



A função dialógico-dialética do narrador em José Saramago

The Dialogical-Dialectic Function of the Narrator in José Saramago

Deivis Jhones Garlet

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, Rio Grande do Sul / Brasil
deivisjh@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1260-4381>

Resumo: A obra romanesca de José Saramago é reconhecida pelo seu conteúdo de crítica social, sobretudo, ao império do capital e seus efeitos nefastos na vida dos homens e à hipocrisia das elites políticas e econômicas. Dialecticamente, afirma uma posição de valorização do humanismo e da democracia, geralmente evidenciados nos setores sociais mais desfavorecidos. Este conteúdo axiológico, seguramente, é realizado por uma composição formal singular, na qual as partes contribuem para a efetivação de um todo estruturado. Entre as partes dessa composição, salientamos a relevância do narrador e sua função decisiva para a consecução do conteúdo humanista e democrático nos romances. De fato, o narrador saramaguiano apresenta peculiaridades, como a oralidade, o recurso à ironia, os frequentes comentários, a concessão de voz a uma pluralidade de vozes, que informam de sua função alicerçada no dialogismo e na dialética, de forma que a denominamos função dialógico-dialética. Assim, com base em estudos de Bakhtin e Genette, objetivamos explicitar tal função e sua contribuição para a axiologia do universo romanesco do autor lusitano.

Palavras-chave: José Saramago; narrador; função dialógico-dialética.

Abstract: José Saramago's romanesque work is recognized for its content of social criticism, especially the empire of capital and its harmful effects on the lives of men and the hypocrisy of political and economic elites. Dialectically, it affirms a position of appreciation of humanism and democracy, generally evidenced in the most disadvantaged social sectors. This axiological content, surely, is realized by a singular formal composition, in which the parts contribute to the realization of a structured whole.

Among the parts of this composition, we emphasize the relevance of the narrator and his decisive role in achieving the humanist and democratic content in the novels. In fact, the Saramaguian narrator has peculiarities, such as orality, the use of irony, frequent comments, the granting of a voice to a plurality of voices, which inform of its function based on dialogism and dialectic, in a way that we call it function dialectic-dialectic. Thus, based on the studies of Bakhtin and Genette, we aim to make explicit this function and its contribution to the axiology of the Romance universe of the Lusitanian author.

Keywords: José Saramago; narrator; dialogical-dialectic function.

A instância narrativa – o narrador –, na obra de José Saramago, apresenta um conjunto sintomático de características, notórias, sobremodo, a partir de *Levantado do chão*, de 1980. Sintomáticas de uma específica posição axiológica do artista perante a realidade concreta dos tempos da globalização neoliberal, e sintomática também como reincidência, formando um estilo *sui generis* da arte de narrar.

Tal estilo, seguramente, possui estreita correspondência com aquele que consideramos o princípio estético saramaguiano, mormente no que se refere à produção romanesca, ou seja, a dialética (GARLET, 2016). Entendemos que o narrador – como uma parte do todo estruturado de cada obra – funciona de maneira idiossincrática, contribuindo, decisivamente, para efetivação semântica do conteúdo humanista e democrático. Assim, utilizando-nos de premissas teóricas de Bakhtin e Genette, objetivamos explicitar a função do narrador em José Saramago, a qual definimos como dialógico-dialética.

A palavra de outrem: o dialogismo como humanismo

Iniciemos *in media res*:

ouve-se a voz do cabo Tacabo, um berro, [1] Arredem todos, ou mando carregar, são exageros de manobra táctica, carregar como, se não há ali cavalos, nem se imagina agora a guarda a avançar de baioneta em riste e espetar as barrigas das *criancinhas*, das *mulheres*, [2] que algumas valia a pena, o nosso primeiro [...] Mas a multidão acomoda-se para os lados e em frente, só se ouve o choro mansito de *mulherzinhas* que não querem fazer escândalo por medo que sofram seus maridos, os filhos, os irmãos, os pais, mas sofrem elas tanto, [3] que há-de ser de nós se ele vai preso. Então, pelo cair da tarde, chega uma camioneta de Montemor

com uma *fortíssima* patrulha da guarda, [4] estes são estranhos, aos da terra já estamos habituados, que remédio, não é que lhes perdoemos, como é possível se também eles saem de barriga sofredora e popular, e voltam-se assim contra o povo que nunca lhes fez mal. Vai a camioneta acima, à forquilha da rua, onde ela abre um ramo para o Montinho, já lá morou João Mau-Tempo [...] a camioneta deu a volta e desce aos sacões, levanta fumo e o pó do caminho ressequido, e as *mulheres e crianças, também os velhos*, veem-se empurradas pela carcaça oscilante, mas quando ela para rente ao muro que suporta o desnível em que está construído o posto da guarda, agarram-se aos taipais, *desesperadas*, mas desta vez fia mais fino, que a patrulha que vem dentro *bate com as coronhas nos dedos escuros e sujos*, [5] esta gente não se lava senhor padre Agamedes, [6] é verdade dona Clemência, que se lhes há de fazer, são piores do que os bichos, e o sargento Armamento de Montemor grita, [7] Se alguém se aproxima leva um tiro, logo se vê quem tem autoridade. O gentio cala-se, reflui para o meio da rua, entre o posto e a escola, Ó escolas, semeai, e é então que começa a *chamada* dos presos. (SARAMAGO, 2013, p. 159-160, grifo nosso).

No segmento narrativo citado, podemos perceber algumas das principais características do modo de narrar em José Saramago, a exemplo da supressão e subversão de sinais de pontuação, não existem as marcas gráficas indicativas de exclamação, de interrogação, assim como os tradicionais sinais de introdução da fala ou dos pensamentos das personagens, como travessão ou aspas; os pontos finais são reduzidos, conferindo à vírgula um papel de relevância na transição entre as diferentes vozes que se introduzem (são introduzidas) no discurso do narrador. Certamente, essa configuração imprime intensa oralidade à narrativa saramaguiana, efeito bastante destacado pela crítica literária, aproximando a instância narrativa ao narrador oral benjaminiano. Podemos observar, também, nos grifos em sublinhado, as diferentes vozes que entram em cena, na ordem numérica indicada: 1. Voz do cabo Tacabo (soldados); 2. Voz dos soldados; 3. Voz das mulheres (povo); 4. Voz dos trabalhadores rurais; 5. Voz de Dona Clemência (elite latifundiária); 6. Voz do padre Agamedes (Igreja); 7. Voz do Sargento Armamento (soldados). Tais vozes, reiteramos, são inseridas/surgem no e pelo discurso do narrador, em um entrelaçamento intrincado, de difícil discernimento de onde começa e de onde termina uma voz e seu

discurso, efeito produzido também pela mistura heterodoxa dos discursos direto, indireto e indireto livre. Essa prosa de múltiplas vozes, na qual a divisão entre discurso do narrador e discurso do outro é esmaecida, senão apagada em certos momentos, evidencia uma construção híbrida, segundo a qual um enunciado, de acordo com a sintaxe, pertence a um único falante, mas onde, na verdade, estão mesclados dois enunciados, dois modos de falar, duas linguagens, duas posições axiológicas: em suma, a divisão das vozes ocorre nos limites de um único enunciado, sendo então dialógico e bivocal (BAKHTIN, 2010a).

É preciso salientar que esse modo de narrar fundamenta-se justamente na capacidade de dar voz ao outro, não como uma simples justaposição, pois há uma separação¹ percebida no tom emotivo-volitivo diverso em cada voz, plurilíngue e dialógico, no qual a tensão entre dois acentos, duas posições axiológicas, duas entonações perpassa e movimentada o enunciado para além do monologismo, conforme acepção de Bakhtin (2010a; 2010b). As vozes do segmento textual citado acima exprimem pontos de vista distintos em relação ao objeto de apreciação: os trabalhadores rurais presos e acusados de conspiração. Em relação aos soldados, símbolos da voz governamental/institucional, nota-se o tratamento violento para com os trabalhadores do campo, como se percebe nas indicações numéricas 1 e 7; as elites latifundiárias se fazem representar pela voz de Dona Clemência, indicação 5, em que ela dialoga com o padre e prova desconhecer o trabalho no campo, julgando que os trabalhadores “não se lavam”, além de marcar uma posição de distância supostamente superior dos latifundiários em relação aos lavradores pela expressão “essa gente”; o discurso da Igreja, na indicação 6, representado pelo padre Agamedes, harmoniza-se com o dos soldados e o dos latifundiários, na medida em que o padre considera os trabalhadores como “piores que os bichos”; em contraste com a voz da tríade Estado, Exército e Igreja, todos três em defesa do Latifúndio, surge a voz dos trabalhadores da terra, indicação 4, que revela o desencanto dos lavradores para com os soldados, uma vez que também possuem origem pobre e estão a defender os ricos; e, finalmente, pontuando todo o enunciado, como o maestro de uma orquestra, o narrador escuta e dá voz a todos, mas não se furta de introduzir uma carga axiológica em causa dos trabalhadores

¹ Esta separação é compreendida em termos semânticos, uma vez que, sintaticamente, ela não está demarcada.

rurais, como percebemos nas expressões grifadas em itálico. Observe-se a ênfase reiterada em destacar que os soldados ameaçavam com violência mulheres, “criancinhas”, “mulherzinhas” – o uso do diminutivo não é fortuito –, e velhos. A cena ganha uma atmosfera de absurdidade, na medida em que a guarda é apresentada como “fortíssima” para enfrentar mulheres, crianças e velhos. Desse modo, investe em uma crítica irônica ao Estado, representado pelos soldados. De maneira semelhante, o narrador introduz outras expressões irônicas, a exemplo de “Ó escolas, semeai”, como um apelo, primeiramente, para que a educação possa ser posta a serviço da emancipação social, mas também como uma crítica, na medida em que os soldados devem ter escolaridade – precária, sem capacidade de reflexão crítica –, pois irão, simplesmente, ler os nomes dos presos, entre o posto da guarda e a escola. A ironia do narrador se instala na medida em que a cena é construída, justamente, entre a sede da instituição policial e a escolar, potencializada, a ironia, pelo uso do léxico “chamada”, o qual remete para uma proximidade junto à linguagem escolar: a chamada dos presos se assemelha à chamada dos alunos, confluindo para uma crítica velada às superestruturas jurídica e educacional, ambas como aparatos repressivos do Estado.

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

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

Embora a reflexão crítica citada refira-se ao romance *Levantado do chão*, cremos na viabilidade de estender sua avaliação às demais obras romanescas do autor. De fato, o plurilinguismo, a orientação dialógica do discurso – discurso bivocal –, a construção híbrida do enunciado, entre outros aspectos, encontra favorável acolhida na prosa de José Saramago. A forma de apresentar o discurso das personagens, com efeito, é bastante diferente do modelo tradicional, pois as formas gráficas das aspas, do travessão, do deslocamento para uma nova linha são suprimidos, apresentando-se um texto compacto (na sua materialidade espacial) e no qual as transições das vozes são sutis. Nos diálogos, por vezes, o narrador insere os verbos de elocução, em outras apenas faz uso da vírgula e da inicial maiúscula, conferindo o ritmo livre, oralizado e sem truncamentos de sua prosa. Desse modo, cremos estar em acordo com a premissa de que o universo ficcional saramaguiano materializa:

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

Seixo propõe essa tese já em *Memorial do convento*, de 1982, mas notamos a permanência desse modo de narrar também nos últimos romances de José Saramago, porém, em certa medida, mais precisos e claros na exposição da rede de vozes que são convocadas para falar, como podemos observar na cena em que os repórteres saem às ruas para verificar o ânimo das pessoas que voltavam para casa, após o discurso do governo, o qual sugeria que os “brancosos” estavam a assaltar as residências abandonadas e exortando aqueles que tentavam deixar a capital para que retornassem, no *Ensaio sobre a lucidez*:

Como era de esperar, encontravam de tudo, frustração, desalento, raiva, ânsia de revindicta, [1] não saímos desta vez mas sairemos doutra, edificantes afirmações de patriotismo, exaltadas declarações de fidelidade partidária, [2] viva o partido do centro, viva o partido do meio, maus cheiros, irritação por uma noite inteira sem pregar o olho, [3] tire para lá a máquina, não

queremos fotografias, concordância e discordância quanto às razões apresentadas pelo governo, algum cepticismo sobre o dia de amanhã, temor a represálias, crítica à vergonhosa apatia das autoridades, [4] Não há autoridades, lembrava o repórter, [5] Pois aí é que está o problema, não há autoridades, mas o que principalmente se observava era uma enorme preocupação pela sorte dos haveres deixados nas casas a que os ocupantes dos carros só tinham pensado em regressar quando a rebelião dos brancos tivesse sido esmagada de vez, [6] com certeza a esta hora as casas assaltadas já não são dezassete, quem sabe quantas mais terão sido já despojadas até à última. (SARAMAGO, 2004, p. 161, grifo nosso).

O *modus operandi* da ação do narrador naturalmente se assemelha ao anteriormente citado trecho de *Levantado do chão*, com o entrecruzamento de vozes em uma polidiscursividade orquestrada pela instância narrativa, de modo a produzir uma carga semântica pelo choque de contradições, no interior de um mesmo enunciado – a construção híbrida de que falamos precedentemente. Há, no enunciado, quatro vozes de outrem, grifos em sublinhado, inseridas no e pelo discurso do narrador, o qual constitui uma quinta voz (ou primeira, se considerarmos que é ele que ordena o relato) que produz, via ironia, a contradição e confere o sentido à cena. Como podemos observar, as indicações numéricas 1, 2 e 3 condizem com a introdução da voz coletiva, do grupo de pessoas que, em tese, apoiava o governo e queria sair da cidade sitiada, abandonando os “brancos”. A inserção dessa voz no discurso do narrador é antecedida pela vírgula e marcada em um tempo verbal presente; não inicia com letra maiúscula, pois é uma voz indefinida, atribuída a uma coletividade – “saímos”, “queremos”. As indicações de números 4 e 5 flagram um diálogo, sem as marcas tradicionais. Há o verbo de elocução após a fala da personagem repórter e a letra maiúscula a indicar o início da voz de uma personagem da multidão. Nesse último caso, usa-se a maiúscula em razão da particularização, afinal o diálogo não se dá (não pode se dar) entre uma pessoa e um grupo que lhe responde espontaneamente em uníssono. Dá-se entre dois indivíduos, daí a necessidade de demarcar essa voz com a inicial maiúscula. Então, na indicação de número 4 e na de número 5, temos duas vozes: o repórter e a pessoa que se desprende da multidão para lhe falar. A voz sob o abrigo do número 6, embora pertença ao coletivo que retorna para a cidade, identificando-se com a mesma voz

dos indicativos 1, 2 e 3, todavia, é de uma percepção mais difícil, uma vez que reconhecida na passagem do discurso do narrador, em um tempo passado, para um tempo presente, que indica a mudança de discurso. Parece-nos, e queremos deixar esta afirmação na simples condição de uma impressão de leitura, que a identificação das diferentes vozes se dá, aqui, de maneira mais nítida – se compararmos com *Levantado do chão* ou *Memorial do convento* –, à exceção desta última referência de número 6, a qual se assemelha mais aos romances dos anos 1980.

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

A ficção saramaguiana, portanto, revela características que a aproximam bastante da concepção bakhtiniana de romance como “um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (BAKHTIN, 2010a, p. 73), atravessado pelo dialogismo próprio a todo discurso. As construções sintáticas híbridas, a multiplicidade de vozes relativamente livres e a constante tensão, como vimos, são uma tônica na obra de José Saramago, de maneira que podemos considerar, como Bakhtin (2010b, p. 230-231), que “Para o artista-prosador, o mundo está repleto das palavras do outro; ele se orienta entre elas e deve ter um ouvido sensível para lhes perceber as particularidades específicas”. José Saramago parece se coadunar a esse “artista-prosador”, sendo que a posição de seu narrador “é a de

quem está à escuta das vozes que atravessam o universo discursivo da sociedade” (OLIVEIRA; WERLANG, 2013, p. 183). Com essa forma de narrar, a instância narrativa promove a valorização da palavra de outrem, harmonizando-se com uma posição humanista e democrática, sem, contudo, abrir mão de sua qualidade organizativa e diretiva, sobretudo ao evidenciar as contradições e a revelação das essências ocultas pelas aparências, em especial recorrendo à ironia.

Onisciência e ubiquidade relativizadas

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

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

Neste excerto, podemos perceber a primeira pessoa do plural simbolizando um impessoal coletivo, o qual é uma dominante na obra saramaguiana. A confissão do narrador de que “os acontecimentos não esperam” e de que já ocorreram, proporciona uma independência dos

eventos – suavizando o controle – na mesma medida em que tais eventos contrariam a sua suposição inicial. Preserva-se uma ideia de democracia, na medida em que a instância narrativa revela o dissenso dos fatos quanto às suas opiniões, deixando de lado uma posição absolutamente controladora e, logo, autoritária.

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

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

O primeiro aspecto a ser ressaltado no excerto é a referência transtextual ao *Ensaio sobre a cegueira*, pela constatação zombeteira do

presidente de que o país é “extraordinário”, em razão de lhe sucederem fatos nunca antes vistos em nenhum outro lugar. Confirma a relação com a cegueira do romance de 1995 a afirmação de que os dois eventos possuem em comum a cor (cegueira branca e voto branco). Considerando-se a cegueira branca como uma cegueira moral e racional, a transtextualidade contida no diálogo ultrapassa a eventualidade para permitir ao leitor que visualize a continuidade da cegueira na figura dos governantes, os quais não podem (ou não querem) compreender o real motivo do voto em branco, revelando, então, o sufrágio branco como a manifestação de lucidez. É importante notar que a carga semântica por nós apresentada não é efetivada pela voz do narrador na forma de um comentário, precedente, intercalado ou posterior, ao diálogo. As personagens manifestam-se em uma situação concreta, autonomamente e, pelo seu diálogo, percebemos a revelação da natureza demagógica e autoritária do governo, como observa-se na fala do presidente, ao advertir o primeiro-ministro de que não precisa de discursos apelativos às instituições democráticas, uma vez que ninguém os está a ouvir. Logo, a atribuição de um qualitativo demagógico e autoritário ao governo, na forma de uma crítica, não é efetuada pela instância narrativa de forma ostensiva, mas revelado pelas próprias personagens, em relativa liberdade e autonomia. Ora, tal modo de construir o relato evidencia que, embora exista uma instância narrativa heterodiegética, onisciente e ubíqua (lembramos que sempre relativizadas), não há a imposição simplista de uma forma de pensar, de um ponto de vista, de uma voz que domina e sobrepõe-se às demais. Ao contrário, a voz narrativa permite a livre manifestação das vozes, como o diálogo precedente atesta, desvelando-se as contradições e construindo, gradativamente, a crítica social contida na narrativa, em uma construção artística que encontra abrigo no dialogismo bakhtiniano.

A argumentação em prol de um narrador democrático, com passagens textuais que parecem o comprovar, não constitui ação encobridora de outra face desta instância narrativa, a qual consiste nos constantes comentários e juízos de valor emitidos por ela ao longo das narrativas. Importa frisar que a função comentarista do narrador, ou se tomarmos a definição de Genette (1995, p. 254) “a função ideológica do narrador”, não impede a predominância de um matiz dialógico da instância narrativa. Com efeito, o narrador saramaguiano não é econômico em seus comentários sobre as ações, sobre os diálogos, sobre os valores, sobre as personagens, enfim, o comentário é uma constante

na obra saramaguiana. Porém, de maneira alguma um comentário que se impõe como única possibilidade – revela, antes de tudo, relações de empatia para com determinados valores e contraposição a outros, demonstrando uma concepção do Homem que envolve tanto seus traços positivos, quanto os negativos. Tomemos o exemplo do *Ensaio sobre a cegueira*, no qual o narrador comenta acerca dos sentimentos do homem que rouba o automóvel do primeiro cego, afirmando que “o que ele fez não foi mais que obedecer àqueles sentimentos de **generosidade e altruísmo** que são, como toda **boa** gente sabe, **duas das melhores características do gênero humano**” (SARAMAGO, 1995, p. 25, grifo nosso). As expressões grifadas em negrito, certamente, evidenciam uma posição axiológica do narrador em causa do reconhecimento da generosidade e do altruísmo como duas das (portanto, há outras) características positivas do Homem, de conhecimento da “boa” gente, qualificativo que supõe haver uma “má” gente que nega essas positivities no gênero humano. Poderia se supor, então, a imposição de um código de valores, mas atentemos para a seguinte expressão: “É desta massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade” (SARAMAGO, 1995, p. 40). A assertiva contrasta radicalmente com o juízo anterior do narrador, sendo proferida pela personagem do médico de *Ensaio sobre a cegueira*. Ora, o confronto de opiniões demonstra a relativa independência das personagens, escapando de um controle absoluto do narrador e da imposição de um ponto de vista monológico. À maneira bakhtiniana de explicar Dostoiévski, podemos afirmar que em José Saramago a liberdade e a independência integram o plano do autor, e é esse plano que determina a personagem como tal no todo romanesco.²

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

Assim terminou a elucidativa e chispeante conversação entre o ministro do interior e o presidente da câmara municipal, depois de terem esgrimido, um e outro, pontos de vista, argumentos e

² Em Bakhtin, a respeito da autonomia relativa das personagens, lê-se: “Isso, obviamente, não significa que a personagem saia do plano do autor. Não, essa independência e liberdade integram justamente o plano do autor. Esse plano como que determina de antemão a personagem como tal no plano rigoroso e calculado do todo” (BAKHTIN, 2010b, p. 12).

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

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

é a construção de uma posição axiológica a partir da multiplicidade de vozes, percebida por meio das ações, dos discursos das personagens, dos diferentes pontos de vista – para, somente então, se chegar a determinadas valorações positivas ou negativas.

Portanto, apesar da onipresença do narrador, há uma relativização de sua interferência, assegurando o pleno funcionamento de uma pluralidade de vozes, a qual, por sua vez, imprime uma marca democrática ao ato de narrar. O princípio estético saramaguiano prioriza a multiplicidade e, ao construí-lo de forma dialética, relaciona-se de modo prolífico com a realidade concreta.

A função dialógico-dialética do narrador

Com o exposto até aqui, resta patente uma arte de narrar bastante peculiar na obra de José Saramago. Ressaltamos, com o propósito de ratificação, as características mais prementes: a oralidade, o dialogismo, o caráter heterodiegético, onisciente e ubíquo (no entanto, sempre relativizados), os constantes comentários e a função dialógico-dialética do narrador. Com certeza, tais elementos não esgotam as possibilidades ofertadas pela instância narrativa, mas argumentamos que as mesmas constituem uma dominante que, como o termo sugere, não anula a percepção de outros elementos, a exemplo da presença de uma voz desconhecida no universo ficcional de *Ensaio sobre a cegueira*; a utilização em certas cenas, a exemplo d'*As intermitências da morte*, de um pronome de tratamento na segunda pessoa do singular; ou mesmo a concomitância das funções narrativa, regencial, fática, emotiva testemunhal e emotiva-ideológica no ambiente romanesco, funções essas conceituadas por Genette (1995). Entretanto, a função dominante do narrador na obra saramaguiana parece convergir para uma posição de valorização da alteridade, da palavra do outro, respeitando-o em sua liberdade e autonomia, em um autêntico diálogo intradiegético e extradiegético, fato que confere um tratamento humanista e democrático para com as personagens, para com os discursos de outrem, conferindo à função um primeiro qualificativo: ela é dialógica. No entanto, advogamos que, ao lado desta qualidade dialógica, a instância narrativa procede à adição adrede de uma tensão dialética, cuja performance permite o afloramento das contradições das ações e dos discursos das personagens, construindo – sem que se recaia em uma prosa proselitista, normativa ou

autoritária – uma posição axiológica de crítica, segundo os parâmetros do humanismo-democrático saramaguiano. À vista disso, a função dominante do narrador na obra de José Saramago é a dialógica, acrescida da dialética, de modo que a denominamos função dialógico-dialética. Esta, e as demais características levantadas sobre o modo de narrar saramaguiano, sugere uma atitude de reflexão crítica, de questionamento e de intervenção que não podemos deixar de relacionar à postura do escritor enquanto cidadão. Um cidadão descontente e crítico do contexto mais amplo da contemporaneidade, no qual salienta-se o império do mercado, a ausência de democracia substancial, a carência de mais espaços democratizados; crítico para com o plano da individualidade exacerbada, da subjetividade irracional, na qual predomina uma ética pragmática – de um individualismo egocêntrico desprovido de valores morais, com a abertura à hipocrisia e à corrupção; e crítico de uma posição epistemológica e cultural que, grosso modo, renega – total ou parcialmente – as premissas iluministas, sobretudo a razão e o humanismo, mas também modelos de profundidade teórica, como o marxismo e o freudismo. Ora, a forma de narrar em José Saramago, ao valorar positivamente a democracia, o diálogo, a razão, o humanismo e a dialética, pode ser representativa de uma posição do escritor de forma antitética ao mundo concreto atual, revelando a possibilidade de se pensar racionalmente o Homem (como potencialmente capaz) e a necessária transformação dialética da realidade, uma vez que entendida como uma totalidade.³ Assim, percebe-se que a crítica social saramaguiana se faz em dois extratos: primeiramente, em um conteúdo ostensivo e manifesto na superfície textual; em um segundo momento, entranhada e profunda na própria estrutura das narrativas e na forma de narrar, ambas regidas por um princípio estético dialético. Com isso, a arte de José Saramago se aproxima bastante do projeto estético advogado por Jameson (1991), segundo o qual a arte pode ser influenciadora de um resgate de sujeitos ativos, conscientes e críticos, nas esferas de ação pública e privada.

³ Entender a realidade como uma totalidade concreta implica aperceber-lhe como estruturada, com um desenvolvimento apreensível pelo pensamento e, portanto, passível de ser modificada. Essa concepção, certamente, posiciona-se antagonicamente aos modelos epistemológicos que advogam em causa da fragmentação, do caos inapreensível do real e, conseqüentemente, da impossibilidade de uma explicação racional da realidade, aproximando-se, assim, de uma posição de resignada conformidade.

Referências

- BAKHTIN, M. M. *Questões de literatura e de estética* (A Teoria do Romance). 6. ed. Tradução de Aurora Bernardini *et al.* São Paulo: Hucitec, 2010a.
- BAKHTIN, M. M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. 5. ed. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.
- GARLET, D. J. O romance dialético em José Saramago. 2016. 225f. Tese (Doutorado em Letras, Estudos Literários) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2016.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Tradução de Fernando Martins. Lisboa: Vega, 1995.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1991.
- OLIVEIRA, R. T.; WERLANG, G. Dialogismo no romance português contemporâneo. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 8, p. 176-189, jan./jun. 2013.
- SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SARAMAGO, J. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SARAMAGO, J. *Levantado do chão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SEIXO, M. A. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1999.

Data de recebimento: 2/1/2020

Data de aprovação: 6/2/2020