

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULOS**

RAQUEL BELISARIO DA SILVA

**UM ESBOÇO DE NARRADOR NUM ENSAIO DE
ROMANCE**

**Porto Alegre
2010**

RAQUEL BELISARIO DA SILVA

**UM ESBOÇO DE NARRADOR NUM ENSAIO DE
ROMANCE**

Monografia apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Licenciatura em Letras com habilitação em Língua Portuguesa e Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini

Porto Alegre
Julho de 2010

O que ainda não está, o que veio e transita, o que já não está. O lugar só espaço e não lugar, o lugar ocupado e, portanto, nomeado, o lugar outra vez espaço e depósito do que fica. Esta é a mais simples biografia de um homem, de um mundo e talvez também de um quadro. Ou de um livro. Insisto que tudo é biografia. Tudo é vida vivida, pintada, escrita: o estar vivendo, o estar pintando, o estar escrevendo: o ter vivido, o ter escrito, o ter pintado. E o antes de tudo isto, o mundo ainda deserto, esperando ou preparando a vinda do homem e dos outros animais, todos os animais, as aves de carne macia, e penas, e cantos. Um enorme silêncio sobre as montanhas e as planícies. E depois, muito mais tarde, o mesmo silêncio, sobre montanhas e planícies já diferentes, e também sobre as cidades vazias, algum tempo ainda com papéis soltos rolados pelas ruas por um vento interrogativo que sai para o campo sem resposta. Entre as duas imaginações, a que o antes requer e a que o depois ameaça, está a biografia, o homem, o livro, o quadro.

*José Saramago
1922-2010*

RESUMO

O presente trabalho busca responder a um questionamento levantado quando da leitura do livro *Manual de Pintura e Caligrafia*, de José Saramago: o narrador que se apresenta nesta obra é o mesmo narrador das obras escritas posteriormente pelo mesmo autor? Para responder a esta pergunta, foi feito um estudo comparativo entre esta e três outras obras do autor, uma representativa de cada década – *Levantado do Chão*, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Intermitências da Morte* – para avaliar quais características se mantiveram ao longo dos anos e quais se perderam ou modificaram. Centrados na questão do narrador e todo (ou quase todo) o conjunto de elementos que o circundam, trouxemos à tona os temas da construção do discurso, da autobiografia, da intertextualidade entre as artes, intentado promover o entrelaçamento destes com um conjunto de teorias sobre o narrador. Tais teorias, visitadas em um capítulo inicial, versam, principalmente, sobre o foco narrativo, o distanciamento do narrador em relação aos fatos e a articulação da sua narrativa.

Palavras-chave: Manual de Pintura e Caligrafia; Narrador; Autobiografia; Pintura e Escrita.

SUMÁRIO

E ESTA CALIGRAFIA, PARA QUE SERVE ELA? UMA INTRODUÇÃO.....	6
1 O NARRADOR DE ROMANCES.....	8
2 NARRANDO O MANUAL.....	16
1.1 QUEM SOU EU-AQUELE? – A BUSCA DA IDENTIDADE.....	19
1.2 ARTEMAGES & ESCRIPINTURA.....	22
1.3 FRAGMENTÁRIO EXERCÍCIO DE AUTOBIOGRAFIA.....	26
1.4 ALTERIDADE EM SI: SARAMAGO PÓS 70 COMO SEU PRÓPRIO REFERENCIAL.....	30
2.4.1 O discurso sobre a linguagem.....	31
2.4.2 Não tem sido fácil articular estas frases.....	33
2.4.3 Insights, digressões e anacronismos.....	35
2.4.3.1 <i>Insights</i>	35
2.4.3.2 Digressões.....	37
2.4.3.3 Anacronismos.....	38
2.4.4 Intertextualidade: pintura, música, poesia.....	40
CURIOSA CONCLUSÃO ESTA.....	44
REFERÊNCIAS.....	45

E esta caligrafia, para que serve ela?¹ – Uma introdução

Saramago é considerado um dos grandes representantes da literatura portuguesa pós 1974. Seus livros, a partir de *Levantado do Chão* (1980), passaram a ter lugar de destaque tanto nas prateleiras quanto na crítica literária, devido não só ao inusitado de sua temática, mas também pela forma de tratamento da linguagem utilizada. A muitas vezes criticada ausência de pontuação (que não aparece em todas as obras), o fluxo do pensamento com trocas constantes de enunciador e as digressões se tornaram marcas de sua escrita. Este estudo busca demonstrar que tais características já estavam presentes ou em desenvolvimento em seu livro anterior e menos afamado, *Manual de Pintura e Caligrafia*, subtulado em sua primeira edição *Um ensaio de romance*. Pretendemos identificar nesta obra algumas bases do que seria posteriormente o narrador de Saramago reconhecido pelos leitores.

Num primeiro momento discutiremos algumas noções teóricas a respeito do narrador de romances e conceitos relacionados, preparando o terreno para a análise mais particular da obra de Saramago. Durante este percurso, nomes como Percy Lubbock, Boris Uspenski, Wayne Booth, Umberto Eco e Norman Friedman, além do fio condutor que nos levou até eles, Alfredo Leme Coelho de Carvalho, estarão presentes.

Entrando mais especificamente na análise do *Manual de Pintura e Caligrafia*, tentaremos estabelecer algumas características próprias do livro, as quais o fazem peculiar enquanto narrativa de romance e obra de Saramago. A partir desta fase, ganham terreno as reflexões de Maria Alzira Seixo, Conceição Madruga e Eduardo Lourenço, no que se refere à leitura do autor aqui estudado; Roland Barthes, quanto à questão da arte; Philippe Lejeune, tratando-se da autobiografia; e ainda Ronaldo Costa Fernandes dará sua contribuição na questão do narrador.

Para complementar nossa análise, buscamos como referente para o estudo do narrador do *Manual de Pintura e Caligrafia*, dentro do gênero romance, outras obras do mesmo autor. Aqui, serão analisadas mais detidamente três obras representativas das décadas posteriores a esta primeira obra, nas quais o narrador chamado *saramaguiano* se estabelece mais profusamente: *Levantado do Chão* (1980), *O Evangelho segundo Jesus*

¹ Manual de Pintura e Caligrafia, p. 46.

Cristo (1991) e *Intermitências da Morte* (2001).

Esperamos “chegar ao fim da nossa pequena caminhada juntos”², com contribuições de efetivo interesse para os leitores da área da Literatura Portuguesa e também para os leitores de outras áreas, que tenham, tanto quanto nós, encanto pela palavra e, por isso, tenham chegado a este escrito, pois acreditamos, assim como Saramago, que “ninguém vai de boa vontade aonde não souber boas razões de ir”³.

² *Ibidem*, p.69.

³ *Ibidem*, p.64.

1 O narrador de romances

O narrador, figura importante nos romances, carrega uma vasta bagagem de estudos a seu respeito. Ainda no início do século XX, quando era confundido⁴ com o autor da obra, muitos foram os críticos que se ocuparam de estudá-lo e defini-lo dentro de certas categorias⁵, algumas delas até hoje utilizadas como suporte para discussões sobre o assunto.

Nas primeiras obras de maior importância sobre o narrador/autor, a distinção primordial era feita entre primeira pessoa (protagonista ou personagem secundário, participando da ação) e terceira pessoa (autor-observador, autor-onisciente, autor analítico). Vejamos, neste trecho de *A morte amorosa*, de Théophile Gautier, em tradução de Rosa Freire D'Aguiar, como se apresenta o narrador em primeira pessoa e que também é o protagonista:

Você me pergunta, irmão, se amei; sim. É uma história singular e terrível, e embora eu tenha sessenta e seis anos, mal me atrevo a remexer as cinzas dessa lembrança. Não quero lhe recusar nada, mas não faria um relato desses a uma alma menos sofrida. São fatos tão estranhos que não consigo acreditar que tenham me acontecido. (apud CALVINO, 2004, p. 214)

Repare que, neste trecho, o narrador começa a contar sua história a partir da pergunta feita por alguém, que será seu interlocutor durante o percurso da narrativa – no caso do texto escrito, este lugar será ocupado pelo leitor. A partir de então, ele passa a falar sobre um fato de sua vida, ocorrido em tempo distante. Veremos mais adiante como isso influencia as análises sobre este tipo de narrador.

Para criar condições de estabelecer uma diferenciação entre o narrador em primeira pessoa que é protagonista e o que é personagem secundário, transcrevemos abaixo um trecho do conto *Civilização*, de Eça de Queirós, cujo narrador é do segundo tipo:

Eu possuo preciosamente um amigo (o seu nome é Jacinto), que nasceu num palácio, com quarenta contos de renda em pingues terras de pão,

⁴ Em 1955, Wolfgang Kayser, crítico alemão, escreveu um artigo intitulado *Wer erzählt den Roman?* (Quem conta o romance?), no qual faz uma distinção entre autor e narrador. Em 1961, Wayne Booth, em *The Rhetoric of Fiction* (A Retórica da Ficção), faz a distinção entre autor empírico e autor implícito, distanciando este último do narrador.

⁵ Quanto às diferenças na nomenclatura utilizada pelos diversos autores, não entraremos em detalhes, a menos que nos pareça, para a análise aqui proposta, interessante verificar as condições de sua existência.

azeite e gado.

Desde o berço, onde sua mãe, senhora gorda e crédula de Trás-os-Montes, espalhava, para reter as Fadas Benéficas, funcho e âmbar, Jacinto fora sempre mais resistente e são que um pinheiro das dunas. (2003, p.2)

Vemos aqui que alguém, não identificado até o momento em que começa a narrativa, está nos dizendo algo sobre um amigo chamado Jacinto. O nome de seu amigo não seria importante se o narrador fosse nos contar uma história sobre si mesmo. Porém, como ele não será o protagonista da fala que segue, ele assume uma posição em segundo plano, nos fornecendo o maior número de informações possível sobre Jacinto, este sim protagonista.

Ainda nos falta oferecer ao leitor pelo menos um exemplo do narrador em terceira pessoa, o qual veremos no excerto abaixo, retirado do início do livro *1984*, de George Orwell:

Era um dia frio e ensolarado de abril, e os relógios batiam treze horas. Winston Smith, o queixo fincado no peito, numa tentativa de fugir ao vento impiedoso, esgueirou-se rápido pelas portas de vidro do Edifício Vitória; não, porém, com rapidez suficiente para evitar que o acompanhasse uma onda de pó áspero. (2008, p.9)

Podemos observar que o narrador descreve o ambiente ao mesmo tempo em que narra os passos do personagem, sem, no entanto, envolver-se nos acontecimentos. Lembramos, contudo, que existem diversos tipos de narrador em terceira pessoa, que podem interferir ou não na narrativa. Voltaremos a tratar sobre esse assunto no decorrer do estudo.

Proximamente à metade do século XX, os críticos voltaram sua atenção para outro fator, já tratado anteriormente pelo crítico inglês Percy Lubbock⁶, que passou a ser considerado, por alguns críticos, mais importante que a questão da pessoa para a classificação do narrador: o *ponto de vista* ou *foco narrativo*.

O ponto de vista ou foco narrativo – na maioria das vezes, as duas expressões são usadas indistintamente – faz referência ao posicionamento do narrador ao apresentar o material da narrativa. Levando em conta esta posição do narrador em relação à história, foram definidas algumas categorias, que podem diferir de um teórico para outro. Algumas delas são: foco narrativo interno, foco narrativo externo, foco narrativo mutante, onisciência plena, onisciência seletiva, visão com, visão por trás, visão de fora.

Se avaliarmos o trecho de Théophile Gautier, anteriormente citado, através da

⁶ *The Craft of Fiction*, (A Técnica da Ficção), publicado originalmente em 1921.

questão do foco narrativo, podemos dizer que o narrador assume um ponto de vista interno e nos mostra uma *autobiografia*. No entanto, para alguns teóricos, esta seria *fingida, não-verdadeira*, por dois motivos principais. Em primeiro lugar, por se tratar de um texto ficcional, vivido apenas por um personagem e não pelo efetivo autor do conto, a autobiografia apresentada é também ficção. Em segundo porque, quando o narrador nos informa que para contar a história terá de “remexer as cinzas dessa lembrança”, podemos identificar claramente um distanciamento temporal entre quem narra e quem o personagem era no momento em que aqueles fatos ocorreram. Nos exemplos de Queirós e Orwell, identificamos o ponto de vista como externo, pois os narradores falam de uma situação que não é nem foi vivida por eles, mas por outro personagem.

Para analisar a questão do foco narrativo, é interessante pensarmos na divisão feita pelo semioticista Boris Uspenski⁷, que vê vários planos distintos, através dos quais o ponto de vista pode ser analisado. Segundo Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981), Uspenski afirma que “a narrativa pode indicar um ponto de vista *ideológico* do próprio narrador, dos personagens, ou da comunidade” (p.35). Tal plano poderia ser visto na narrativa como um julgamento de valor feito pelo narrador ou por um personagem em relação a um assunto tratado ou personagem, ou a uma comunidade inteira de personagens. Há também o plano *fraseológico* que está explicitado nas maneiras de falar próprias de um personagem, que podem ser adotadas por outro personagem ou mesmo pelo narrador, causando, em alguns casos, efeito irônico. No plano *espacial*, o narrador pode assumir ou não os pontos de vista psicológico, ideológico e fraseológico de um personagem e acompanhá-lo aonde quer que ele vá. Pode acontecer também de o personagem ser colocado em lugar indefinido, quando somente sua voz é ouvida, mas o narrador não pode ver o personagem; ou o narrador pode estar posicionado de forma que não ouça os personagens, apenas os veja; ou mesmo pode assumir um ponto de vista mais amplo, que Uspenski chama de elevado, mas que seria mais correto dizermos distanciado, por se tratar de uma visão de longe e não necessariamente de cima. Ainda na definição do crítico russo, temos o plano *temporal*, em que:

o narrador pode mudar a sua posição, tomando emprestado o sentido temporal do primeiro personagem, depois de um outro – ou pode assumir a sua própria posição temporal e usar o seu próprio tempo, que pode não coincidir com o tempo individual de qualquer dos personagens (USPENSKI, apud, CARVALHO, *ibidem*, p.37).

⁷ *ПОЭТИКА КОМПОЗИЦИИ* (Poética da Composição), publicado originalmente em 1970.

Há também, na divisão de Uspenski, um plano psicológico, o qual tem maior proximidade com a categorização feita por outros teóricos a respeito do narrador. Para o crítico, a narração, no que concerne ao processo de composição, pode ser objetiva ou subjetiva. Já quanto aos meios de descrição, pode haver um ponto de vista externo, no qual o narrador refere-se a fatos definidos ou opina sobre os fatos observados – porém, se mostra alheio e apenas toma como base o que vê para dar a opinião – ou pode haver um ponto de vista interno, de um narrador-personagem ou de um narrador onisciente. Vale lembrar ainda as posições autorais, que podem ser do tipo imutável, na qual o narrador assume uma única posição ao longo de toda a narrativa (coerentemente interna ou externa), ou pluralista, pela qual o narrador pode alternar entre as posições no decorrer da narrativa (em sequência ou simultaneamente).

Vejam este outro trecho de *1984*:

Dentro do apartamento uma voz sonora lia uma lista de cifras relacionadas com a produção de ferro gusa. A voz saía de uma placa metálica retangular semelhante a um espelho fosco, embutido na parede direita. Winston torceu um comutador e a voz diminuiu um pouco, embora as palavras ainda fossem audíveis. (Ibidem, p.10)

Aqui, o narrador nos informa que há uma voz dentro do apartamento e que ela sai de uma placa metálica. No plano espacial do ponto de vista, este narrador não está vendo quem emite a voz, apenas a ouve através do aparelho. Pelo plano psicológico, o processo de composição é objetivo, pois o narrador nos fornece informações diretas sobre o que acontece, mas em nenhum momento nos informa sobre sentimentos ou pensamentos seus ou do personagem. Agora, analisemos esta passagem de *Leite derramado*:

quando eu sair daqui, vamos nos casar na fazenda da minha feliz infância, lá na raiz da serra. Você vai usar o vestido e o véu da minha mãe, e não falo assim por estar sentimental, não é por causa da morfina. Você vai dispor dos rendados, dos cristais, da baixela, das jóias e do nome da minha família. Vai dar ordens aos criados, vai montar no cavalo da minha antiga mulher. E se na fazenda ainda não houver luz elétrica, providenciarei um gerador para você ver televisão. (BUARQUE, 2009, p.5)

O narrador, posicionado em um agora, fala sobre um tempo futuro, isso pode ser percebido pela expressão “quando eu sair”. Sendo assim, sua posição temporal no momento inicial da narrativa fica marcada como o mesmo tempo do personagem, que vislumbra os acontecimentos possíveis. Ele (narrador-protagonista) assume um ritmo de fala bastante frenético e nos informa sobre a morfina, por isso podemos perceber seu

estado psicológico de excitação com a mudança de ambiente, verificada pelas expressões “sair daqui” (possivelmente um hospital) e “morar na fazenda”. Vemos então que o processo de composição usado pelo narrador é subjetivo e sua posição é coerentemente interna, uma vez que ele internaliza a percepção do personagem. Ainda é possível verificar neste excerto o que acontece no plano ideológico, pois, pela fala, o personagem nos dá pistas de ser alguém acostumado a luxo e opulência, vide suas preocupações com jóias, cristais, cavalos etc. Como o narrador está ocupando uma posição interna, ele está assumindo também este sistema ideológico do personagem.

Uspenski apresenta, em sua análise, uma classificação para os personagens, de acordo com o plano psicológico. Este é um fato que o diferencia dos outros teóricos apresentados por Carvalho, pois não há, entre os textos apresentados, algum que trate também desta questão. De acordo com a divisão, os personagens podem ser: os que são observados sempre de fora, os que são descritos sempre de dentro e os que são vistos ora por um ângulo ora por outro. Em se tratando de um narrador-personagem (seja protagonista ou não) é uma ideia bastante interessante para a compreensão do narrador.

Outra contribuição importante para a discussão sobre o narrador foi dada por Wayne Booth, em *A Retórica da Ficção*. Nela o autor questiona algumas noções literárias que estavam sendo adotadas na época como incontestáveis. Em 1921, em *A Técnica da Ficção*, o já citado Percy Lubbock faz uma distinção entre *narrar* e *mostrar*; e alguns críticos serviram-se dela para validar suas teorias, inclusive colocando-as sob uma escala valorativa, na qual o mostrar seria superior ao narrar. Booth contesta esta superioridade e sustenta “que, em várias circunstâncias, é muito mais eficaz a narrativa que a dramatização” (apud Cravalho, *Ibidem*, p.30). Booth também contraria a ideia da ausência total do autor em uma obra. Esta ideia era sustentada por alguns críticos, baseados nos estudos de Henry James⁸, que desaprovava as interferências do autor, fosse através de comentários, fosse por participar da narrativa. Essas intervenções que o autor possa fazer na obra, para Booth, são bem-vindas, desde que sejam construídas de maneira interessante.

Além dessas discussões até aqui abordadas, é importante lembrar também alguns conceitos cunhado por Wayne Booth, que passaram a ser adotados por outros estudiosos do tema. É o caso de *autor implícito*, que se refere ao autor como ele é reconhecido por/na sua obra – e que o crítico distingue do autor empírico (ou real). Para nosso trabalho, por se

⁸ Henry James escreveu tardiamente prefácios a suas obras publicadas, nos quais fez comentários com críticas tanto ao narrador em primeira pessoa, quanto à interferência do autor na narrativa, entre outros temas.

tratar de um livro no qual biografia e narrativa se entrelaçam, é mais importante diferenciar o autor implícito do narrador. Trazendo esta reflexão para o tema de nosso estudo, o autor implícito seria a figura que imaginamos sentada à frente de sua escrivaninha, criando e pensando sobre o mundo que vemos descrito quando lemos um de seus livros. O narrador, para o *Manual de Pintura e Caligrafia*, por exemplo, seria H., narrador-protagonista e o elemento da narrativa que nos interessa mais diretamente. Para esta reflexão, tomemos como apoio uma outra definição de Booth: o distanciamento entre narrador e autor implícito.

É por este distanciamento, e pelo que advém dele, que podemos verificar algumas características do narrador, as quais contribuem ou não para a narrativa, a tornam peculiar e podem enriquecer nossa análise sobre o tema. Uma das características é a fidelidade do narrador em relação à história narrada, ou pelo menos, a confiança que ele pode inspirar no leitor. Booth dividiu em duas categorias os narradores, de acordo com o que ele chama de interesse intelectual: narrador fiel, ou digno de confiança, e narrador infiel, ou não digno de confiança. Conforme Carvalho – que traduz o *unreliable author*, de Booth, por narrador infiel – “a palavra ‘infiel’, aliás, não indica necessariamente a intenção de enganar” (Ibidem, p.31), assim como o narrador pode não ter a intenção de enganar o leitor e, no entanto, em alguns casos, pode acabar enganando a si próprio.

Para Wayne Booth existem dois tipos de narrador que raramente se distinguem quanto ao ponto de vista: os *observadores* e os *agentes*. Por outro lado, a distinção entre narradores aperceptivos⁹ e narradores que não mostram ter consciência do que fazem é bastante útil para o estudo aqui desenvolvido. O narrador aperceptivo é aquele que, dentro da narrativa, nos deixa pistas, mesmo que fictícias, de ter consciência do papel que está desenvolvendo. Mais uma vez adiantando a análise do tema aqui abordado, deixamos este exemplo:

Este gesto acaba de fazer-nos recordar que é o momento, ou não mais o será, por aquilo da ocasião a que nos referimos, de deixar aclarado um aspecto importante relacionado com o funcionamento dos arquivos que têm vindo a ser objecto da nossa atenção e do qual, por censurável descuido do narrador, até agora não se havia falado. (SARAMAGO, 2005, p.156)

Aí temos um narrador que se apercebe, de repente, de que havia descuidado de

⁹ Narrador aperceptivo é a tradução dada por Alfredo Leme Coelho de Carvalho para a expressão usada por Wayne Booth: *self-conscious narrators*. Segundo ele: “Narrador *aperceptivo* porque não só narra como reflete sobre o fato de estar narrando. *Percebe* as coisas (...) e *apercebe-se* de que as está percebendo” (Ibidem, p.32)

sua narrativa e resolve esclarecer pontos de sua fala que não ficaram compreensíveis para o leitor. Para contrastar, trazemos abaixo um exemplo de narrador sem esta percepção, ou seja, um narrador que não nos dá indícios de que tenha consciência do papel que está desempenhando:

Zana teve de deixar tudo: o bairro portuário de Manaus, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar que para ela era quase tão vital quanto a Biblos de sua infância: a pequena cidade no Líbano que ela recordava em voz alta, vagando pelos aposentos empoeirados até se perder no quintal, onde a copa da velha seringueira sombreava as palmeiras e o pomar cultivados por mais de meio século. (HATOUM, 2000, p.7)

Em nenhum momento, no trecho acima, o narrador faz referência à narrativa em si, apenas conta algo sobre a personagem Zana e descreve um pouco do lugar onde ela se achava. No caso do livro que é tema central de nosso estudo, esta noção de percepção, junto à noção de confiança ou fidelidade, será crucial para o entendimento da análise.

Para encerrar este apanhado teórico sobre o narrador de romances, algumas palavras devem ser ditas sobre a forma de relato que pode ser adotada por ele. Estamos nos referindo às noções de *cena* e *sumário*, que estão intimamente relacionadas com as noções vistas anteriormente: mostrar e narrar.

Norman Friedman, ao tratar do ponto de vista¹⁰, além de discorrer sobre as diferenças entre narrar e mostrar, baseia parte da sua análise sobre narradores na distinção entre cena imediata (cena) e narrativa sumária (sumário). Conforme Umberto Eco, cena é “onde a história e o discurso têm duração relativamente igual, como acontece com os diálogos” (1994, p.60), enquanto um sumário seria a produção de “um tempo de história longuíssimo num tempo de discurso brevíssimo” (Ibidem, p.63). Para Friedman, estas definições não estariam completas no que concerne ao diferencial entre as duas noções. Conforme sua definição, sumário

é a relação ou exposição generalizada de uma série de acontecimentos ocorridos num período de certa extensão, em locais variados, e que parece ser a maneira normal, não sofisticada de contar uma história; surge a cena imediata logo que começam a aparecer detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, lugar, ação, personagens e diálogo. Não é apenas o diálogo, mas o detalhe concreto, dentro de uma moldura específica de tempo e espaço que é a condição *sine qua non* da cena (FRIEDMAN, apud CARVALHO, ibidem, p.9)

¹⁰ *Point of view in fiction: the development of a critical concept.* (Ponto de Vista na Ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico), publicado originalmente em 1955.

É preciso notar que, lendo esta definição detalhada de Friedman, fica mais fácil entender por que as noções de cena e sumário são tão importantes para uma análise sobre o narrador. Se ele se preocupar em apenas descrever os fatos e os personagens, relatar os diálogos, acabará sofrendo certo apagamento dentro da narrativa. Por outro lado, se resumir demasiadamente os fatos, pode acabar por não perpetrar um estilo próprio e ser ele tão generalizado como os acontecimentos que narra; será, assim, apenas mais um narrador.

Em forma de conclusão deste primeiro momento da análise aqui apresentada, deixamos uma citação que esclarece muito bem a importância para nosso trabalho de tomarmos conhecimento de todas estas facetas do narrador:

O narrador é o conceito primordial na análise de textos narrativos. A identidade do narrador, o grau e as condições pelas quais tal identidade está indicada no texto, além das escolhas implícitas, assentam no texto seu caráter específico. Este tópico está intimamente relacionado à noção de foco com a qual, tradicionalmente, costuma ser identificado. O narrador e o foco, conjuntamente, determinam o que se entende por narração - incorretamente, visto que somente o narrador narra, isto é, exprime a linguagem que pode ser definida como narrativa desde que esta represente a história. O sujeito do foco (...) é um aspecto da história que o narrador conta. Este vem a ser o "colorido" da fábula, representado por um agente perceptivo específico, o detentor do "ponto de vista". (BAL, 2009, p.19)¹¹

¹¹ Tradução nossa.

2 Narrando o Manual

O narrador de Saramago, em quase todos os romances pós 70 é um narrador em terceira pessoa, ou no máximo, em pequenas passagens, primeira pessoa plural, o que difere bastante do *Manual de Pintura e Caligrafia*, narrado por um personagem principal, ou seja, um narrador-protagonista, em primeira pessoa. H. escreve um manuscrito e neste relata um momento de transição, ao mesmo tempo em que escreve alguns exercícios de autobiografia, nos quais tudo que diz é relativo aos quadros que viu em viagens pela Itália. Pensando assim, seus exercícios de autobiografia nada têm de biografismo (ou quase nada), enquanto o manuscrito sim mostra um determinado período na vida de um homem, o que o aproximaria mais de uma narrativa autobiográfica.

Na divisão proposta por Ronaldo Costa Fernandes (1996), os narradores em primeira pessoa são quatro: a) narrador que não é personagem e, por isso, comporta-se como um narrador em terceira pessoa com “um ponto de vista limitado”; b) um narrador que é personagem secundário, “quase anônimo”, dando como importante a vida narrada e não suas impressões sobre ela; c) narrador que é personagem do romance e equilibra sua subjetividade com as descrições e “conflitos do mundo exterior”; e d) narradores em primeira pessoa “comprometidos profundamente com seu mundo interior”. Podemos enquadrar os narradores de Saramago nas categorias A e C.

O narrador que vemos em *Levantado do Chão*, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Intermitências da Morte* é um narrador em primeira pessoa, que está por trás da história, não agindo nela. Narra como se fosse uma terceira pessoa, mais distanciado dos acontecimentos e ao mesmo tempo os vendo como uma testemunha, que vai descobrindo as coisas aos poucos. Não se mostra onisciente – vê, com movimentos de câmera, uma cena de cada vez. Poderíamos, neste ponto, nos apossar da parte da teoria de Uspenski que diz que o narrador pode assumir uma posição pluralista no plano psicológico e cruzar com a questão do plano espacial. O narrador destas obras não assume diretamente o ponto de vista de um personagem ou de outro, quer dizer, não vê através dos olhos deles. No entanto, ele fala de diferentes posições dentro de uma mesma cena, mostra diferentes ângulos e opiniões e até apresenta algumas falas de personagens dentro da sua. De certa forma ele assume o sistema ideológico e, por vezes, o fraseológico também, mas não sente tampouco pensa igual ao personagem.

Quanto à onisciência, muito discutida pela crítica de Saramago, faremos algumas breves considerações. Do ponto de vista temporal, na maior parte do texto encontramos um narrador que acompanha a narrativa linearmente, trazendo uma ou outra lembrança que venha a contribuir com o desenvolvimento da história, seja para fazer o leitor recordar de algum fato ou para informar dados faltantes. No entanto, existem exceções, nas quais o narrador interfere para adiantar algum fato futuro, sem qualquer finalidade aparente. Quando isso acontece, ele precisa se explicar ao leitor:

Daqui a quatro anos Jesus encontrará Deus. Ao fazer esta inesperada revelação, quiçá prematura à luz das regras do bem narrar antes mencionadas, o que se pretende é tão só bem dispor o leitor deste evangelho a deixar-se entreter com alguns vulgares episódios de vida pastoril, embora estes, adianta-se desde já para que tenha desculpa quem for tentado a passar à frente, nada de substancioso venham trazer ao principal da matéria. (ESJC, p.188) ¹²

Analisando a questão da onisciência pelo plano psicológico de Uspenski, temos nas obras de Saramago um narrador que disfarça sua onisciência atrás de uma narrativa que se pretende externa. Ele usa termos de alheamento, como “parecer”, “aparentemente” ou “todo mundo sabe”, mas acaba, em algum ponto, demonstrando saber de coisas que um narrador que acompanha de fora o desenrolar da história jamais saberia. Entre as obras aqui estudadas, *Intermitências da Morte* é um caso em que isso não ocorre. Nele o narrador fala mais abertamente sobre os acontecimentos e os personagens, informando seus pensamentos e sentimentos, sem fazer parecer que se apercebe destes detalhes pela aparência externa.

Já o narrador do *Manual de Pintura e Caligrafia* é um narrador em primeira pessoa, que também encarna o personagem principal. Ele se divide em duas vozes, narrador e personagem, que se alternam no correr da obra e contam ao leitor os acontecimentos no mesmo tempo em que ocorrem, ou um pouco depois. Desta forma:

Quando o romance está situado no presente e o narrador fala de si como personagem agindo naquele instante, são dois que atuam numa mesma dialética que só encontra síntese na ação pura e simples, porque quando o personagem pensa é o narrador refletindo. (FERNANDES, *Ibidem*, p.108)

No capítulo 15, H. fala sobre um rapazinho que atira pedras em um pardal no galho de uma árvore. Num primeiro momento, a narrativa é distanciada e o que se nos

¹² A partir deste momento, as obras de Saramago aqui estudadas terão suas citações identificadas conforme as abreviaturas que seguem: Levantado do Chão – LC; O Evangelho Segundo Jesus Cristo – ESJC; Intermitências da Morte – IM; Manual de Pintura e Caligrafia – MPC.

apresenta é um narrador em terceira pessoa, apenas mostrando a cena. Mas, durante a fala, sem que haja um aviso ao leitor, o narrador passa a ser o próprio rapazinho e sente a mudança que ocorre neste:

*O rapaz ficou sucessivamente aborrecido, espantado, contente. Aborrecido porque falhara, espantado porque o pardal não voara, contente por esta mesma razão. (...) O pardal continuava no ramo. Não se mexera, não dera por nada, o pobre, piava apenas e apenas sacudia as penas. De aborrecido-espantado-contente, passara a sentir-me só envergonhado. Duas pedras, um pássaro quieto e vivo. Olhei em redor, para ver se alguém assistia à minha pobre pontaria.*¹³ (MPC, p. 78)

Fernandes cita uma capacidade de mutação do narrador, pela qual ele “pode afastar-se e aproximar-se de um momento a outro” (Ibidem, p.110) sem que isso afete a narrativa. Vemos esse movimento muito presente nas obras de Saramago¹⁴; não só o narrador se insere na história, escolhendo um ponto de vista de algum personagem, como alterna entre os personagens, prosseguindo na narrativa. Podemos ver ainda que, algumas vezes, o próprio narrador tenta manter a divisão latente, para que o leitor não confunda quem narra com quem é objeto da narrativa, apesar de aceitar que ambos dividam as mesmas ideias:

Distinga-se o que é reflexão do narrador e o que é pensamento de João Mau-Tempo, mas vote-se que tudo seja uma mesma certeza, e se houver erros, partilhados sejam. (LC, p.244)¹⁵

Para Maria Alzira Seixo (1986, p.189), o “*Manual de Pintura e Caligrafia* se debate tematicamente (...) entre veios de plurissignificação (...) e uma linearização da narrativa que procura assumir tais veios como pontos de partida para uma reflexão sobre a função e os efeitos da escrita”. Essa reflexão, conduzida pelo narrador, enfoca a tentativa de produção de uma nova “prática artística”, que deve gerar modificações não só em H., mas em seu tempo também. A escrita é a própria ação e sua função e seus efeitos são os mesmos de qualquer outra ação sobre o mundo.

Se, como diz Fernandes, “o narrador em primeira pessoa é em primeiro lugar testemunha de sua aventura psicológica para depois ser testemunha de seu tempo” (Ibidem, p.107) e, além disso, “o problema social aparece por intermédio do drama íntimo do

¹³ Grifos nossos.

¹⁴ Além dos textos aqui utilizados como referências, esta mudança no ponto de vista de um personagem a outro é bastante visível em diversas outras obras de Saramago.

¹⁵ Para uma melhor sistematização deste trabalho, todas as citações que exemplificam a discussão na qual se inserem, mesmo aquelas menores do que três linhas, serão apresentadas apartadas do texto teórico, com a sigla referente ao nome da obra de onde foi retirada e o número da página.

narrador-personagem” (Ibidem, p.107), podemos dizer que esse espaço-tempo de transição por onde passa H. é também uma reflexão sobre a História. Mais do que isso, é o contato com o seu íntimo que o faz pensar e agir sobre o que ocorre do lado de fora da sua janela.

Segundo Eduardo Lourenço (1994), o momento histórico em que a escrita de H. acontece pode “ser descrito como da ordem do *cataclismo*” (p.268). Assim como não há um passado que se queira fazer sobreviver, também não há perspectiva sobre o futuro. H. escreve sobre si, sobre seu atual momento como pintor, sobre a sua arte e, ao pensar nestes elementos, está pensando a História, os homens, a vida.

Toda a obra de arte, mesmo tão pouco merecedora como esta minha, deve ser uma verificação. Se quisermos procurar uma coisa, teremos de levantar as tampas (ou pedras, ou nuvens, mas vá por hipótese que são tampas) que a escondem. Ora, eu creio que não valeremos muito como artistas (e, obviamente, como homem, como gente, como pessoa) se, encontrada por sorte ou trabalho a coisa procurada, não continuarmos a levantar o resto das tampas, a arredar as pedras, a afastar as nuvens, todas, até ao fim. (MPC, p.168)

Não discorreremos mais detalhadamente, aqui, sobre o momento histórico da escrita do *Manual de Pintura e Caligrafia*, por considerarmos que foge ao foco de nossa análise. No entanto, fique esclarecido que o final da trama se desenrola sob o *background* da Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974.

2.1 Quem sou eu-aquele? – A busca da identidade

Uma narrativa que é ao mesmo tempo reflexão sobre a vida é ainda uma busca de autorreferencialidade do narrador-personagem. Enquanto descobre-se como “escrepintor” de sua própria realidade, H. tenta compreender de onde vêm seus pensamentos, se são criações suas ou mera cópia:

Estas coisas que escrevo, se alguma vez as li antes, estarei agora imitando-as, mas não é de propósito que o faço. Se nunca as li, estou-as inventando, e se pelo contrário li, então é porque as aprendera e tenho o direito de me servir delas como se minhas fossem e inventadas agora mesmo. (MPC, p.54).

Mas, não é somente sobre isso que se debruça o escrepintor H. Seu pensamento,

como já destacamos, passa pela reflexão do mundo, do homem e da vida. Ele começa seu manuscrito negando-se como pintor e buscando uma nova forma de expressão que complete o vazio que sente:

Continuarei a pintar o segundo quadro, mas sei que nunca o acabarei. A tentativa falhou, e não há melhor prova dessa derrota, ou falhanço, ou impossibilidade, do que a folha de papel em que começo a escrever: até um dia, cedo ou tarde, andarei do primeiro quadro para o segundo e depois virei a esta escrita, ou saltarei a etapa intermédia, ou interromperei uma palavra para ir pôr uma pincelada na tela do retrato que S. encomendou, ou naquele outro, paralelo, que S. não verá. Nesse dia não saberei mais do que já sei hoje (que ambos os retratos são inúteis), mas poderei decidir se valeu a pena deixar-me tentar por uma forma de expressão que não é a minha, embora essa mesma tentação signifique, no fim de tudo, que também não era minha, afinal, a forma de expressão que tenho vindo a usar, a utilizar, tão aplicadamente como se seguisse as regras fixas de qualquer manual. (MPC, p.3)

Considerando como falha a sua arte original – a pintura – passa a se dedicar aos exercícios de escrita, nos quais pretende registrar suas impressões. Neste material escrito, a narração de alguns acontecimentos, selecionados tão aleatoriamente como possa parecer ao leitor, vão encaminhando a inevitável mudança que ocorrerá com H.

Não passou mais de um mês desde o dia em que comecei este manuscrito, e não me parece que seja hoje quem era então. Por ter somado mais trinta dias ao meu tempo de vida? Não. Por ter escrito. Mas essas diferenças, que são? Independentemente de saber em que consistem, reconciliaram-me elas comigo? (MPC, p.47)

Se já tão cedo ele percebe estas modificações ocorrendo, é sinal de que o manuscrito deve ser continuado, até que “Depois, decerto confundido, firmemente preso à condição de ser”¹⁶ quem é, ele possa tirar suas conclusões a respeito do que realmente impulsionou a transformação.

H. se apresenta aos leitores como um homem, de certa maneira, pessimista em relação ao mundo e à sua arte, distanciado das relações humanas o quanto possível para que sua condição não se altere. Tem poucas amizades, mantém com Adelina um relacionamento sem perguntas ou maiores interesses do que o sexo, paga os serviços de uma mulher-a-dias de quem não sabe quase nada, mantém um brevíssimo relacionamento com a secretária Olga e, partindo das conjecturas que faz sobre a vida de S. (cliente para quem vai pintar um quadro), passa a escrever seu manuscrito. Sua veia pessimista, às vezes cética apenas, aponta a todo o momento dentro do discurso de narrador, que é também o

¹⁶ MPC, p.4.

lugar no qual podemos verificar as mudanças acontecendo.

Significa dizer que suas ações, bem como a forma de narrar, também passam por uma transição. Vejamos a maneira como fala das mulheres com as quais teve relações sexuais logo no início da escrita – Adelina, depois Olga:

De Adelina, por exemplo, direi o nome: apenas durmo com ela: não a conheço nem desejo (conhecê-la). (MPC, p.15)

Adelina é dezoito anos mais nova do que eu. Tem um bom corpo, ventre belíssimo por fora e por dentro, uma excelente máquina de fornicar, e uma maneira de ser inteligente que me agrada. (MPC, p.27)

E esta secretária Olga, cuja importância é ser secretária e ter um orgasmo excepcionalmente solícito, deixou abrir-se naquele rápido instante uma fenda nas suas muralhas para que eu outra vez sentisse esta minha já antiga vertigem diante disso a que chamei a liberdade fundamental da mulher. (MPC, p. 33)

A secretária Olga veio para minha casa assim que saiu da S. P. Q. R. e deitou-se logo. Não foi ver o retrato de S.: deitou-se logo, não no divã incómodo, mas na cama, quase nua, com o «soutien» e as calcinhas que eu tiraria depois. Assim estas coisas devem ser feitas. (MPC, p. 37)

Estas relações acontecem ainda no início do romance, antes mesmo de H. dar-se conta de que algumas modificações haviam sido efetuadas em sua vida através da escrita. Agora, comparemos com o que diz sobre M., mais ao final do manuscrito:

Virei-me para M. Ela olhava-me já. Repetiu: “Sim. Gosto de ti.” Puxei-a para mim, não lhe abri a blusa, não lhe desmanchei a saia. Beijámo-nos apenas, com um soluço, e ficámos a beijar-nos até que o mundo se encheu de constelações. (MPC, p.163)

Dormes, nua, sob a primeira luz da manhã, vejo o teu seio recortado na contraluz da impalpável película da porta. Devagar, pouso a minha mão no teu ventre. E respiro, sossegado. (MPC, p.165)

Existe aqui uma transformação total de H. O narrador já não mostra cenas de sexo tão cruas como no início. Toda uma atmosfera de romantismo envolve a narração neste ponto. Para Conceição Madrugá, é com M. (de Mulher) que “H. atinge a maioridade, a individualidade, a plenitude, o conhecimento de si próprio” (1998, p.25). E, como antes ele buscava este conhecimento através da escrita, as duas coisas – a realização da escrita e a entrada de M. em sua vida – fazem com que ele dê por finalizada sua busca:

Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro. Importava que ficasse registado o rosto que ainda é, e se apontassem as primeiras feições do que nasce. (MPC, p.166)

Aprendi, de uma vez para sempre, a não ter pressa. A primeira lição deu-me a escrita. Depois, M. veio confirmar tudo e ensinar de novo. Haverá também o retrato de mostrar esse rosto de homem aprendiz? Não antecipemos. (MPC, p.167)

Na escrita de H. encontramos um ponto de vista interno, com toda a subjetividade que uma autobiografia poderia compor. O narrador-protagonista oferece ao leitor uma leitura em planos que se cruzam. Sua busca de identidade mostra uma constituição psicológica fria, de alguém que pensa a vida através de um prisma mais direto. O sistema ideológico que segue vai sendo alterado no decorrer da escrita e o fraseológico acompanha esta mudança. A forma como ele pensava sobre as mulheres, sobre os amigos, sobre seu trabalho vai se transformando lentamente e sua escrita registra isso na mesma medida.

2.2 Artemages & Escrita

Falemos um pouco agora sobre a pintura, ou *artemages*, como forma de arte e de busca pelo sentido da existência de H. Nosso narrador-protagonista se diz um “pintor medíocre” e, a certa altura, nos informa que sua arte não serve para nada. No entanto, podemos perceber que, enquanto escreve, H. não abandona sua pintura, pensa sobre e até luta por ela; e, por uma dessas furtivas escapadas da escrita, a rebatiza:

Se assim é, grande desconfiança merece a espontaneidade, e trabalhados louvores mereceria o artifício, esse portanto arte, artefacto e, como se diz no Alentejo (ou se dizia no tempo em que também isto se dizia), *artemages*, que logo se vê ser modo popular de designar as artes mágicas. Ou antes seria arte de imagens? Como ainda não estou de todo esquecido eu próprio de que sou pintor, apraz-me esta hipótese final: a de chamar *artemages* à pintura. (MPC, p.76)

Seu envolvimento com a pintura é tanto que ele não consegue se desvencilhar dela, não obstante pensá-la por muitas vezes como simples forma de sustento. Mesmo em seus exercícios de autobiografia, o que pesa não são as paisagens das cidades ou as pessoas que eventualmente tenha conhecido nesta viagem; o que ele esmiúça, desnuda, tenta mostrar ao leitor é a pintura. Transcrevemos aqui um dos trechos no qual o narrador descreve os detalhes de uma obra:

Perco-me nos pormenores que me retêm e sorrio diante da pintura de Ercole que mostra os amores de Vénus e Marte: pudicamente cobertos por um lençol cujas pregas são como uma proposta de desenho abstracto, Marte e Vénus, deitados lado a lado, parecem repousar depois do amor. Dela apenas se verá o perfil fugidio, ao passo que Marte, em segundo plano, mas voltado para nós, fita-me, por cima do rosto da amada, com um único olho simultaneamente atrevido e embaraçado. No chão e sobre uma anca, as armas do guerreiro e os atavios da dama. (MPC, p.87)

São muitas as passagens em que o narrador tenta passar ao leitor a emoção que sente ao ver tais obras, ou pelo menos, como é o caso do trecho acima, descrever com alguma minúcia os detalhes mais objetivos que o façam imaginar aquele quadro. Já sobre as obras de *Giotto*, expostas na *Cappella degli Scrovegni*, por exemplo, sua descrição é mais subjetiva:

Num mundo assim descrito, o divino alastra serenamente sobre as coisas e as vicissitudes terrestres, como uma predestinação ou uma fatalidade. Ninguém sabe ali sorrir com os lábios, talvez por incapacidade expressiva do pintor. Mas os olhos, fendidos, de pálpebras longas e pesadas, são muitas vezes rebrilhantes de espírito e há neles uma sagesa calma e benigna que faz pairar as figuras acima e além dos dramas que os frescos relatam. (MPC, p.74-5)

São formas de sentir a pintura que se distinguem dos quadros que pinta e vê; estes são comumente expostos como uma marca de poder econômico da classe a que pertencem seus clientes:

Diante de quadros iluminados assim, é de rigor parar, vazios nós de ideias, tanto como de significação a pintura, e tudo participando na mesma cumplicidade, na mesma conivência, na hipocrisia igual. Em ocasiões dessas, envergonho-me verdadeiramente da profissão: viver da mentira, usá-la como verdade e justificá-la com o indiscutível nome de arte, pode tornar-se, em certos momentos, insuportável. (MPC, p. 28)

Essas críticas mais severas que H. apresenta sobre a pintura que ele mesmo produz, assim como outros comentários ao longo do manuscrito, nos fazem perceber que este narrador é também leitor de Roland Barthes, pois este lembra que o retrato, sendo ele pintado, desenhado ou miniaturizado era “um bem restrito, destinado, aliás, a marcar um estatuto social e financeiro.” (1981, p. 28). É assim, em pinceladas ao longo de sua escriptura que o narrador do *Manual de Pintura e Caligrafia* nos deixa ver como pensa o autor. Não dizemos que o manuscrito de H. seja também uma autobiografia de Saramago, porém, como acontece em certas obras, o discurso do autor atravessa o de algum personagem (neste caso, o narrador-protagonista) e através dele deixa transparecer sua forma de pensar. Em alguns momentos, vemos, por exemplo, referências mais diretas às

leituras do autor, apresentadas como se fossem do narrador-protagonista¹⁷:

Procuo no sono: artemages, bartemages, *barthes* mage, cartemages, *karl marx*, dartemages, dar-te mais, eartemages, e arte? mais. (MPC, p.102)

Diante destes exemplos, estou, eu, H., incógnito nesta inicial, enquanto escolarmente copio e tento perceber, inclinado a afirmar que toda a verdade é ficção, abonando-me, para o dizer, em seis testemunhos de verdade suspeita e de mentira idónea que se chamam *Robinson e Defoe*, *Adriano e Yourcenar* e *Rousseau* duas vezes (MPC, p.57)

Quando dizemos que estas leituras são do autor, estamos nos referindo ao fato de serem necessários alguns requisitos mínimos para se criar um personagem e assumir seu ponto de vista. Dificilmente um autor vai colocar pensamentos baseados em leituras aprofundadas sobre algum assunto se antes não se interar deste assunto. Quando H. fala de Defoe, Rousseau, Youcenar, Barthes ou Marx (entre tantos outros exemplos que aparecem na obra) e pensa sobre estes textos, tecendo comentários que mostram sua desconfiança ou aprovação, podemos perceber o perfil do autor se desenhando nas sombras. Mesmo que se trate do autor implícito, nos termos de Booth.

Voltando a Barthes e às artemages, é interessante notarmos que duas outras questões sobre a pintura implicam a leitura mais atenta do que diz H. Já num momento em que o protagonista se mostra bastante modificado por sua escripintura, vemos um diálogo que exemplifica bem a questão da autoria e da propriedade da obra:

“Não gostam do quadro, não querem o quadro. Muito bem. Pode guardar o seu cheque, que eu levo o meu quadro.” Os dois homens avançaram para mim: “Isso é que não leva. O retrato é meu e da minha mulher, é dos meus sogros, não sai desta casa, não sai daqui.” “Não compreendo. Se não pagam o quadro, como querem ficar com ele?” “Mas nós pagamos, mas eu já disse que pagava.” “Pois disse. Mas eu também já disse que não cobro o que não tenha acabado.” “Mas são os nossos retratos”, disse o velho angustiado. “Pois são, mas o quadro é meu.” (MPC, p.125)

O narrador aponta aqui, através das marcações das falas das personagens, uma pequena confusão, uma perturbação. “Essa perturbação é no fundo uma perturbação de propriedade. O direito disse-o a seu modo: a quem pertence a fotografia? Ao sujeito (fotografado)? Ao fotógrafo?” (Barthes, *Ibidem*, p.29). Há uma indistinção entre aqueles que se dizem donos do quadro – ou por ter pago (o genro), ou por ser um dos objetos retratados (o sogro, o senhor da Lapa) – então suas falas se confundem: o narrador junta dentro das mesmas aspas as falas das duas personagens, como se ambos formassem um só

¹⁷ Todos os grifos são nossos.

outro em relação ao pintor. Em oposição, há uma fala bem definida do pintor, o qual parece já ter a questão da propriedade previamente resolvida.

Um outro fator que pesa sobre a pintura ultrapassa a questão da propriedade e se torna uma perturbação da ordem da *consciência de identidade*¹⁸. Assim como para H.: “assustados e ridículos estão sempre o pintor e o modelo diante da tela branca, um porque se teme de ver-se denunciado, outro porque sabe que nunca será capaz de fazer essa denúncia”¹⁹, há ainda o embate interno daquele que será transformado em objeto retratado, tendo de admitir as diversas possibilidades advindas do retrato acabado. Para o pintor-narrador que se apercebe deste embate, nenhuma das possibilidades se realiza como a pessoa-objeto retratada desejaria ou poderia supor, pois esta, já sendo *caricatura da caricatura*²⁰, não pode mais mudar a realidade mostrada pela pintura. Entretanto, ele, como pintor, pode modificar o quadro; enquanto narrador, pode mudar o discurso sobre o quadro e agregar a este maior ou menor importância dentro da narrativa:

O quadro produzia uma impressão de desconforto, como a de um riso súbito no interior duma casa deserta. (MPC, p.123)

A diferença entre os retratos de S. e dos senhores da Lapa é a minha diferença: aí é ela sensível imediatamente. Ninguém apostaria que são da mesma mão, ou hesitaria muito em afirmá-lo. (MPC, p.135)

Esta diferença marcada entre o retrato de S., que inicia o manuscrito, e o retrato dos senhores da Lapa, que prepara o encerramento do manuscrito, é um resumo visual da transição vivida por H.

Além do percurso do personagem-narrador, as artemages do pintor H. são discutidas e elaboradas em seu processo de escrita. É através dela que o narrador nos deixa entrever sua preocupação com as duas formas de expressão por ele usadas:

Inventei já o centissegundo, que não sei como aplicar. Faltar-me-ia agora descobrir o escrepintar, esse novo e universal esperanto que a todos nós transformaria em escrepintores, então talvez dignos práticos de bentas artemages. (MPC, p.102)

Sendo assim, só unindo a escrita e a pintura num mesmo exercício, o artista

¹⁸ Roland Barthes, em *A Câmara Clara*, define quatro imaginários que se confrontam no momento de posar para a fotografia: “Perante a objectiva, eu sou simultaneamente aquele que eu julgo ser, aquele que eu gostaria que os outros julgassem que eu fosse, aquele que o fotógrafo julga que sou e aquele de quem ele serve para exhibir a sua arte.” (1980, p. 29)

¹⁹ MPC, p.5.

²⁰ MPC, p.154.

escrepintor teria condições de sentir-se completo e transformar sua obra em um ato de continuidade, de prolongamento. Sua obra não se esgotaria nas molduras do quadro, iria além, sairia do isolamento.

Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste acto: na pintura, vem sempre o momento em que o quadro não suporta nem mais uma pincelada (mau ou bom, ela irá torná-lo pior), ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é, nesse alinhamento, já trabalho perfeito, já obra definitiva porque conhecida. É sobretudo a ideia do prolongamento infinito que me fascina. Poderei escrever sempre, até ao fim da vida (MPC, p.10)

Para Barthes (Ibidem), há na fotografia uma contingência, o que a diferencia do texto. Explicamos: para o autor, a fotografia revela de imediato “*alguma coisa* que é representada”(p.49), enquanto que o texto “pela acção de uma única palavra, pode fazer passar uma frase da descrição à reflexão” (p.49). Tomando como referência as descrições de alguns quadros feitas por H. em seus exercícios de autobiografia, e considerando uma aproximação visual²¹ entre a fotografia e a pintura, somos levados a discordar. A pintura (ou a fotografia, como quer Barthes) tem também esta capacidade apresentada pelo texto de passar da descrição à reflexão. Se, ao lermos um texto, ativamos nosso conhecimento prévio sobre a leitura, identificando intertextualidades e projetando sentidos possíveis sobre ele (além de nossa percepção quanto ao texto ser diferente a cada nova leitura), com uma imagem – seja pintura ou fotografia – não é diferente.

Assim como podemos ler um romance só no nível mais superficial da narrativa, tentando apenas descobrir quem é o assassino ou se teve um final feliz, também podemos visualizar uma pintura ou fotografia sem nos atermos a outros detalhes que não a cor, as formas, a luminosidade, a qualidade. Por outro lado, se podemos usar nosso senso crítico para ler um romance e ver algo mais nele como o que dizem as entrelinhas, os comentários do narrador ou o que está por trás da construção das personagens, enfim, o que subjaz ao texto, podemos também buscar na fotografia ou na pintura a sua essência, seu sentido mais profundo, relacionado ao contexto em que foi criada.

²¹ Não estamos identificando as duas formas artísticas como sendo uma única e mesma representação. Nossa aproximação baseia-se unicamente na representação imagética das formas e dos sentidos veiculadas por ambas as expressões.

2.3 Fragmentário exercício de autobiografia

Para Philippe Lejeune (2003, p.47), “Definir autobiografia é uma operação arriscada.” Para H. não. “Tudo é biografia, digo eu. Tudo é autobiografia, digo com mais razão ainda, eu que a procuro (a autobiografia? a razão?). Em tudo ela se introduz (qual?), como uma delgadíssima lâmina metida na fenda da porta e que faz saltar o trinco, devassando a casa.”²²

Como já dissemos anteriormente, acreditamos que os exercícios de autobiografia de H. não mostram características que os rotulem como biografismo; já o manuscrito registra os acontecimentos da vida dele, em determinado período, o que pode ser visto como um exercício autobiográfico. No entanto, o próprio narrador parece só diferenciar os dois planos como forma de organizar sua narrativa em duas sequências dispersas: uma, a narração dos acontecimentos, de forma mais diarística; a outra, os exercícios de autobiografia, fragmentados e inseridos no texto, visto ele já ter formulado sua afirmação de que tudo é autobiografia.

A autobiografia de H. incorreria na mesma situação que o excerto de *A morte amorosa*, de Gautier, apresentado no primeiro capítulo: existe um narrador que nos fala sobre uma viagem à Itália, da qual seleciona apenas as visitas aos museus como suas temática. Este narrador escreve agora sobre um tempo passado, então fala das sensações que teve quando ainda era outro H. Da mesma forma, H. é um personagem criado pelo autor implícito do *Manual de Pintura e Caligrafia*, que não aparece na história diretamente.

O narrador faz escolhas importantes sobre o que incluir ou não no texto que entregará nas mãos do leitor, mesmo para a biografia de um momento isolado da vida de um personagem. H. não age diferente em relação à sua escrita. Sabe que alguém que leia seus exercícios de autobiografia será capaz de se perguntar: por que chamar exercício de autobiografia a uma narrativa de viagem? Então, já prevendo o quanto esta explicação possa ser necessária ao seu leitor, uma vez que seus exercícios estão incluídos no manuscrito, narra neste o momento em que Adelina, a quem mostrou seu primeiro exercício, faz pergunta semelhante. E emenda com a explicação necessária:

²² MPC, p.102.

Creio que a nossa biografia está em tudo o que fazemos e dizemos, em todos os gestos, na maneira como nos sentamos, como andamos e olhamos, como viramos a cabeça ou apanhamos um objecto do chão. É isso que a pintura quer fazer. (...) Se as pessoas não precisam que lhes digam que um quadro tem duas dimensões e não tem três, também não deviam precisar que as avisassem de que tudo é biografia, ou melhor, autobiografia. (MPC, p.68)

Mas, se um narrador pode escolher os fatos a incluir em uma narrativa, como podemos concordar com H., quando este nos diz que tudo é biografia? Pensando novamente em Lejeune, podemos responder que selecionar os fatos e narrá-los de acordo com nossa visão é contar uma verdade nossa, é passar a limpo os rascunhos da identidade narrada, estilizando-os ou simplificando-os. Então, mais uma vez devemos ouvir H.:

Biografamos tudo. Às vezes, contamos certo, mas o acerto é muito maior quanto inventamos. A invenção não pode ser confrontada com a realidade, logo, tem mais probabilidades de ser exacta. (MPC, p. 80)

Ele nos diz para não confundirmos narração biográfica com ficção. Quando narramos um acontecimento qualquer, selecionamos previamente um ponto de vista através do qual contaremos nossa história, remexemos na memória, buscando os fatos mais marcantes e relevantes. Isso não significa que inventamos fatos novos, apenas os vemos com olhos que filtram a luz da nossa verdade interior. Aqueles fatos mais escondidos, aqueles momentos dos quais nem conseguimos lembrar com clareza, e outros que nos parecem menos importantes, ficam relegados não só ao nosso esquecimento, mas também a não conhecerem novos espectadores.

Provavelmente, nenhuma vida pode ser contada, porque a vida são páginas de livro sobrepostas ou camadas de tinta que abertas ou descascadas para leitura e visão logo se desfazem em poeira, logo apodrecem: falta-lhes a invisível força que as ligava, o seu próprio peso, a sua aglutinação, a sua continuidade. A vida são também minutos que não podem desligar-se uns dos outros (MPC, p.54)

Deste modo, se nenhuma vida pode ser contada – e acrescentamos: por inteiro – pode, pelo menos, ser costurada por aquele mesmo fio negro que se parte e o escritor reata debaixo da caneta. E por falarmos em escrever, tomemos o dizer de Adelina sobre a diferença entre narrativa de viagem e autobiografia:

«Não percebo por que chamaste ao artigo (é um artigo, não é?) primeiro exercício de autobiografia. Como pode uma narrativa de viagem ser uma autobiografia?» (MPC, p.68)

A dificuldade que admite Lejeune para a definição de autobiografia é da ordem do

gênero literário. Da mesma forma que outros gêneros têm seus limites questionados dentro da crítica literária, a autobiografia também é questionada, além de ser, algumas vezes, negada como gênero literário. As questões levantadas passam pela validade da obra, pela veracidade do conteúdo encontrado no texto, pela forma. O próprio narrador-protagonista do *Manual de Pintura e Caligrafia* pensa algumas destas questões no capítulo 10, no qual “para adestrar a mão, como se estivesse a copiar um quadro”²³ transcreve trechos de *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe), *Memórias de Adriano* (Marguerite Yourcenar) e *Confissões* (Rousseau):

Tendo porém copiado, ousou afirmar que tudo quanto ficou escrito é mentira. Mentira do copista, que não nasceu em 1632 nem na cidade de York. Mentira do autor copiado, de Daniel Defoe, que nasceu em 1661 na cidade de Londres. A verdade, se ali está, só poderia ser a de Robinson Crusoe ou Kreutznaer, e para a reconhecer teria sido preciso começar por provar que existiu (MPC, p.56)

Provar que existiu um Robinson Crusoe é tão necessário neste momento quanto provar que H., pintor e escritor de suas memórias, transformado por elas, existiu. Há, na crítica literária, um acordo implícito entre escritor e leitor, que serve para dar andamento à leitura, chamado acordo ficcional ou suspensão da descrença: “O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso, deve pensar que o escritor está contando mentiras. (...) Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu” (ECO, *Ibidem*, p.81).

Da mesma maneira que não precisamos acreditar que Robinson Crusoe realmente existiu, que a vida do Imperador Adriano aconteceu como narra Yourcenar, não é necessário investigarmos se H. existe/existiu, ou se de fato pintou o retrato de S., ou escreveu seus exercícios autobiográficos. Também não precisamos questionar se os fatos narrados ocorreram do jeito como são contados por H. O que devemos levar em conta é que existem formas de se narrar memórias, biografias, confissões:

Alguém conta a vida de alguém que não existiu ou não existiu assim: Defoe inventa. Alguém conta uma vida dizendo-a sua e confiando na nossa credulidade: Rousseau confessa-se. Alguém conta a vida de um ser que viveu antes: Marguerite Yourcenar memoriza Adriano, é Adriano na memória que lhe inventa. (MPC, p.57)

Lejeune nos conta que, na França, a hostilidade ao gênero autobiográfico aumenta conforme aumenta o número de escritores que se servem deste rótulo para jogar “com a curiosidade e a credulidade do leitor, mas baptizam como “romance” esses textos em que

²³ MPC, p.55.

jogam como querem com a verdade” (Ibidem, p.46). Também nos diz que esta é uma prática que rende bons frutos, seja pela criação, seja pelo lado da pesquisa autobiográfica. Podemos colocar o *Manual de Pintura e Caligrafia*, narrado por H. dentro desta zona mista que é muito propícia à criação²⁴, pois:

Essa escrita marcada de tempo procura abrir um espaço de descoberta, ou pelo menos de compreensão: compreensão do sentido da liberdade enfim reencontrada (liberdade de ser, de existir, e por conseguinte também de escrever), compreensão do que essa liberdade quer dizer, e de para onde ela vai. (SEIXO, 1986, p.73)

2.4 Alteridade em si: Saramago pós 70 como seu próprio referencial

Da vasta obra publicada por José Saramago nestes últimos 30 anos, recolhemos aqui três exemplos, um de cada década, para servir de amostra comparativa ao estudo do livro *Manual de Pintura e Caligrafia*. São eles: *Levantado do Chão*, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Intermitências da Morte*. A escolha foi feita sem julgamento de valor – não dizemos aqui que as obras são boas ou más – a forma da escrita é que nos surpreende e sugere a comparação.

Vejamos como Seixo nos dá uma boa definição da alteridade nas obras de Saramago.

Mas, se num conceito de imitação já aflora um <<outro>> que corta a relação de identificação pura, a verdade é que de modo geral essa relação é trabalhada, muitas vezes contraditoriamente (poderíamos dizer: dialecticamente), em termos de alteridade – a história é o <<outro>> tempo que vem activar a consciência do presente, a crónica ultrapassa o relato pelo comentário, a pintura converte-se num objecto outro diferenciado do objecto primeiro que ela reproduz, o fantástico <<altera>> o cotidiano, a revolução diferencia a família, a personagem pode ser escritor mas o escritor não é personagem. (SEIXO, Ibidem, p.24)

Algumas das características mais marcantes da escrita de Saramago aparecem com outra roupagem no *Manual de Pintura e Caligrafia*, mas já se mostram como esboço do que viremos a encontrar em suas obras ao longo das três décadas subsequentes. Certas

²⁴ Termos utilizados Philippe Lejeune, obra citada, p.46.

sutilezas desta escrita são reconhecidas já em uma primeira leitura superficial. É o caso da escolha dos personagens, a sobreposição de camadas textuais, as digressões – que nesta obra engatinham, senão em conteúdo, pelo menos, em forma. Outras, como a pontuação precária e a falta de letras maiúsculas em nomes próprios, tão avidamente criticadas, seguem rumo bem diferente no *Manual de Pintura e Caligrafia*.

Parece de uma evidência solar e dever supremo de *toda* a crítica reconhecer que uma obra tem um *antes* e um *depois* e, sobretudo, que é de importância capital conhecer o seu *antes* para a <<compreender>>, pois dá-se como coisa assente que é desse *antes da obra* que a obra *procede*. (LOURENÇO, Ibidem, p.47)

Desfiaremos com mais cuidado adiante, destacando pontos importantes para este estudo, como este “antes da obra” de que fala Eduardo Lourenço – neste caso, o *Manual de Pintura e Caligrafia* – é uma preparação para o depois.

Precisamos esclarecer que, apesar de a iniciativa de tratar do narrador desta obra por tal ângulo ter surgido diretamente da leitura do livro, existem outros estudos que, pelos mesmos termos ou por outros, indicam tal proposição: de que o narrador do *Manual de Pintura e Caligrafia* é um preparo para o narrador saramaguiano que virá depois²⁵.

Aqui abordaremos as questões da metalinguagem, da construção fraseológica, da “intromissão” do autor do manuscrito (narrador-protagonista) no meio da narrativa e a referência constante às artes.

2.4.1 O discurso sobre a linguagem

É comum ouvirmos falar sobre a escrita circular de José Saramago. E, lendo alguns de seus livros, percebemos como certos assuntos abordados ao longo dos textos se repetem e, até mesmo, chegam a tornar-se tema de outros livros. Embora não tenha escrito nenhum romance sobre a palavra, todas as suas obras, em algum momento, se detêm em divagações metalinguísticas, como podemos verificar nas passagens abaixo:

²⁵ Destacamos aqui a divisão das obras de Saramago em períodos, feita por Carlos Reis, na qual o *Manual de Pintura e Caligrafia* aparece como obra do período de formação. Também Maria Alzira Seixo, em estudos sobre a obra, coloca que esta pode ser considerada, de certo modo, como “um livro que prepara a série de romances seguintes” (1999, p.97).

Um dia, se não desistirmos, saberemos todos que coisas são estas e a distância que vai das palavras que as tentam explicar, a distância que vai dessas palavras ao ser que as ditas coisas são. Só escrito assim parece complicado. (LC, p. 99)

Tomemos esta formiga, melhor, não a tomemos, que seria pegar-lhe, consideremo-la apenas (LC, p. 169)

O filho do homem enterrará o homem, mas ele próprio ficará insepulto. Que estas palavras, à primeira vista enigmáticas, não vos levem a pensamentos superiores, o que aí fica pertence à escala do óbvio, quis apenas dizer que o último homem, por último ser, não terá quem lhe dê sepultura. (ESJC, p.141)

A confiada repórter laborava no mais grave dos enganos, porquanto havia interpretado as palavras da sua fonte informativa como significando que o moribundo, em sentido literal, se tinha arrependido do passo que estava prestes a dar, isto é, morrer, defuntar, esticar o pernil, e portanto resolvera fazer marcha atrás. Ora, as palavras que o feliz neto havia efectivamente pronunciado, Como se se tivesse arrependido, eram radicalmente diferentes de um peremptório Arrependeu-se. (IM, p.12)

Também no *Manual de Pintura e Caligrafia* esta preocupação com o termo que melhor define o sentido a ser expresso aparece constantemente:

Serei, entre todos, o mais secreto, e, por isso, o que mais dirá de si (dará de si). (Dar de si: tirar de si, oscilar.) (MPC, p.15)

Com o quadro na mala do carro, circulei pela cidade, sem rumo, a pensar algumas destas coisas que viria escrever depois, deixando fugir outras que talvez importassem tanto como estas (tanto, tão pouco, ou tão muito como elas. Nota justificada de quem agora começa a aprender estas escritas: por que será que se diz tão pouco e não se diz tão muito?). (MPC, p.127)

A diferença que se apresenta nitidamente entre as citações é que no *Manual de Pintura e Caligrafia* as divagações sobre a língua e as palavras aparecem, em geral, entre parênteses, o que não costuma acontecer nas obras posteriores. Sentimo-nos inclinados a pensar não em uma insegurança por parte do autor, mas em um tateio, uma busca pela forma mais expressiva de dizer o que precisa ser dito naquele momento. É preciso não perder o fio do pensamento, porém faz-se necessário pensar no como dizer. Enquanto ensaio de um romance, a alternativa é testar, tentar, experimentar. Contudo, não é só no pensamento sobre a linguagem que o narrador saramaguiano se apresenta esboçado no *Manual de Pintura e Caligrafia*.

2.4.2 Não tem sido fácil articular estas frases²⁶

Ao leitor, às vezes, toda a narrativa se mostra tão naturalmente encadeada que as frases parecem brotar, numa sequência lógica, da pena do narrador. No entanto, o narrador de Saramago costuma – entre “um nunca mais acabar de pensamentos”²⁷ – relatar as dificuldades de se formar uma frase, seja por falta de treino, seja por estilo de escrita:

Não tem sido fácil articular estas frases. A mim mesmo lembro que não tenho o hábito de escrever, que não domino certas habilidades de escrita (adivinhadas no acto da escrita, contudo não sabidas, não domináveis) (MPC, p.64)

Ponho-me a pensar no que poderia ser uma carta destas escrita por mim, e vejo-a enovelada, com umas frases intermináveis, a querer explicar o inexplicável, ou então, em vez disso, e pior, um desastre de sequidão, de insolência. (MPC, p.92)

A frase com a extensão na medida correta, que é toda ela (a medida) relativa ao momento da narrativa; esta, porém, não lhe falta. Quando se faz necessário, a frase atravessa páginas, interpondo, no máximo, algumas poucas vírgulas. Em outros momentos, é curta e incisiva. Maria Alzira Seixo considera que no “*Manual de Pintura e Caligrafia* podemos ler a frase que pode funcionar como inscrição programática (mesmo se lida *a posteriori*) de uma mutação” (1999, p.97). Esta é uma frase que evidencia tanto continuidade quanto descontinuidade, equipara sujeito e objeto, congrega espaço e tempo e é o lugar para onde o narrador sempre retorna:

(...) a esta caligrafia, este fio negro que se enrola e desenrola, que se detém em pontos, em vírgulas, que respira dentro de pequenas clareiras brancas e logo avança sinuosa, (...) a esta caligrafia, a este fio que constantemente se parte e ato debaixo da caneta e que, não obstante, é a minha única possibilidade de salvação e de conhecimento. (MPC, p.7)

Enquanto H. narra seu manuscrito e vê na sua caligrafia a sua salvação e o seu conhecimento, alguns críticos e leitores veem nas frases de Saramago uma exorbitância, uma “monstruosidade filológica”²⁸. Este fato não passa despercebido pelo autor, que introduz nas *Intermitências da Morte* a crítica feita por um gramático ao estilo de escrita da morte:

²⁶ MPC, p. 64.

²⁷ LC, p. 152.

²⁸ IM, p.109.

Segundo a opinião autorizada de um gramático consultado pelo jornal, a morte, simplesmente, não dominava nem sequer os primeiros rudimentos da arte de escrever. Logo a caligrafia, disse ele, é estranhamente irregular, (...), mas isso ainda se perdoaria, ainda poderia ser tomado como defeito menor à vista da sintaxe caótica, da ausência de pontos finais, do não uso de parêntesis absolutamente necessários, da eliminação obsessiva dos parágrafos, da virgulação aos saltinhos e, pecado sem perdão, da intencional e quase diabólica abolição da letra maiúscula, que, imagine-se, chega a ser omitida na própria assinatura da carta e substituída pela minúscula correspondente. Uma vergonha, uma provocação (IM, p.111)

Pode parecer irrelevante, para um estudo do narrador, atentar ao estilo do autor. No entanto, não estamos caindo aqui numa indistinção entre um e outro. Ocorre que, sendo o narrador de Saramago o nosso foco de análise, assim como sua progressão do *Manual de Pintura e Caligrafia* para as obras posteriores, consideramos prático e eficiente exemplificar o estilo das frases pelas quais o narrador nos conta os acontecimentos com uma que trata do próprio assunto em discussão.

A questão do tamanho das frases, de sua importância, de sua clareza e funcionalidade dentro da narrativa, perpassa todas as obras aqui avaliadas, de uma forma ou de outra²⁹:

Não tenho história nenhuma a contar, já disse o que tinha a dizer. *É uma frase modesta, é o esqueleto do cão ao fim de dois anos, quase não merece registo particular*, quando outras se têm proferido (LC, p.250)

Parecem formigas, diz uma criança herdeira imaginosa, e o pai rectifica, Parecem formigas, mas são cães, *ora aqui está como tudo se compõe e explica nesta curta e clara frase* (LC, p.312)

Jesus hesita, *procura o caminho por onde há-de levar as palavras* e o que lhe sai não é a longa explicação necessária, *mas uma frase para ganhar tempo*, se não é mais exacto dizer perdê-lo (ESJC, p.256)

por favor, creia-me, foi uma simples *frase de efeito* destinada a impressionar, *um remate de discurso*, nada mais (IM, p.18)

Para Conceição Madruga, “Saramago propõe nos seus livros uma modalidade de pensamento que se compraz na experimentação dos seus próprios limites, que são os limites da linguagem e da razão” (Ibidem, p.134). É dentro desta experimentação de limites que ele constrói suas personagens e seus narradores, monta seus diálogos, conversa com o leitor, expõe uma infinidade de relações entre a linguagem e o que ela expressa, entre o tempo e o espaço da narrativa, cria sua escrita cíclica e aberta a renovações.

²⁹ Todos os grifos são nossos.

2.4.3 *Insights*, digressões e anacronismos

Para dar conta do fluxo do pensamento, muitas vezes o narrador se deixa desviar da narrativa, afinal, “a gente começa a contar um caso, mas metem-se outros adiante”³⁰. E, por ser comum que isso aconteça, é comum também, nas obras de Saramago, encontrarmos digressões e *insights*, além de muitos anacronismos.

2.4.3.1 *Insights*

Caracterizaremos aqui *insights* como as tomadas de consciência do narrador ao longo da narrativa apresentada, suas deduções sobre aquilo que está sendo contado no momento em que ele para a narrativa para expressar seus pensamentos sobre a situação.

Vejam os que o narrador diz no trecho de *Levantado do Chão*, abaixo, sobre as “mazelas” e sobre o que pode acontecer:

Pairando alto, o milhano deixa pender um pouco a cabeça, é um simples jeito, pois a vista não precisaria de tão mínima aproximação, nós é que temos estas mazelas de miopia, astigmatismo, palavras que, a propósito se diga, devemos acautelar neste sítio do latifúndio, podem os anjos confundir com estigmatismo, vir à varanda à procura de Francisco de Assis e dar com um simples milhano aos gritos e cinco homens que se aproximam (...) (LC. p.209)

A leitura das ações e feições de Maria de Magdala, no seguinte trecho d’*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, traz deduções feitas pelo narrador, ao passo que o que se deve esperar desta também nos mostra uma percepção do narrador em relação aos acontecimentos:

(...) uma mulher apareceu à porta, como se justamente estivesse à espera de que a chamassem, embora, por um leve ar de surpresa que começou por aparecer-lhe na cara, pudéssemos ser levados a pensar que estaria antes habituada a que lhe entrassem pela casa dentro, sem bater, o que, se bem considerarmos as coisas, teria menos razão de ser que em outro qualquer caso, pois esta mulher é uma prostituta e o respeito que deve à

³⁰ LC, p.130.

sua profissão manda-lhe que feche a porta de casa quando recebe um cliente. (ESJC, p.230)

No caso de *Intermitências da Morte*, o narrador se atreve a dizer diretamente o que espera que seus leitores percebam, ou tivessem percebido até o momento em que escreve:

Ora, não será preciso ser-se dotado de uma cabeça especialmente estratégica para compreender que os exércitos alinhados no outro lado das três fronteiras tinham passado a constituir um sério obstáculo a uma prática sepulcária que decorrera até aí na mais perfeita das seguranças. Não seria a máfia o que é, se não tivesse encontrado a solução do problema. (IM, p.65)

E complementa com um “comentário à margem” e a dedução maior, que é a fatuidade da situação:

É realmente uma lástima, permita-se-nos o comentário à margem, que tão brilhantes inteligências como as que dirigem estas organizações criminosas se tenham afastado dos rectos caminhos do acatamento à lei e desobedecido ao sábio preceito bíblico que mandava que ganhássemos o pão com o suor do nosso rosto, mas os factos são os factos (...) (IM, p.65)

Este seria o narrador aperceptivo, ou *self-conscious narrator*, de Wayne Booth, do qual tratamos anteriormente. O mesmo processo acontece no *Manual de Pintura e Caligrafia*, como por exemplo:

O homem sem talento é tão invulnerável como o génio, talvez mais do que ele, mas não foi provado que a sua vida seja menos útil. Curiosa conclusão esta. (MPC, p.64)

Escrever na primeira pessoa é uma facilidade, mas é também uma amputação. Diz-se o que está acontecendo na presença do narrador, diz-se o que ele pensa (se ele o quiser confessar) e o que diz e o que faz, e o que dizem e fazem os que com ele estão, porém não o que esses pensam, salvo quando o dito coincida com o pensado, e sobre isso ninguém pode ter a certeza. (MPC, p.67)

Nesta obra, os *insights* parecem aflorar mais naturalmente, com menos necessidade de serem encerrados nos mesmos parênteses que servem para as divagações sobre as palavras.

2.4.3.2 Digressões

Diferenciamos aqui as digressões dos *insights* por compreender que nem sempre o afastamento da narrativa se dá pela dedução, descoberta ou percepção de algo por parte do narrador. Em muitos casos, há uma simples necessidade de deixar transparecer uma associação de pensamentos e isso pode levar a narrativa por outros caminhos que não buscam como foco uma conclusão ou uma tomada de consciência.

Veio visitar-me o Carmo. Porém, antes de escrever sobre a visita e a conversa, que pouco de mim dirá, mas muito dele, parece-me conveniente voltar a estas últimas páginas, demasiado artificiosas para meu gosto e a que me deixei arrastar por não sei que tentação, de virtuosismo tolo, contrariando a severa regra que me tinha imposto de contar o acontecido, e nada mais (...) (MPC. p.106)

Digressões são correntes nos romances de Saramago, e talvez sejam uma das características mais marcantes de sua obra; a importância que se pode dar a tais distanciamentos do foco narrativo não é pequena. Analisemos este trecho no qual fica bastante marcado o fato de que algumas digressões se fazem indispensáveis para o entendimento da narrativa:

Os amantes da concisão, do modo lacônico, da economia de linguagem, decerto se estarão perguntando porquê, sendo a ideia assim tão simples, foi preciso todo este arrazoado para chegarmos enfim ao ponto crítico. A resposta também é simples, e vamos dá-la utilizando um termo actual, moderníssimo, com o qual gostaríamos de ver compensados os arcaísmos com que, na provável opinião de alguns, temos salpicado de mofo este relato, Por mor do background. (IM, p.67)

Mais uma vez, nas *Intermitências da Morte*, a metanarrativa expressa a questão proposta neste trabalho, o que nos deixa à vontade para trabalhar o exemplo. Mais do que para materializar deduções realizadas pelo narrador, neste ponto, ele nos mostra que as digressões são parte integrante do material narrado. O narrador poderia construir uma narrativa seca e direta, deixando de lado certos detalhes, mas prefere adiantá-los, embora isso deixe a narrativa mais prolixa, evitando que o leitor acabe de ler o texto e permaneça com dúvidas sobre seu entendimento. Para ele, o “background não é apenas o plano de fundo, é toda a inumerável quantidade de planos que obviamente existem entre o sujeito observado e a linha do horizonte”³¹, ou seja, é toda a trama de acontecimentos outros que

³¹ IM, p. 67.

se prendem à narrativa, tornando-a mais fácil de compreender.

Neste outro trecho, retirado d'*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, o narrador nos dá a entender que a digressão faz parte também da construção de uma narrativa:

Mil vezes a experiência tem demonstrado, mesmo em pessoas não particularmente dadas à reflexão, que a melhor maneira de chegar a uma boa ideia é ir deixando discorrer o pensamento ao sabor dos seus próprios acasos e inclinações, mas vigiando-o com uma atenção que convém parecer distraída, como se se estivesse a pensar noutra coisa, e de repente salta-se em cima do desprevenido achado como um tigre sobre a presa. (ESJC, p.71)

Tal digressão poder ser considerada uma metáfora do processo criativo. O autor deixa que as ideias afluam ao seu pensamento e tomem conta dele. Assim também, esta “atenção que convém parecer distraída” pode equivaler à atenção que deve ter um narrador ao contar uma história, separando o que é preciso ser dito do que não tem necessidade de aparecer no relato.

As digressões também podem servir para mostrar ao leitor que o ponto de vista do narrador é novo em relação a um fato já muitas vezes narrado:

Não faltará já por aí quem esteja protestando que semelhantes miudezas exegeticas em nada contribuem para a inteligência de uma história afinal arquiconhecida, mas ao narrador deste evangelho não parece que seja a mesma coisa, tanto no que toca ao passado como no que ao futuro há-de tocar, ser-se anunciado por um anjo do céu ou por um anjo do inferno, as diferenças não são apenas de forma, são de essência, substância e conteúdo, é verdade que quem fez uns anjos fez os outros, mas depois emendou a mão. (ESJC, p.103)

De fato, mesmo uma história sendo “arquiconhecida”, suas versões podem mudar em essência e substância, podem mudar de acordo com o posicionamento do narrador, afinal, podemos sintetizar com um dito popular, bem ao gosto de Saramago: “quem conta um conto, acrescenta um ponto”.

2.4.3.3 Anacronismos

Os anacronismos são uma marca registrada e “também um gosto”³² do narrador de

³² MPC, p. 14.

Saramago, presentes em quase todos os textos. H. já dizia que:

a melhor história dos homens seria a que juntasse, naquele jeito envolvente da mão colectora, as espigas pelo rés da terra, todas as espigas, preparando o corte rápido e único e a seguir o movimento que ergue para o céu, ou para os olhos, as diferentes idades do tempo, todas maduras, mas todas ainda longe do pão (MPC, p.14)

É por esses olhos que juntam o aqui com o lá, o hoje com o ontem, que o narrador d’*O Evangelho Segundo Jesus Cristo* vai mostrar uma das mulheres que, no quadro visualizado por ele, estão aos pés de Jesus Cristo, e, antes mesmo de começar a contar a sua história, mostrará a que destino este está prometido:

a afligida mulher é a viúva de um carpinteiro chamado José e mãe de numerosos filhos e filhas, embora só um deles, por imperativos do destino ou de quem o governa, tenha vindo a prosperar, em vida mediocrementemente, mas maiormente depois da morte. (ESJC, p.9)

Também o narrador de *Levantado do Chão* vai adiantando alguns acontecimentos ao longo da narrativa:

Domingos Mau-Tempo não chegará a velho. Um dia, quando já tiver feito cinco filhos à mulher, mas não por essa razão tão comum, passará uma corda pelo ramo duma árvore, num descampado quase à vista de Monte Lavre, e enforcar-se-á (LC, p 23)

Em outros momentos, essa fuga para outro tempo se dá por artes do narrador que confunde “as diferentes idades do tempo” para poder explicar acontecimentos tão correntes no cotidiano das gentes:

Então vieram os três reis magos. O primeiro foi João Mau-Tempo, veio por seu pé, havia ainda luz de dia, para ele nenhuma estrela seria precisa, e se mais cedo não chegou foi apenas por questões de pudor masculino, que bem poderia ter assistido ao parto se tais coisas se usassem naquele tempo e neste lugar, que mal faria ver parir a própria filha, mas não pode ser, não faltariam murmurações, ficam essas ideias para o futuro. (LC, p.296)

afinal não o era assim tanto, apenas um palmo mais alto que os homens mais altos de Nazaré, as ilusões de óptica, sem as quais não há prodígios nem milagres, não são uma descoberta da nossa época, basta ver que o próprio Golias só não foi para jogador de basquetebol por ter nascido antes do tempo. (ESJC, p.185)

Como casos de uma anacrônica voz, temos também algumas passagens onde o narrador se vale de questões mais científicas para avaliar a situação corrente:

O cão veio com o dono e foi-se-lhe deitar ao lado depois de ter dado as três voltas sobre si mesmo que eram a única recordação que lhe havia

ficado dos tempos em que havia sido lobo (IM, p.196)

Já neste diálogo d’*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, o narrador empresta seu pensamento anacrônico a um personagem. No entanto, não é um personagem qualquer, é um anjo, pois este sim está no rol dos escolhidos que podem ter consciência dos acontecimentos, tanto passados quanto futuros:

E há a certeza, o que se chame certeza, de que tenha sido mesmo a semente do Senhor que engendrou o meu primeiro filho, Bom, a questão é melindrosa, o que tu estás a pretender de mim é, sem tirar nem pôr, uma investigação de paternidade, quando a verdade é que, nestes conúbios mistos, por muitas análises, por muitos testes, por muitas contagens de glóbulos que se façam, certezas nunca as podemos ter absolutas (ESJC, p.260)

Mais não diremos a respeito dos anacronismos, pois já estão muito bem representados acima, além de serem constantemente discutidos pela crítica literária. Passemos adiante, para ver “o que só adiante se saberá”³³.

2.4.4 Intertextualidade: pintura, música, poesia

Um ensaio de romance, na linha dos escritos por José Saramago, não poderia ter um título tão a propósito: *Manual de Pintura e Caligrafia*. Como dito anteriormente, alguns temas costumam se repetir nas obras do autor e um destes temas, de forma mais geral, se liga à arte. “Aliás, sendo os romances de Saramago tão abertamente referenciais, é curioso ver como neles a fuga para a arte (...) é constante, como tema ou <<leit-motiv>>: pintura, música, poesia.” (SEIXO, Ibidem, p.24)

Ao lermos uma das obras posteriores ao *Manual de Pintura e Caligrafia*, não é difícil localizar passagens nas quais a música tome conta do ambiente, em que as cenas que se apresentam sejam comparadas a pinturas e ainda, além das citações diretas ou indiretas de leituras feitas pelo autor, o narrador ou os personagens divaguem sobre poesia, conto, livros, obras de arte.

O Evangelho Segundo Jesus Cristo já inicia com a observação e descrição de uma pintura, que passa pela avaliação minuciosa do narrador:

³³ LC, p.239.

O sol mostra-se num dos cantos superiores do rectângulo, o que se encontra à esquerda de quem olha, representando, o astro-rei, uma cabeça de homem donde jorram raios de aguda luz e sinuosas labaredas, tal uma rosa-dos-ventos indecisa sobre a direcção dos lugares para onde quer apontar, e essa cabeça tem um rosto que chora, crispado de uma dor que não remite, lançando pela boca aberta um grito que não poderemos ouvir, pois nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada. (ESJC, p.7)

Nestas pequenas passagens de *Levantado do Chão*, a poesia aparece como o “outro” da narrativa. Na primeira, o poeta passeia e busca inspiração; na segunda, há a afirmação da afinidade entre o povo português e a rima:

Vai o poeta em seu caminho, à procura das boninas de que ouviu falar, e se não lhe sai ode ou soneto, há-de sair quadra, que é saber mais comum (LC, p.193)

Se queres aumento de ordenado, vota no Delgado, este gosto da rima já vem de longe, que se há-de fazer, somos um país de poetas (LC, p.305)

Mesmo como uma manifestação popular, o reconhecimento da arte como parte da vida das personagens retratadas é constante. São músicas que embalam os sonhos, os casamentos, o trabalho dos lavradores. Assim como na obra aqui não trabalhada, *Memorial do Convento* (1982), existe um personagem, Domenico Scarlatti, cuja música embala a noite da corte e a construção da passarola, em *Intermitências da Morte* há um violoncelista, cuja música promove mudanças que afetam o músico, o mundo e até a morte.

O músico não sabe, e não poderia imaginá-lo nunca, que a morte olha, fascinada, por cima do seu ombro, a fotografia a cores da borboleta. Fascinada e também confundida. (IM, p.173)

De mais sabia ele que não era rostropovitch, que não passava de um solista de orquestra quando o acaso de um programa assim o exigia, mas aqui, perante esta mulher, com o seu cão deitado aos pés, a esta hora da noite, rodeado de livros, de cadernos de música, de partituras. era o próprio johann sebastian bach compondo em cöthen o que mais tarde seria chamado opus mil e doze, obras elas quase tantas como foram as da criação. (...) mãos felizes faziam murmurar, falar, cantar, rugir o violoncelo, eis o que faltou a rostropovitch, esta sala de música, esta hora, esta mulher. (...) 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. (IM, p.207)

Esta passagem, um tanto extensa, se fez necessária para verificarmos o quanto a arte influencia o espaço narrativo criado por Saramago e mostrado por seu narrador. Se num primeiro momento a intenção da morte “foi oferecer a esses seres humanos que tanto

me detestam uma pequena amostra do que para eles seria viver sempre”³⁴ e só por este motivo deixou-os tanto tempo sem “defuntar”, no final da narrativa o mesmo acontecimento tem outros motivos. E, um dos motivos que transformam a morte está ligado diretamente à arte. Também H, pintor e escritor, ou “escrepintor” transforma-se através de manifestações artísticas:

Se, juntando a subjectividade ao efeito de estilo, falo do remorso com que deixo ficar para trás o livro iluminado, a escultura, o fresco, o quadro que provavelmente me ajudariam, à boa paz (repito: à boa paz), a compreender melhor este mundo e a vida que faço nele - quero da arte uma paz que Sócrates sistematicamente retira aos homens (...) (MPC, p.117).

No entanto, sozinho como me encontro agora, sem arte ou com ela por aprender, cresce dentro de mim uma tensão que já tentei exprimir por palavras, e é ela que não me deixa parar. É ela também que me enche de desenhos o caderno de esboços (...) (MPC, p.136)

Essas mudanças pelas quais passa H. ao longo do *Manual de Pintura e Caligrafia* são o que caracteriza o percurso estabelecido na obra. É através da ideia de pintar o segundo quadro de S., e também de registrar por escrito suas experiências, que começa seu processo de transformação. Embora não tivesse esperado por isso, H. passa a perceber o ocorrido já no começo de sua escrita:

Perguntem-me se tomaria igual decisão mesmo que S. não aparecesse, e eu não saberei responder. Creio que sim, tomaria, mas não posso jurar. No entanto, agora que comecei a escrever, sinto-me como se nunca tivesse feito outra coisa ou para isto é que tivesse afinal nascido. (MPC, p.9)

A pintura ainda acompanha a transformação do narrador e se faz presente ao longo de todo o *Manual de Pintura e Caligrafia*, como já vimos anteriormente.

³⁴ IM, p. 99.

CURIOSA CONCLUSÃO ESTA

“Postas à vista as bandeirolas que marcam os pontos de partida e de chegada”³⁵, apresentamos os comentários finais sobre o estudo aqui realizado. Inicialmente, através da leitura do *Manual de Pintura e Caligrafia*, percebemos, ainda que de forma inconsciente, aproximações e distanciamentos em relação a outras obras de José Saramago. Devido a esse fato, iniciamos esta escrita para a qual reunimos as ideias de alguns críticos, “das diversas escolas em actividade, que nestes assuntos sempre têm uma palavra a dizer”³⁶, e nos dispomos a analisar mais concretamente tais características e investigar as relações que se apresentavam.

Como apoio teórico para a questão do narrador, visitamos as ideias de diversos críticos e verificamos que alguns dos conceitos estabelecidos pela crítica literária, quando postos ante as obras de Saramago, perdem uma parcela de sua significação. É o caso da relação entre a divisão de narradores em primeira ou terceira pessoa e o distanciamento dos fatos, visto que no *Manual de Pintura e Caligrafia*, o narrador H. escreve duas autobiografias simultaneamente, uma em tempo próximo, seu manual de escripintura, e outra mais distanciada, que ele chama de exercícios de autobiografia. Outros conceitos, no entanto, se combinam e retratam particularmente bem o que vemos nos escritos do autor. É o que acontece com a teoria dos planos de Uspenski, por exemplo, que dá maior profundidade ao narrador.

A questão primordialmente levantada para este estudo era: o narrador do *Manual de Pintura e Caligrafia* poderia ser visto como um “embrião” para o(s) futuro(s) narrador(es) vistos nas obras do mesmo autor? A resposta a que chegamos foi sim, em determinados aspectos, e não, em outros. Sim, H. esboça certas características, ensaia a construção frasal, as intervenções, as articulações do texto. Não, H. não é o mesmo narrador distanciado, sabedor de todos os fatos e de por quais caminhos seguirá a narrativa.

Pensando assim, descobrimos que o narrador de Saramago não é um só, que conta uma mesma história, dividida através das várias obras publicadas ao longo de sua vida. Os narradores, que têm em H. seu embrião, são gêmeos múltiplos, com muitas características

³⁵ MPC, p.58.

³⁶ IM, p. 28.

em comum, porém com idiosincrasias que os tornam novos e peculiares a cada momento narrado. Alguns destes narradores até desenvolvem dupla personalidade; outros ouvem vozes e as deixam falar dentro da sua fala; tem também um que narra duas histórias diferentes. Mas, tudo isso já é matéria para outros estudos.

REFERÊNCIAS

BAL, Mieke. Narrator. In: BAL, Mieke. **Narratology: Introduction to the Theory of Narrative**. 3rd. ed. Toronto: University of Toronto Press. 2009, p.19-31.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1981. (Coleção Arte e Comunicação).

BOOTH, Wayne. The rhetoric of fiction. In: HALE, Dorothy J. **The Novel: An Anthology of Criticism and Theory, 1900-2000**. Oxford: Blackwell, 2005, p. 154-183.

BUARQUE, Chico. **Leite Derramado**. 3^a ed. Alfragide: Don Quixote, 2009.

CARVALHO, Alfredo Coelho Leme de. **Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Pioneira, 1981. (Manuais de Estudo).

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia da Letras, 1994.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

GAUTIER, Théophile. A morte amorosa. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. In: CALVINO, Ítalo (Org.) **Contos fantásticos do século XIX: O fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 p.213-239.

HATOUM, Milton. **Dois Irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LOURENÇO, Eduardo. Crítica, obra e tempo. In: _____. **O canto do signo: Existência e Literatura (1957-1993)**. Lisboa: Gradiva, 1994, p. 47-51.

_____. Situação da Literatura Portuguesa. In: _____. **O canto do signo: Existência e Literatura (1957-1993)**. Lisboa: Gradiva, 1994, p.268-279.

MADRUGA, Maria da Conceição. **A paixão segundo José Saramago: A paixão do verbo**

e o verbo da paixão. Porto: Campo das Letras – Profedições, 1998. (Coleção Campo da Literatura/Ensaio, nº 16).

ORWELL, George. **1984**. Tradução: Wilson Velloso. São Paulo: Companhia Editora Nacional. Edição eletrônica digitalizada e distribuída pela equipe Projeto Democratização da Leitura. Disponível em: <http://www.projetopdl.cjb.net/>

QUEIRÓS, Eça. **Civilização**. Pará de Minas, MG: Virtual Books Online M&M Editores. 2003. Edição eletrônica digitalizada e distribuída pela equipe Virtual Books Online. Disponível em: <http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/port/download/civilizacao.pdf>

SARAMAGO, José. **Levantado do Chão**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

_____. **Intermitências da Morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Manual de Pintura e Caligrafia**. Lisboa: Editorial Caminho, 1977. Edição eletrônica digitalizada e distribuída pela equipe Digital Source. Disponível em: <http://groups.google.com/group/digitalsource>.

_____. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. (Companhia de Bolso).

SEIXO, Maria Alzira. Saramago e o tempo da ficção. In: CARVALHAL, Tania Franco; TUTIKIAN, Jane Fraga. (Orgs.) **Literatura e História: Três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p. 91-99.

_____. **A palavra do romance: Ensaios de genologia e análise**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.