

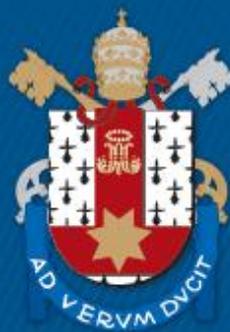
ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

ANA MARIA COELHO SILVA WERTHEIMER

**UMA ABORDAGEM TRIPARTIDA DO DIALOGISMO NA LEITURA DE *A JANGADA DE PEDRA, O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO E ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*,  
DE JOSÉ SARAMAGO**

Porto Alegre  
2018

PÓS-GRADUAÇÃO - STRICTO SENSU



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

ANA MARIA COELHO SILVA WERTHEIMER

**UMA ABORDAGEM TRIPARTIDA DO DIALOGISMO NA LEITURA DE A  
JANGADA DE PEDRA, O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO E  
ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, DE JOSÉ SARAMAGO**

Tese de Doutorado em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS.

Orientadora: Dra. Regina Kohlrausch

Porto Alegre

2018

## Ficha Catalográfica

W499a Wertheimer, Ana Maria Coelho Silva

Uma abordagem tripartida do dialogismo na leitura de A jangada de pedra, O Evangelho segundo Jesus Cristo e Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago / Ana Maria Coelho Silva Wertheimer . – 2018.

168.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Kohlrausch.

1. José Saramago. 2. Mikhail Bakhtin. 3. Dialogismo. 4. Polifonia. 5. Cronotopo.  
I. Kohlrausch, Regina. II. Título.

ANA MARIA COELHO SILVA WERTHEIMER

**UMA ABORDAGEM TRIPARTIDA DO DIALOGISMO NA LEITURA DE A  
JANGADA DE PEDRA, O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO E  
ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, DE JOSÉ SARAMAGO**

Tese de Doutorado em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS.

Aprovada em 28 de setembro de 2018.

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Pedro Brum Santos – UFSM

Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos – FURG

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten – PUCRS

Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini – PUCRS

Profa. Dra. Regina Kohlrausch – Presidente/PUCRS

Porto Alegre

2018

Aos meus filhos, tudo, sempre.

*Como se dissesse água.*

Saramago, 2009a, p.5

## AGRADECIMENTOS

*Pus-me então a estudar a minha vida, a vê-la  
devagar, a remexer-lhe como quem levanta pedras à  
procura de diamantes*  
Saramago, 1992, p.90

(Ao agradecer às pessoas e instituições que foram decisivas para a minha escolha e conclusão do Doutorado em Letras, na área de Teoria da Literatura, na PUCRS, fica registrada uma história, com protagonistas que talvez não tenham percebido o papel fundamental que desempenharam.)

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em Letras da Escola de Humanidades da PUCRS, pelo profissionalismo e disponibilidade.

Agradecimento especial à minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Regina Kohlrausch, pelo estímulo, amizade e principalmente compreensão para com meus compromissos profissionais.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Eunice Moreira, pelo exemplo e dedicação à Literatura, e de quem, na função de diretora da então Faculdade de Letras da PUCRS, no ano de 2012, recebi uma bolsa de estudos do Programa TOP UK Santander Universidades, para curso de Literatura na Universidade de Oxford, na Christ Church, onde e quando tudo começou.

Ao Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten por apresentar-me as teorias de Bakhtin e por suas valiosas conversas.

Ao Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini que, em sua devoção à Literatura Portuguesa, ensinou-me a ler Saramago, ponto de partida desta tese.

Aos meus alunos e tantos ex-alunos nesses quase vinte e cinco anos de atuação no curso de graduação em Letras da PUCRS – e, recentemente, no curso de Escrita Criativa da mesma Instituição – pelo convívio e por validarem a escolha que fiz pela docência.

Aos colegas da Pró-Reitoria de Graduação e Educação Continuada e colegas da Escola de Humanidades da PUCRS, pelo carinho e incentivo sempre demonstrados.

Aos colegas de Doutorado da PUCRS e aos amigos queridos, pela parceria.

À minha família – mãe, irmãos, cunhados e sobrinhos muito amados – pelo exemplo e pela força.

Ao meu esposo Claudio e aos meus filhos Gustavo e Cristina. Obrigada pela infinita paciência, compreensão e muito amor.

## RESUMO

Esta tese propõe uma abordagem tripartida do dialogismo para a análise de três romances de José Saramago (1922–2010), quais sejam, *A jangada de pedra*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Ensaio sobre a cegueira*, selecionados por tratarem, respectivamente, temas de cunho político, religioso e social. À luz das teorias de Mikhail Bakhtin (1895–1975), cuja produção intelectual se prolongou por cerca de sessenta anos – o que pode justificar o uso do termo diálogo em contextos e com conceitos distintos –, este estudo é orientado por três possíveis acepções dentro da teoria do dialogismo: o diálogo na teoria da linguagem, o diálogo no romance e o diálogo na memória dos gêneros. Sem fazer *tábula rasa* da vasta fortuna crítica do escritor português, esta tese pretende responder a uma questão: como as relações dialógicas se constituem nos romances de Saramago? Na busca por uma resposta, surge uma segunda questão, mais complexa, – É possível que as relações dialógicas na tessitura do discurso das personagens e do narrador saramaguiano representem uma teoria do processo de criação literária? A hipótese norteadora é a de que a forma artística do escritor, precisamente a prosa polifônica, constitua, para além de uma tendência, uma renovação própria do gênero. Este trabalho, portanto, está organizado em três partes: a primeira dedica-se ao diálogo no nível da linguagem, no que tange ao sentido ideológico do signo linguístico e aos diferentes tipos de discurso citado; a segunda parte aborda o diálogo no romance, o que corresponde à heteroglóssia e à polifonia no discurso romanesco; e a terceira parte, na esfera da memória dos gêneros, investiga aspectos da literatura carnavalesca e das estruturas cronotópicas que constituem as narrativas. Acrescenta-se à leitura das teorias bakhtinianas, considerações de pesquisadores como, Michael Holquist, Gary Saul Morson, Caryl Emerson e, do Brasil, Irene Machado, Beth Brait, Carlos Alberto Faraco, Cristovão Tezza, entre outros que buscam compreender e sistematizar as concepções do teórico russo. Estima-se que um trabalho que atente para a análise da escrita de Saramago possa contribuir tanto para um estudo de seu processo criativo quanto para uma (re)leitura do princípio dialógico de Bakhtin nos domínios da Teoria da Literatura.

**Palavras-chave:** José Saramago; Mikhail Bakhtin; Dialogismo; Polifonia; Cronotopo.

## ABSTRACT

This thesis proposes a tripartite approach to dialogism for the analysis of three novels by José Saramago (1922-2010), namely, *A jangada de pedra*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* and *Ensaio sobre a cegueira*, which were selected by the reason that they approach political, religious and social issues, respectively. Based on the theories of Mikhail Bakhtin (1895-1975), whose intellectual production lasted for about sixty years – which may justify the use of the term dialogue in different contexts and with distinct concepts –, this study is guided by three possible meanings within dialogism: the dialogue in the theory of language, the dialogue in the novel and the dialogue in the genre memory. Without ignoring the vast critical reviews of the Portuguese writer's work, this thesis intends to answer a question: how are dialogic relationships established in Saramago's novels? Searching for an answer, a second, more complex question arises: is it possible that the dialogic relationships in the narrative structure of Saramago's characters and narrator represent his process of literary creation? The hypothesis is that the artistic form of the writer represents, besides a tendency, a renewal of the genre itself. This study is, therefore, divided into three parts: the first is dedicated to the dialogue at the level of language, regarding the ideological sense of the linguistic sign and the different types of the reported speech; the second part approaches the dialogue in the novel, focusing on the plurilingual and polyphonic features of the discourse in the novel; and the third part, in the sphere of the memory of the genre, investigates aspects of carnival literature and chronotopic structures that constitute the narratives. It is added to this study the ideas of researchers such as Michael Holquist, Gary Saul Morson, Caryl Emerson and, from Brazil, Irene Machado, Beth Brait, Carlos Alberto Faraco, and Cristovão Tezza, among others who seek to understand and systematize Bakhtin's concepts. It is expected that a study that examines Saramago's writing can contribute both to a reflection on his creative process and also to a (re)reading of Bakhtin's dialogic principle in Literature.

**Key-words:** José Saramago; Mikhail Bakhtin; Dialogism; Polyphony; Chronotope.

## SUMÁRIO

<b>1 DIÁLOGO INICIAL .....</b>	<b>9</b>
<b>2 O DIÁLOGO NA LINGUAGEM.....</b>	<b>23</b>
2.1 O MAR, A TERRA E A CEGUEIRA COMO SIGNOS IDEOLÓGICOS .....	26
2.2 A TRANSMISSÃO DO DISCURSO DE OUTREM.....	46
<b>3 O DIÁLOGO NO ROMANCE.....</b>	<b>73</b>
3.1 A PROSA E A POESIA.....	77
3.2 O PLURILINGUISMO E O ROMANCE .....	87
3.3 OS DIÁLOGOS POLIFÔNICOS .....	97
<b>4 O DIÁLOGO NA MEMÓRIA DOS GÊNEROS.....</b>	<b>111</b>
4.1 A EVOLUÇÃO DO GÊNERO.....	112
4.2 O CRONOTOPO E OS GÊNEROS ANTIGOS.....	134
<b>5 DIÁLOGOS FINAIS, PORÉM, NÃO-FINALIZANTES.....</b>	<b>147</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>157</b>
<b>APÊNDICE .....</b>	<b>163</b>

## 1 DIÁLOGO INICIAL

As primeiras reflexões sobre a narrativa de que se tem notícia na tradição do Ocidente datam do século IV a.C. e estão registradas nas obras *A república* de Platão e *Poética* de Aristóteles, as duas correntes do pensamento grego. Ambos filósofos reconhecem que a arte é a imitação da vida; entretanto, para Aristóteles, a arte imita a vida na sua potencialidade de criação, ou, como explica Paul Ricoeur (2013, p. 97), “a poesia só imita a realidade recriando-a a um nível mítico do discurso”. A arte é, portanto, criação. Na apresentação da edição brasileira da *Poética*, Eudoro de Souza esclarece: “ambos [Platão e Aristóteles] definiram a arte como ‘imitação’ [...] para Aristóteles, a tragédia é ‘imitação das ações’, enquanto para Platão, ela é ‘imitação dos agentes’” (SOUZA, 1966, p. 60, grifos do autor).

No conhecido *Mito da Caverna*, do livro VII d’*A república*, Platão (1993) reflete sobre a reprodução das aparências e sobre a soberania das sombras à realidade: o mundo das sombras em si já corresponde a uma imitação inexata da realidade. Para esse filósofo, a arte como imitação deve ser tratada em graus distintos, sugerindo que, quanto mais exata for a imitação, menor será o grau de interferência do homem. Aristóteles, por outro lado, destaca que é a coerência das ações que determina o quão verossímil pode ser uma narrativa, “as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de ação para ação” (ARISTÓTELES, 1966, p. 85).

Ao discriminar as diferenças nas formas de imitar, Aristóteles estabelece dois gêneros distintos: a mimesis (imitação direta), que constitui o modo de representação dramática (ou a ação dos atores no gênero dramático), e a diegesis (imitação indireta), que corresponde à representação narrativa no gênero épico (ou à prática de imitar mediante uma voz que relata as ações das personagens). Na perspectiva da representação narrativa, o filósofo distingue a abrangência do ofício do historiador e do poeta: o historiador restringe-se ao particular, ao fato transcorrido, ao passo que o poeta se reporta ao geral, ao universal, ao que poderá acontecer. Segundo o filósofo:

Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois bem poderiam ser postas em verso as obras de Herótoto, e nem por isso deixariam de ser história, [...], – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela

principalmente o universal, e esta o particular. (ARISTÓTELES, 1966, p. 78)

Ainda que não faça alusão às considerações de Aristóteles acerca da dicotomia entre geral e particular, o escritor português José Saramago (1922-2010) utiliza parâmetros semelhantes para discriminar seus romances em dois grupos: um primeiro grupo composto por narrativas que tratam de temas particulares, como fatos e personagens da história de Portugal ou da cultura cristã, e um segundo grupo voltado para temáticas universais, referentes à condição humana, independentemente do espaço e do tempo em que o homem esteja inserido. Para Saramago, parece haver uma clara ruptura entre as narrativas escritas até 1991, precisamente até *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, e os romances publicados a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995.

Em abril de 1998, em conferência realizada na Universidade de Turim, o autor reflete sobre o ofício de escrever e sobre sua trajetória pessoal, ocasião em que propõe a referida divisão de suas obras. Essa palestra foi publicada pela editora italiana Edizioni dell'Orso, em 1999, sob o título *A estátua e a pedra*, e, em 2010, pela editora espanhola Aguilar, como *El autor se explica*; porém, somente na edição de 2013 recebe o título que o escritor lhe havia destinado, *Da estátua à pedra*, o que pode ser comprovado pelo manuscrito exibido por Pilar del Río na apresentação do livro<sup>1</sup>. Esse título exalta um movimento ou uma transfiguração de suas obras, como observa o escritor:

O que é a estátua? A estátua é a superfície da pedra, o resultado de tirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra, e essa descrição, metaforicamente, é o que encontramos nos romances a que me referi até agora. Quando terminei *O Evangelho* ainda não sabia que até então tinha andado a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior (SARAMAGO, 2013a, p. 42)

Estudiosos da obra de Saramago reconhecem a mudança que se operou na sua produção literária e, por conseguinte, a plausível divisão de seus romances em duas fases, a que trata de fatos pontuais e que, para alguns, se configura como a fase dos romances históricos do autor<sup>2</sup>, e a fase que, segundo Lourdes Câncio Martins (2005), apresenta “personagens marcadamente universais, ou seja, menos vinculadas à referência de um

<sup>1</sup> Cf. SARAMAGO, 2013a, p.10.

<sup>2</sup> Parece não haver um consenso sobre a classificação de obras como *Memorial do convento* ou *História do cerco de Lisboa* como romances históricos. Seixo (1999) afirma que “muito se tem dito já sobre o romance histórico de Saramago, que não é histórico, mas uma forma ficcional que trabalha o passado nas suas implicações determinadas com o presente, em jeito pragmático que não perde o sentido de uma homenagem crítica, mas desvanecida ao patrimônio” (SEIXO, 1999, p. 73).

território geográfico-político, podendo por isso situar-se em qualquer espaço do mundo ocidental” (MARTINS, 2005, p. 14). Eduardo Calbucci, outro pesquisador de Saramago, aponta que:

Depois de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, é publicado *Ensaio sobre a cegueira*, texto que, apesar da qualidade incontestada, causou estranheza ao leitor habitual dos romances de Saramago, pois que abandonou a perspectiva histórica tradicional dos demais romances e, principalmente, criou um espaço narrativo abstrato, imaginado apenas, sem nome e sem nenhuma referência a Portugal (CALBUCCI, 1999, p. 119).

Não é objetivo desta tese contestar ou validar a forma como o “autor-pessoa” (BAKHTIN, 2003, p. 6) – ou o “autor real” (BAKHTIN, 1988, p.117) – percebe a sua obra. Embora se reconheça uma possível mudança de ordem temática na produção artística do único escritor de língua portuguesa a receber o Prêmio Nobel de Literatura, esta tese orienta-se na direção oposta: propõe-se a investigar características recorrentes que confirmam à obra de Saramago uma especificidade, uma marca representativa da produção romanesca do autor.

E se a Península Ibérica se desprendesse da Europa? E se Jesus afrontasse Deus? E se todos os habitantes de uma cidade ficassem cegos? E se todos os eleitores votassem em branco? E se as pessoas não morressem mais? Os romances de Saramago parecem ser motivados por uma hipótese<sup>3</sup> a partir da qual se cria um novo mundo, uma narrativa alegórica de duplo significado “que objetiva tornar mais sensível um pensamento, através do emprego de imagens; pensamento que, apresentado diretamente e sem qualquer espécie de véu, não atrairia muito a atenção do leitor nem seria talvez entendido” (BERRINI, 1998, p. 113-114).

Ao apresentarem uma hipótese transformadora (E se ...), as narrativas do escritor português evidenciam uma das concepções analisadas por Mikhail Bakhtin (1895-1975) para quem o romance consiste um *grande diálogo* na sua totalidade. Os trabalhos do teórico russo convergem para um modelo dialógico que reconhece a existência de outra consciência:

Não se trata da análise da consciência sob a forma de um *eu* único e singular, mas precisamente da análise das interações de muitas consciências, da análise não de muitas pessoas à luz de uma só consciência, mas precisamente de muitas consciências isônomas e plenevalentes. [...] Eu tomo consciência de mim e me

---

<sup>3</sup> A possibilidade de haver uma hipótese para cada romance saramaguiano foi discutida no Seminário Livre de Literatura II: estudos de José Saramago, ministrado pelo Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini, do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, em abril e maio de 2016.

torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com o auxílio do outro. (BAKHTIN, 2015, p. 322, grifo do autor)<sup>4</sup>

Na perspectiva bakhtiniana, segundo os estudiosos Morson e Emerson (2008), o diálogo não pode ocorrer se houver a rejeição ou a imposição do ponto de vista do eu (ou do outro); também não ocorrerá diálogo se for adotada uma posição de relativismo total. “Não menos que o dogmatismo, o relativismo impede o diálogo” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 74)<sup>5</sup>. Pressupondo a natureza dialógica do pensamento humano, Bakhtin defende uma concepção dialógica da verdade, ou seja, “os fenômenos analisados à luz do dialogismo são considerados em sua bidirecionalidade, a orientação de um EU para o OUTRO” (MACHADO, 1995, p. 310, grifos da autora).

Michael Holquist, conceituado pesquisador da obra de Bakhtin, é quem pergunta “por que um pensador tão preocupado em compreender o funcionamento do discurso em geral deveria atribuir tamanha importância a uma forma particular de discurso chamada literatura” (2002, p. 68, tradução nossa)<sup>6</sup>. O próprio pesquisador admite que o gênero romance, por representar o discurso do dia a dia, provido de variações linguísticas e de “constantes indicações da alteridade na fala” (2002, p. 76, tradução nossa)<sup>7</sup>, constitui o texto que caracteriza uma fase na história da consciência: “O romance é o texto característico de um estágio particular da história da consciência, não porque marca a descoberta do eu, mas porque manifesta a descoberta do outro pelo eu” (2002, p. 75, tradução nossa)<sup>8</sup>. Na visão de Bakhtin, conforme apontam Morson e Emerson, “os melhores romancistas estão à frente dos filósofos” (2008, p. 78), posto que “esse conceito de verdade [dialógica]<sup>9</sup> está faltando no pensamento ocidental moderno, pelo menos na

---

<sup>4</sup> O tradutor da obra de Bakhtin, Paulo Bezerra, informa, em nota, o sentido de plenevalente: plena de valor, ou seja, as consciências e vozes do discurso mantêm uma relação de igualdade como participantes de um diálogo maior e “não perdem o seu SER como vozes e consciências autônomas” (BAKHTIN, 2015, p. 5. N.do T., grifo do autor).

<sup>5</sup> Bakhtin, como revelam Morson e Emerson, costuma ser considerado um relativista, porém o próprio relativismo é uma forma de dogmatismo, “uma infinidade de monologizações” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 77). Por monologização entende-se uma declaração dogmática, monológica, que impõe um ponto de vista específico sem levar em conta a qualidade dialógica dos acontecimentos. O relativismo, segundo os autores, é ainda menos produtor do que o dogmatismo; este ao menos assume uma posição e, por isso, pode ser contestado e transcendido.

<sup>6</sup> [...] *why a thinker so concerned to understand the workings of discourse in general should assign such great importance to the particular form of discourse called literature.* (HOLQUIST, 2002, p.68).

<sup>7</sup> [...] *constant reminders of otherness in speech* (HOLQUIST, 2002, p. 76).

<sup>8</sup> *The novel is the characteristic text of a particular stage in the history of consciousness not because it marks the self's discovery of itself, but because it manifests the self's discovery of the other* (HOLQUIST, 2002, p. 75).

<sup>9</sup> Nas palavras de Bakhtin, “a verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce *entre os homens*, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica (BAKHTIN, 2015, p. 125, grifo do autor).

medida em que esse pensamento é representado na tradição da filosofia. Até aqui, somente as obras literárias têm abordado essa representação mais adequada” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 78).

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin afirma que

A ideia do outro não entra ‘pessoalmente’ no discurso, apenas se reflete neste, determinando-lhe o tom e a significação. [...] Todo discurso literário sente com maior ou menor agudeza o seu ouvinte, leitor, crítico, cujas objeções antecipadas, apreciações e pontos de vista ele [o discurso literário] reflete. [...] Percebemos que esse diálogo, embora só um fale, é um diálogo sumamente tenso, pois cada uma das palavras responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si, além dos seus limites, a palavra não pronunciada do outro. (BAKHTIN, 2015, p. 224-226)

A relação entre obra e leitor, defendida por Bakhtin (2015), difere-se das relações entre autor, obra e leitor previstas na Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss e seus colegas da Escola de Constança, no final da década de 60. Enquanto a teoria de Jauss atribui ao leitor a construção de sentido do texto já concebido, as ideias de Bakhtin apontam para o papel do leitor como aquele que *orienta o escritor* no momento da produção da obra literária. Para Morson e Emerson,

o ouvinte (real ou imaginado) molda o enunciado<sup>10</sup> desde o princípio. Em contraste com a teoria da recepção pelo leitor, que usualmente se ocupa do modo pelo qual este interpreta os textos *depois* que são produzidos, o modelo dialógico de Bakhtin representa os leitores como moldando o enunciado *enquanto* ele está sendo feito. (MORSON; EMERSON, 2008, p. 144-145, grifos dos autores)

Bakhtin assume que na obra de Dostoiévski essa consciência do outro, ou esse diálogo velado do homem com o homem, “ocupa posição muito importante e sua elaboração foi sumamente profunda e sutil” (2015, p. 226); “em Dostoiévski a consciência nunca se basta por si mesma, mas está em tensa relação com outra consciência. [...] Estamos convencidos de que só Dostoiévski pode ser reconhecido como criador da autêntica polifonia” (2015, p. 36, 39). Partindo-se do conceito de polifonia como “*o cruzamento, a consonância ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis*” (BAKHTIN, 2015, p. 309, grifos do autor), os romances de Saramago parecem revelar um caráter dialógico e polifônico não apenas no que tange a uma hipótese transformadora (E se ...), mas principalmente no tratamento dialógico do herói e das personagens pelo narrador onisciente, que se assume como autor

---

<sup>10</sup> Por enunciado, conforme Bakhtin (2014a), entende-se uma unidade da comunicação discursiva, que pressupõe a existência de outros enunciados – anteriores e posteriores – e que comporta aspectos verbais e extraverbais, indispensáveis para a constituição do sentido.

da história<sup>11</sup>. Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, para além de uma narrativa ficcional da história bíblica dos Evangelhos, percebe-se um cruzamento de vozes – uma irônica e outra reflexiva –, encontrado, por exemplo, no excerto em que Deus é questionado por Jesus acerca do futuro:

Disse Deus, Haverá uma Igreja, que, como sabes, quer dizer assembleia, uma sociedade religiosa que tu fundarás, ou em teu nome será fundada, o que é mais ou menos o mesmo se nos ativermos ao que importa, e essa Igreja espalhar-se-á pelo mundo até a confins que ainda estão por conhecer, chamar-se-á católica porque será universal, o que, infelizmente, não evitará desavenças e dissensões entre os que te terão como referência espiritual, [...] Dizendo as coisas por claro [resposta de Jesus], mesmo sendo as palavras sombras, vão morrer homens por ti e por mim, (SARAMAGO, 1991, p. 316-317)

Não é inédita uma pesquisa que examine as obras de Saramago sob a égide das teorias de Bakhtin. Por meio de levantamento feito no Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES)<sup>12</sup>, percebe-se um número significativo de trabalhos que, de diferentes formas, relacionam o escritor português e o teórico russo. Considerando-se a necessidade de imporem-se limites mais precisos ao levantamento do estado da arte, foram selecionadas as teses e dissertações que versam sobre a obra de Saramago em cujo *resumo* haja referência a Bakhtin e(ou) a suas teorias. Dos 43 trabalhos encontrados, apresenta-se aqui uma amostra daqueles que analisam pelo menos um dos romances que compõem o *corpus* desta tese, a saber, *A jangada de pedra*, de 1986, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991, e *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995.

Dentre os trabalhos que tratam da obra *A jangada de pedra*, a tese de doutorado de Tania Mara Antonietti Lopes<sup>13</sup>, de 2011, da Universidade Estadual Paulista – Unesp/Araraquara, investiga a função dialógica que o romance estabelece por meio de relações intertextuais com mitos, lendas e outras formas de narrativa da tradição literária ocidental,

<sup>11</sup> Para uma discussão (e crítica) sobre a recusa de Saramago em reconhecer a oposição entre autor e narrador, sugere-se a leitura do texto de Alcir Pécora, no prefácio do livro de Adriano Schwartz (2004).

<sup>12</sup> Critérios utilizados para o levantamento de trabalhos no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES: (1) Busca por: Saramago; (2) Grande área de conhecimento: Linguística, Letras e Artes. Com base nesses dois critérios, identificaram-se, até o mês de maio de 2018, 415 trabalhos em cujos títulos há referência a Saramago e(ou) à sua obra. Desses 415, foram selecionados os trabalhos que apresentam no resumo o nome de Mikhail Bakhtin e/ou o termo dialogismo, o que totalizou 43. Apesar da laboriosa pesquisa, ainda que digital, não foi possível acessar o resumo de alguns trabalhos anteriores a 2013, ano da implementação da tecnologia *Elastic Search* (ES) e Java. Entretanto, o número de trabalhos encontrados já é suficiente para evidenciar a recorrência do estudo da escrita de Saramago à luz das teorias de Bakhtin. A lista dos 43 trabalhos consta no Apêndice desta tese.

<sup>13</sup> No Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, o nome da autora consta como Tania Mara Antonietti; portanto, nas Referências desta tese, esse trabalho encontra-se em ANTONIETTI, Tania Mara.

bem como com a literatura hispano-americana. A autora alega que, em *A jangada de pedra*, a ruptura da Península Ibérica em relação à Europa configura um discurso realista mágico, semelhante ao que se constitui em romances de autores hispano-americanos, como Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, entre outros. As teorias de Bakhtin ancoram a argumentação a respeito dos “diálogos promovidos pela intertextualidade” (ANTONIETTI, 2011, p.6), ou seja, na narrativa do autor português, conforme a análise da pesquisadora, o realismo mágico promove um duplo diálogo: o primeiro com a literatura hispano-americana e o segundo com a tradição literária ocidental através por meio de referências intertextuais.

A dissertação de Bruno Vinicius Kutelak Dias, com o título *Paródia, Carnavalização e Erotismo: o feminino (re)valorizado em ‘O Evangelho segundo Jesus Cristo’ e ‘Caim’, de José Saramago*, do ano de 2017, examina a paródia enquanto elemento de (re)construção das personagens femininas nas novas versões das histórias bíblicas, especificamente dos Evangelhos, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, e do Livro de Gênesis e de passagens do Antigo Testamento, em *Caim*, de 2009, última obra publicada em vida pelo escritor português. A ficção saramaguiana, segundo o autor do trabalho, atribui às mulheres um papel protagonista e cria um mundo invertido, típico do carnaval medieval, que expurga – mesmo que temporariamente – as imposições do poder político e religioso. Por meio da reconstrução ou releitura das figuras femininas, as narrativas saramaguianas questionam e criticam dogmas tradicionais da Igreja Católica.

Das três obras selecionadas para o *corpus* desta tese, *Ensaio sobre a cegueira* é certamente a mais referenciada nos trabalhos que articulam a produção literária de José Saramago e as teorias de Bakhtin. É recente a tese de Murilo de Assis Macedo Gomes (2016) que estuda a existência de uma unidade discursiva intertextualizada, nomeada pelo pesquisador de ‘discurso do labirinto’. Esta tese verifica como Saramago, enquanto leitor, interpreta “labirinticamente textos verbais e não-verbais da tradição artística” (GOMES, 2016, p. 6), a partir da análise de duas crônicas, *E agora, José?* e *O jardim de Boboli*, publicadas na imprensa escrita entre os anos de 1969 e 1972 e que foram reeditadas na obra *A bagagem do viajante* (1986). Para o estudo do percurso labiríntico da personagem, que estabelece relações intertextuais com textos literários e outras obras de arte, Gomes (2016) analisa o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de 1984, e um diálogo entre as personagens do romance *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995. Ancorado nas teorias de Bakhtin, o autor da tese observa a orientação dialógica da palavra do outro e verifica o

uso da intertextualidade “no diálogo das personagens entre si e com obras de arte [...], propondo um percurso labiríntico e reflexivo ao leitor do romance acerca da realidade e da vida do homem no mundo contemporâneo” (GOMES, 2016, p. 6).

A dissertação de Adriana Vieira da Souza, do ano de 2011, estuda o romance *Ensaio sobre a cegueira* sob o aspecto da alegoria. *Muito além do que se vê: a alegoria em ‘Ensaio sobre a cegueira’, de José Saramago* (SOUZA, 2011) investiga a estrutura alegórica do romance, identificada nos vocábulos, na intertextualidade com ditos populares, nas personagens, no narrador e nos espaços narrativos. A autora destaca que Walter Benjamin, em *A origem do drama barroco*, redimensiona a importância da alegoria como processo hermenêutico da obra de arte. Benjamin (1984) observa as semelhanças entre a estética barroca e a moderna e, para além da compreensão do barroco literário alemão do século XVII, atribui ao conceito de alegoria uma categoria estética que se estende às características da contemporaneidade artística. Benjamin alega que “a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (1984, p. 184). Das teorias bakhtinianas, a autora do trabalho utiliza dois conceitos: o da polifonia (diversas vozes) e o do cronotopo (*grosso modo*, cruzamento entre tempo e espaço). Souza (2011) sustenta que, assim como nas obras de Dostoiévski, é possível encontrar em *Ensaio sobre a cegueira* a multiplicidade de vozes na figura de suas personagens e destaca três cronotopos nos quais as personagens interagem na luta pela sobrevivência: o manicômio, as ruas e as casas, que podem corresponder, respectivamente, aos cronotopos do encontro, da estrada e da soleira (este representa a mudança de vida).

Em busca de uma pesquisa mais acurada, optou-se somente pelo levantamento dos trabalhos que constam no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, o que já assegura um número expressivo de pesquisas sobre a obra de José Saramago à luz das teorias de Bakhtin. Vale ressaltar, entretanto, que pesquisas com semelhante temática são tratadas também em artigos científicos, dentre os quais se destaca – pela proximidade do tema – o texto dos professores da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/RS) e da Universidade de Passo Fundo (UPF/RS), respectivamente, Dra. Raquel Trentin Oliveira e Dr. Gérson Werlang, publicado em 2013, no periódico *Bakhtiniana: revista de estudos do discurso*. Em *Dialogismo no romance português*, os professores apontam, por meio da análise do romance português contemporâneo, uma tendência do discurso artístico da época atual: “uma prosa profundamente enredada de múltiplas vozes, que abole os limites

claros e estáveis entre os pontos de vista e explora em intensidade a dialogização interna da palavra” (2013, p. 2). De Saramago, os autores selecionam a obra *Levantado do chão*, publicada em 1980, e destacam “a formatação enredada de vozes” (2013, p. 4) de que o escritor português faz uso, juntamente com recursos como a carnavalização e a paródia. Para Oliveira e Werlang, a tendência da época atual é a de

desfazer a estrutura compacta e fechada da palavra de outrem [...] por meio da introdução não-sistemática do discurso direto da personagem no discurso do narrador; da atenuação das fronteiras entre o discurso direto, indireto e indireto-livre [...]; da deturpação do sentido da palavra alheia por meio da ironia e da paródia. (OLIVEIRA; WERLANG, 2013, p. 6)

O caráter inédito da presente tese consiste na busca e análise do dialogismo na prosa romanesca de José Saramago como representação do processo criativo do escritor. Para Morson e Emerson (2008), ao analisar o romance polifônico em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin propõe, ainda que de forma inconsciente, uma teoria da criatividade: “Parece-nos que ele pode não ter estado plenamente cômico, quando publicou a edição de 1929 de seu livro, de que a polifonia era essencialmente uma teoria da criatividade [...]. O que os autores referem como teoria da criatividade, opta-se por considerar uma teoria do gênero, posto que ‘está lá tudo’<sup>14</sup>.

Para uma abordagem tripartida do dialogismo, é necessário, inicialmente, que se reconheçam os três sentidos distintos com que o termo diálogo foi usado por Bakhtin, conforme apontam Morson e Emerson (2008). No primeiro sentido, o diálogo pressupõe a relação entre pessoas e, portanto, qualquer enunciação<sup>15</sup> é dialógica. “Não pode haver

---

<sup>14</sup> A expressão ‘está lá tudo’ foi utilizada pelo escritor José Saramago, em entrevista ao professor Carlos Reis, ao referir-se às crônicas que publicara em jornais durante as décadas de 1960 e 1970. Nas palavras do escritor, “As crônicas dizem tudo (e provavelmente mais do que a obra que veio depois) aquilo que eu sou como pessoa, como sensibilidade, como percepção das coisas, como entendimento do mundo: tudo isso **está** nas crônicas. [...] No meu caso, quando eu digo das minhas crônicas que há que lê-las, porque está lá tudo, há que acrescentar que está lá tudo, menos o romancista que vim a ser” (REIS, 1998, p. 42, 52, grifo do autor).

<sup>15</sup> Bakhtin considera enunciação como o conjunto de manifestações verbais no ato comunicativo: “Toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala”. (BAKHTIN, 2014a, p. 101). Morson e Emerson argumentam que a frase é uma unidade de linguagem na perspectiva da linguística tradicional, enquanto que o enunciado é uma unidade de comunicação discursiva. Os autores utilizam uma analogia para explicar a diferença entre linguagem, no sentido tradicional, e comunicação discursiva: “a linguística [estruturalista] está na posição de alguém que tenta explicar o vestuário em termos de fibras e formas [...]. Conquanto a química das fibras não seja certamente irrelevante para o estudo do vestuário, [...]

diálogo entre frases. Um enunciado requer tanto o falante quanto o ouvinte (ou um escritor e um leitor)” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 147). As relações lógicas entre proposições não as convertem em um diálogo, isto é, pode haver uma contradição entre duas frases, mas somente pessoas podem divergir.

Bakhtin utiliza duas frases para exemplificar a diferença entre relações lógicas e relações dialógicas: “A vida é boa.” e “A vida não é boa.”. Segundo o teórico (2015), há uma relação lógica entre as duas frases, uma é a negação da outra. Entretanto, pondera Bakhtin, “esses dois juízos devem materializar-se para que possa surgir relação dialógica entre eles” (2015, p. 210), isto é, “devem passar a outro campo da existência, devem tornar-se discurso [...] e ganhar *autor*, criador, de dado enunciado (2015, p. 210, grifo do autor). As frases “A vida é boa.” e “A vida é boa.”, também usadas por Bakhtin (2015), ilustram como a relação lógica pode *não* corresponder à relação dialógica. Há entre as duas frases uma *relação lógica* de identidade (as duas proposições são iguais); porém, dependendo do contexto em que estão inseridas podem ser compreendidas como divergentes. Morson e Emerson, inserem-nas no seguinte contexto:

“A vida é boa”, diz a primeira pessoa; “A vida é boa”, responde a outra. [...] Poder-se-ia imaginar, por exemplo, que a segunda pessoa queira dizer algo como: “Mesmo na perspectiva da minha vida, que, como você sabe, foi repleta de doença e tragédia, parece-me que a vida é boa, embora, talvez, não pelas razões que você poderia dar”. (MORSON; EMERSON, 2008, p.148)

O fato de o enunciado ser sempre dirigido a alguém (direcionalidade) confere-lhe uma característica que se encontra fora dos domínios da linguística: “o centro organizador de toda enunciação não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo” (BAKHTIN, 2014a, p. 125). Com esse argumento, Bakhtin adverte sobre as limitações das disciplinas tradicionais (estilística, poética e linguística) e sugere uma metalinguística (também traduzida como translinguística) para “a compreensão da verdadeira vida na linguagem” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 163).

No primeiro sentido do termo diálogo, todos os enunciados são considerados dialógicos, pois preveem a relação de pessoas; Bakhtin, no entanto, usa o mesmo termo com um segundo sentido para o qual propõe a existência de enunciados tanto dialógicos

---

omitir-se-ia alguma coisa essencial e definitiva no vestuário como objeto social” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 141).

quanto monológicos. Conforme explicam Morson e Emerson, “é importante compreender esses dois sentidos do termo e identificar qual dos dois ele [Bakhtin] tem em mente numa dada ocasião” (2008, p. 161-162). Para um enunciado ser considerado dialógico, no segundo sentido do termo, é necessário que o ouvinte e o leitor reconheçam as vozes alheias que perpassam o discurso, “ainda que a ideia do outro não entr[e] ‘pessoalmente’ no discurso, apenas se reflit[a] nele, determinando-lhe o tom e a significação” (BAKHTIN, 2015, p. 224-225). Morson e Emerson apresentam um exemplo para ilustrar a diferença entre os dois enunciados:

[...] quando falamos, muitas vezes não faz parte do nosso propósito que o nosso ouvinte considere as fontes de nossas palavras. Podemos querer que ele considere o que estamos tentando dizer, encare o discurso como a nossa palavra direta, não-mediada, não-citada – dita sem “aspas” – sobre o nosso tópico. Podemos contrastar esse caso com um segundo, no qual as mesmas palavras podem ser ditas, mas queremos que o ouvinte as escute *com* aspas. Por exemplo, um falante pode estar aludindo ironicamente ao que alguém, conhecido tanto do falante quanto do ouvinte, poderia dizer sobre o tópico. [...] Ambos os enunciados são dialógicos no primeiro sentido. Mas só o segundo é dialógico no segundo sentido. (MORSON; EMERSON, 2008, p. 162, grifos dos autores)

A referência ao uso de aspas é metafórica, mencionada apenas para distinguir os dois tipos básicos de discurso: o univocalizado (sem aspas) e o bivocalizado (com aspas). Para Bakhtin, o discurso bivocalizado é o verdadeiro herói de sua discussão. Nas palavras do teórico:

O objeto principal do nosso exame, pode-se dizer, seu herói principal, é o *discurso bivocal*, que surge inevitavelmente sob as condições da comunicação dialógica, ou seja, nas condições da vida autêntica da palavra. A linguística desconhece esse discurso bivocal. Mas, achamos, é precisamente ela [sic] que deve tornar-se o objeto principal de estudo da metalinguística. (BAKHTIN, 2015, p. 211, grifo do autor)<sup>16</sup>

Há ainda uma terceira acepção para o termo diálogo: um conceito global que se refere à visão de verdade e de mundo. Para Bakhtin, o diálogo é um elemento constituinte da verdade e do pensamento humano (sobre a verdade). O teórico, para quem “a única forma adequada de *expressão verbal* da autêntica vida do homem é o *diálogo inconcluso*” (BAKHTIN, 2015, p. 329, grifos do autor), desaprova o pensamento ocidental moderno que converte as formas de conhecimento em uma afirmação monológica:

---

<sup>16</sup> O pronome refere-se ao objeto “discurso bivocal” e, portanto, o uso correto seria o pronome masculino “ele”. Comprova-se essa relação de referência no texto em língua inglesa: *Linguistics does not recognize double-voiced discourse. But precisely it, in our opinion, must become one of the chief objects of study for metalinguistics.* (BAKHTIN, 2014b, p. 185)

o método dialógico de busca da verdade se opõe ao monologismo *oficial* que se pretende *dono de uma verdade acabada*, opondo-se igualmente à ingênuas pretensões daqueles que pensam saber alguma coisa. A verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce *entre os homens*, que juntos a procuram no processo de uma comunicação dialógica. (BAKHTIN, 2015, p. 125, grifos do autor)

Para um estudo da escrita de Saramago pelo viés do dialogismo, sugere-se uma abordagem tripartida das relações dialógicas na dimensão da teoria da linguagem, do discurso no romance e da memória do gênero. Através da combinação de três obras de José Saramago, a saber, *A jangada de pedra*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Ensaio sobre a cegueira*, cujos discursos preponderantes são o político, o religioso e o social, respectivamente, esta tese visa responder a duas questões: Como as relações dialógicas se constituem nos romances de Saramago? É possível que o diálogo na tessitura do discurso das personagens e do narrador saramaguiano represente uma teoria do processo criativo? A hipótese norteadora é a de que os discursos polifônicos das personagens, juntamente com a voz do narrador reflexivo, caracterizem o que Morson e Emerson consideram uma unidade do evento criativo. Por meio de uma abordagem tripartida da teoria do dialogismo, propõe-se que as relações dialógicas que compõem a prosa romanesca de Saramago possam representar “métodos especiais de elaboração de enredo” (MORSON; EMERSON, 2008, p.273).

Partindo-se de um sentido tripartido do termo diálogo<sup>17</sup>, elabora-se uma pesquisa eminentemente bibliográfica sobre os principais conceitos da obra bakhtiniana a fim de demonstrar-se a plausibilidade da leitura de romances do escritor português pelo viés do dialogismo. Para tanto, esta tese divide-se em três partes: a primeira, que corresponde ao segundo capítulo, fundamenta-se na obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, publicada por Bakhtin no ano de 1929<sup>18</sup>, e trata o diálogo na esfera da linguagem – sua

---

<sup>17</sup> Segundo Michael Holquist (2002), nos escritos de Bakhtin consta somente o termo diálogo e não dialogismo. O termo dialogismo é atribuído pelos estudiosos de Bakhtin e justifica-se pelo caráter teórico que o sufixo *-ismo* representa. Nas palavras de Holquist, “o termo usado [...] para referir-se ao conjunto interconectado de preocupações que dominam o pensamento de Bakhtin é o “dialogismo”, um termo, eu apresso a acrescentar, nunca usado pelo próprio Bakhtin. Não pode haver desculpa teórica para gerar mais um “ismo”, mas a história da recepção de Bakhtin parece sugerir que se quisermos continuar a pensar sobre o seu trabalho de uma maneira que seja útil, alguns meios sintéticos devem ser encontrados para categorizar as diferentes maneiras que ele pensou o diálogo” (HOLQUIST, 2002, p. 15, tradução nossa). *The term used [...] to refer to the interconnected set of concerns that dominate Bakhtin's thinking is "dialogism", a term, I hasten to add, never used by Bakhtin himself. There can be no theoretical excuse for spawning yet another "ism", but the history of Bakhtin's reception seems to suggest that if we are to continue to think about his work in a way that is useful, some synthetic means must be found for categorizing the different ways he meditated on dialogue* (HOLQUIST, 2002, p. 15).

<sup>18</sup> Conforme aponta a linguista Marina Yaguello na análise introdutória de *Marxismo e filosofia da Linguagem* (BAKHTIN, 2014a), o teórico russo contrai osteomielite e fica impossibilitado de trabalhar

articulação com o caráter ideológico do signo linguístico e com a transmissão do discurso do outro no contexto narrativo –; a segunda parte, capítulo três, investiga o diálogo pelo ângulo do discurso na prosa romanesca e atenta para as noções de heteroglóssia<sup>19</sup> e de polifonia a partir da leitura de *O discurso no romance*, escrito entre 1934 e 1935; a terceira parte, capítulo quatro, estuda as estruturas cronotópicas internas criadoras do romance e, ancorada na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, publicada no ano de 1929<sup>20</sup>, estuda o diálogo na dimensão da memória dos gêneros, considerando-se a presença de aspectos da literatura carnavalesca nas raízes do gênero romanesco<sup>21</sup>.

Esta tese, portanto, justifica-se por uma tentativa de sistematizar diferentes acepções do termo diálogo, na perspectiva bakhtiniana, para a investigação de uma unidade do evento criativo de José Saramago, por meio das três obras que compõem o *corpus*. Convém ressaltar que uma análise das formulações de Bakhtin na íntegra é tarefa inexequível para uma única tese, dados os anos de estudo do teórico – da juventude até sua morte, aos 80 anos – e dada a abrangência de suas teorias que, em síntese, visam à identificação das relações do homem no mundo através da linguagem<sup>22</sup>. Do mesmo modo, os romances de Saramago, que perfazem um total de 16 obras publicadas em vida,

---

regularmente, fato esse que pode justificar a assinatura da obra, publicada em 1929, por V.N. Volochínov. Somente em 1970, a obra foi reconhecida legalmente como sendo de autoria do célebre filósofo. Morson e Emerson, no entanto, atribuem à Volochínov a autoria da obra por dois motivos: Bakhtin não é marxista e no mesmo ano em que *Marxismo e filosofia da linguagem* foi publicada, sob a autoria de Volochínov, *Problemas da arte criativa de Dostoiévski* foi publicada e assinada por Bakhtin. “Como então se pode afirmar que Bakhtin publicou sob o nome de seus amigos porque essa era a única maneira que ele tinha para entrar no prelo?” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 127). Para fins deste trabalho, e por entender-se que Volochínov pertence ao Círculo de Bakhtin, tornando a autoria da obra uma questão relativa e prescindível, assume-se que Bakhtin seja efetivamente o autor de *Marxismo e filosofia da linguagem*, da mesma forma como o fez Machado (1995) ou Faraco (2007).

<sup>19</sup> De acordo com Flores et al. (2009), os termos heteroglóssia e plurilinguismo são sinônimos, o que se comprova pelo título da terceira parte do ensaio *O discurso no romance* que é traduzido do russo para a língua inglesa como “*Heteroglossia in the novel*” (BAKHTIN, 1981b, p. 301), e, para a língua portuguesa, como “*Plurilinguismo no romance*” (BAKHTIN, 1988, p. 107).

<sup>20</sup> Morson e Emerson (2008) destacam que a versão original de *Problemas da poética de Dostoiévski* não foi traduzida para as línguas ocidentais, apenas a edição revisada e ampliada de 1963.

<sup>21</sup> Bakhtin (1981a) argumenta que o carnaval não é um fenômeno literário, mas uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual que varia de acordo com a época, povos e festejos particulares. A obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, que segundo Morson e Emerson (2008) data do início da década de 1940, consiste na tese doutoral de Bakhtin sobre o riso carnavalesco em Rabelais: “nosso objetivo é puramente teórico e consiste em revelar a unidade, o sentido e a natureza ideológica profunda dessa cultura, isto é, o seu valor como concepção do mundo e o seu valor estético” (BAKHTIN, 1993, p. 50).

<sup>22</sup> Faraco (2007) observa que, dentre outros motivos, como o fato de obra de Bakhtin “nos ter chegado em conta-gotas” (2007, p. 97) ou por questões de tradução, a dificuldade de análise de sua teoria “decorre efetivamente do fato de Bakhtin operar com uma forma de pensar que se afasta radicalmente dos paradigmas hegemônicos no mundo acadêmico” (2007, p. 97); ou seja, uma “análise completa e finita” de sua obra opor-se-ia à essência do pensamento bakhtiniano.

constituem um *corpus* substancial para ser analisado em uma única tese; o que explica a seleção de três romances.

Não obstante as limitações referidas, estima-se que, como um exercício hermenêutico, este trabalho reitere a atualidade das ideias de Bakhtin no campo teoria da literatura e contribua para (mais) uma apreciação da produção artística de Saramago – um olhar que possa abranger tanto a estátua quanto a pedra.

## 2 O DIÁLOGO NA LINGUAGEM

*Por isso o artista nada tem a dizer sobre o processo de sua criação, todo situado no produto criado, restando a ele apenas nos indicar a sua obra; e de fato, só aí iremos procurá-lo.*  
BAKHTIN, 2003, p. 5

Ao tratar o texto como objeto tanto das ciências exatas quanto das humanas, Bakhtin (2003) apresenta a diferença entre as duas formas do saber: enquanto o texto das ciências exatas é *monológico* e emite um enunciado que constitui um discurso concluído, fechado e “surdo à resposta do outro” (BEZERRA, 2005, p.192), o texto das ciências humanas é *dialógico*, ou seja, “cada palavra (cada signo) do texto leva para além dos seus limites. Toda interpretação é o correlacionamento de dado texto com outros textos” (BAKHTIN, 2003, p.400).

Na obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, publicada no final dos anos 20, o teórico russo expõe a necessidade de uma abordagem marxista para a ciência da linguagem: a língua como expressão das relações e das lutas de classe. A palavra, segundo Bakhtin, deve ser considerada em seu contexto social, pois representa a arena onde se estabelecem as relações de dominação e de resistência entre as classes. Na análise introdutória à obra, na tradução francesa, a linguista Marina Yaguello (2014) alega que, ao considerar “em que medida a ideologia determina a linguagem” e “em que medida a linguagem determina a consciência” (YAGUELLO, 2014, p. 13), Bakhtin transcende a esfera da filosofia que trata dos fenômenos linguísticos, expandindo-se a outros campos das ciências humanas.

Não é por acaso que um estudo que busca investigar as narrativas de Saramago tenha como ponto de partida as questões ideológicas sobre a linguagem. Como informa Fernando Gómez Aguilera, pesquisador da vida e obra saramaguiana, o autor de *Levantado do chão* – uma narrativa que trata explicitamente das desigualdades sociais – foi militante ativo do Partido Comunista Português por mais de três décadas e “seu vínculo continuou vivo [...] passando por cima das idas e vindas sofridas pelo marxismo no século XX” (AGUILERA, 2010, p. 356). Nos romances de Saramago, há sólidas críticas referentes à concentração de riquezas e ao modo de produção capitalista: “estes homens e estas mulheres nasceram para trabalhar, são gado inteiro ou gado rachado, saem ou tiram-nos das barrigas das mães, põem-nos a crescer de qualquer maneira, tanto faz, preciso é que venham a ter força e destreza nas mãos” (SARAMAGO, 2013b, p.354).

O escritor português deixa transparecer em suas obras seus ideais marxistas, dando voz a trabalhadores, no caso de *Levantado do chão*, aos camponeses alentejanos, pessoas reprimidas pela religião, pela opressão do governo e exploradas pelos donos das terras. Na abertura do romance, o narrador já exprime o teor crítico da obra, “A sabedoria de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem a há-de trabalhar, cresci e multiplicai-vos. Cresci e multiplicai-me, diz o latifúndio. Mas tudo isso pode ser contado doutra maneira” (SARAMAGO, 2013b, p.12). Por meio de três gerações da família Mau-Tempo, a história trata da tomada de consciência do povo que, de conformista e desesperançoso, passa a lutar por seus direitos.

Bakhtin, entretanto, atém-se a uma questão de ordem mais filosófica dentro da concepção marxista: as palavras não são neutras, mas, como proferidas em um contexto social, veiculam um conteúdo ideológico que representa interesses sociais e podem contribuir para que a classe dominante reforce seu poder. Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin critica a linguística saussuriana que, por estudar os fatos da língua em um plano científico, como um sistema abstrato e ideal, desconsidera aspectos significativos das condições de comunicação.

Holquist sustenta que, pela a teoria bakhtiniana, “as palavras em textos literários são elementos ativos em uma troca dialógica que ocorre em vários níveis ao mesmo tempo” (2002, p. 69, tradução nossa)<sup>23</sup>. Esse estudioso de Bakhtin descreve diferentes – porém simultâneos – níveis de abstração que determinam o sentido das palavras: no nível mais abstrato, encontra-se a oposição entre as forças centrífugas (corrente de forças descentralizadoras que provêm da cultura popular e acolhem todas as línguas e dialetos nos mais variados formatos) e as forças centrípetas (forças centralizadoras que buscam uma unificação cultural, nacional e política do mundo verbal-ideológico: a análise da palavra ignora a história de seu objeto e restringe-se aos limites do contexto em que se insere). Em outro nível, a oposição – ou o diálogo – dá-se no plano do código linguístico: Holquist ilustra esse nível dialógico por meio da palavra *árvore*, que, dependendo do contexto, pode tanto significar qualquer árvore como pode referir-se a uma árvore específica, “com todas as associações culturais que se ligam às árvores neste tempo e

---

<sup>23</sup> *Words in literary texts are active elements in a dialogic exchange taking place on several different levels at the same time [...] (HOLQUIST, 2002, p. 69).*

neste lugar<sup>24</sup>” (HOLQUIST, 2002, p. 69, tradução nossa)<sup>25</sup>. Em um terceiro nível, o diálogo estabelece-se entre os diferentes significados que uma mesma palavra assume em diferentes períodos históricos ou em diferentes situações de um mesmo período histórico. O quarto nível descrito por Holquist corresponde ao sentido que a palavra adquire “no diálogo entre um autor, suas personagens e seu público, bem como [na direção inversa] no diálogo de leitores com as personagens e seu autor” (2002, p. 69, tradução nossa)<sup>26</sup>. A palavra, portanto, não pode ser analisada de forma isolada, mas no âmbito do enunciado, ou seja, há que se considerar, segundo Bakhtin (2014), tanto aspectos verbais quanto extraverbais, identificados em um contexto amplo que possibilita uma troca dialógica nos diferentes níveis de compreensão da palavra.

Por considerar a língua em seu uso real, José Luiz Fiorin (2007) elege Bakhtin como “o fundador de uma Linguística do Discurso” (2007, p. 110). Segundo esse estudioso da obra bakhtiniana, “antes de qualquer teoria pragmática, discursiva ou enunciativa, [Bakhtin] cria um novo objeto teórico para a ciência da linguagem” (2007, p. 110). O teórico sustenta que os desdobramentos da obra de Bakhtin direcionam-se entre dois prismas: primeiro, no prisma da filosofia, como evidenciam os estudos de Todorov (1984) ao encontrarem na antropologia “a chave de toda teoria de Bakhtin” (TODOROV, 1984, p. 94, tradução nossa)<sup>27</sup> – *grosso modo*, no papel decisivo do outro para a concepção da existência humana. Em um segundo prisma, os conceitos bakhtinianos podem ser analisados dentro dos limites da linguística ou, como sugere Fiorin (2007), “na dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, [e] é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro (FIORIN, 2007, p. 110).

Com o intuito de analisar a representação das estruturas sociais na interação verbal dentro do romance saramaguiano, este capítulo é dividido em duas seções: a primeira compreende a função ideológica da linguagem no nível da palavra e do enunciado, e a

---

<sup>24</sup> Na obra *As pequenas memórias*, um relato autobiográfico em que Saramago descreve a convivência com o avô, “um homem como tantos outros nesta terra, neste mundo, talvez um Einstein esmagado sob uma montanha de impossíveis” (SARAMAGO, 2006, p.119), há uma imagem marcante associada à árvore que parece concretizar a relação do avô com a terra: “Este velho [o avô do escritor], que quase toco com a mão, ainda não sabe como irá morrer. Ainda não sabe que poucos dias antes de seu último dia terá o pressentimento de que seu fim chegou, e irá, de árvore em árvore do seu quintal, abraçar os troncos e despedir-se dele, das sombras amigas, dos frutos que não voltará a comer” (SARAMAGO, 2006, p.120).

<sup>25</sup> [...] *with all the cultural associations that cling to trees in this time and in this place.* (HOLQUIST, 2002, p. 69)

<sup>26</sup> [...] *in the dialogue between an author, his characters, and his audience, as well as in the dialogue of readers with the characters, and their author.* (HOLQUIST, 2002, p. 69)

<sup>27</sup> [philosophical anthropology] *hold the key to his whole work* (TODOROV, 1984, p. 94)

segunda seção atenta para a análise estilística da estruturação do “discurso de outrem” na prosa literária, especificamente, a análise o discurso citado, cujas variações são, para Bakhtin (2014a), de natureza social e não individual.

## 2.1 O MAR, A TERRA E A CEGUEIRA COMO SIGNOS IDEOLÓGICOS

*É então que mais recordo o tempo das palavras de um sentido só – porque era a primeira vez que as ouvia.*  
SARAMAGO, 1986, p. 172

Bakhtin inicia sua análise marxista pela distinção entre *signo* e *palavra*: enquanto o signo é criado por uma função ideológica (e a ela permanece vinculado, em tempo e espaço específicos), a palavra é neutra (neutralidade ideológica) e seu papel é servir de material semiótico da consciência. Bakhtin (2014a) argumenta que nenhum signo ideológico é substituível por palavras, ainda que se apoie “nas palavras e [seja] acompanhado por elas, exatamente como no caso do canto e de seu acompanhamento musical” (BAKHTIN, 2014a, p. 38): ambos, palavra e signo, completam-se e são, ao mesmo tempo, autônomos.

A palavra, portanto, constitui o objeto de estudo das ideologias. Todo o corpo físico, segundo Bakhtin (2014a), pode ser percebido como símbolo, ou seja, não obstante o significado do objeto em si (produto natural, tecnológico, ou de consumo), este pode igualmente corresponder a um signo ideológico que reflete e retrata uma outra realidade que lhe é exterior, como, por exemplo, a foice e o martelo ou o pão e o vinho: ainda que mantenham suas demarcações conceituais, constituem símbolos ideológicos do comunismo e da cultura cristã, respectivamente, compartilhados por uma comunidade em um determinado tempo.

A compreensão dos signos, para Bakhtin (2014a), não está na consciência individual, mas emerge de uma cadeia ideológica, um processo de interação – ou um diálogo – entre uma consciência individual e outra consciência individual que pertencem a um mesmo grupo. O teórico afirma que

[...] não basta colocar face a face dois *homo sapiens* quaisquer para que os signos se constituam. É fundamental que esses dois indivíduos estejam socialmente organizados, que formem um grupo (uma unidade social): só assim um sistema de signos pode constituir-se. (BAKHTIN, 2014a, p. 35)

A proposta de Bakhtin (2014a) é refletir sobre a filosofia da linguagem e sua importância para o marxismo: se todo signo é ideológico e a ideologia é um reflexo das estruturas sociais, logo, toda mudança de ordem ideológica repercute na língua, ou seja, acarreta igualmente mudanças linguísticas. O signo, portanto, é dialético e plurivalente, opondo-se ao caráter estático oriundo da análise da língua como um sistema sincrônico abstrato, dissociado das estruturas sociais. Segundo Bakhtin (2014a), toda enunciação faz parte de um processo de comunicação dinâmico no qual se identificam transformações sociais que incluem desde a consciência da estratificação social até uma efetiva luta de classes. A percepção da dinamicidade do processo comunicativo, como sustenta Bakhtin (2014a), não é de interesse daqueles que estudam a língua como um sistema invariável e inerte, na tentativa, talvez, de assegurar à classe dominante sua permanência no poder.

A concepção de língua como expressão das relações e lutas sociais (e não como variações estilísticas individuais), sugerida pelo teórico russo (2014a), consiste, pois, em uma crítica à análise linguística estruturalista (objetivismo abstrato) que não insere seu objeto de estudo em um contexto social. Segundo Bakhtin,

as palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o *indicador* mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem-formados. (BAKHTIN, 2014a, p. 42, grifo do autor)

A fim de evidenciar como a realidade determina o signo e como o signo reflete a realidade, Bakhtin (2014a) apoia-se nos conceitos de *infraestrutura* e *superestrutura* da prosa romanesca: a superestrutura corresponde aos esquemas globais, compostos por categorias que se combinam mediante certas regras – “a sintaxe global do texto” (REIS; LOPES, 2011, p. 399) –, e a infraestrutura consiste na realidade concreta onde processo de comunicação se estabelece, “o horizonte social de uma época e de um grupo social determinados” (BAKHTIN, 2014a, p. 45). O processo de evolução social de um signo provém da infraestrutura (da realidade) e efetiva-se nas superestruturas. Bakhtin (2014a) apresenta três regras metodológicas para que se reconheça a evolução social de um signo: a primeira consiste em não se dissociar a ideologia da realidade material do signo, a segunda é entender que o signo faz parte de um sistema de comunicação organizado, e a terceira regra é não separar a comunicação de sua base material (sua infraestrutura). As três regras, portanto, indicam a indivisibilidade da forma e do conteúdo e a relação do signo com os demais elementos do processo comunicativo: “o signo se cria entre

indivíduos, no meio social” (2014a, p. 46), adquirindo uma significação interindividual, isto é, que depende da interação dos usuários da língua.

Se toda palavra pode corresponder a um signo ideológico, ou seja, possui um segundo sentido determinado pelo enunciado, cabe aqui a tentativa de aplicação das três regras propostas por Bakhtin para identificar-se o caráter ideológico de alguns signos representativos da escrita de Saramago, quais sejam: o mar, a terra e a cegueira. Ao analisar-se cada um dos três signos, apresentam-se, em paralelo, o enredo e as personagens de cada obra que compõe o *corpus* desta pesquisa.

A palavra *mar* tem um sentido singular no imaginário do povo português, que durante quase dois séculos empreendeu viagens marítimas rumo a destinos desconhecidos. O historiador José Mattoso (2011) destaca que havia em Portugal um conjunto de acontecimentos que favoreceram a expansão ultramarina: a posição geográfica, os poucos recursos naturais, o clima instável, a crescente crise demográfica e a (consequente) recessão econômica. Aos fatores comumente associados à origem dos descobrimentos, Mattoso acrescenta o espírito destemido do povo português, essencial para se aventurar por mares nunca dantes navegados. O mar representa para os lusitanos a “presença constante do inteiramente desconhecido e, portanto, convívio permanente com o perigo e o fascínio da aventura” (MATTOSO, 2011, p. 217).

[...] neste ponto fatal a mão hesita, como irá ela escrever de plausível maneira as próximas palavras, essas que tudo sem remédio irão comprometer, [...] É que, concluamos o que suspenso ficou, por um grande esforço de transformar pela palavra o que talvez só pela palavra possa vir a ser transformado, chegou o momento de dizer, agora chegou, que a Península Ibérica se afastou de repente, toda por inteiro e por igual, dez súbitos metros, quem me acreditará, abriram-se os Pirenéus de cima a baixo como se um machado invisível tivesse descido das alturas, introduzindo-se nas fendas profundas, rachando pedra e terra até o mar, agora sim, poderemos ver o [rio] Irati caindo, mil metros, como o infinito, em queda livre, abre-se ao vento e ao sol, leque de cristal ou cauda de ave-do-paraíso, é o primeiro arco-íris suspenso sobre o abismo, a primeira vertigem do gavião que com as asas molhadas paira, tingidas de sete cores. (SARAMAGO, 1988a, p. 34).

A *jangada de pedra* narra a separação geológica da Península Ibérica do continente europeu. Uma série de acontecimentos sobrenaturais protagonizados pelas cinco personagens do romance culmina na ruptura da Península que navega à deriva. No excerto, através de um discurso metalinguístico, o narrador retarda (e assim valoriza) o início mítico da jornada dos dois povos pelo mar: por meio de uma composição poética, com efeitos sonoros e rítmicos, é construída a imagem da criação (o mito da origem) com

a presença de elementos simbólicos como o arco-íris (comparado a um leque de cristal ou à cauda de uma ave-do-paraíso) que se abre ao vento e ao sol, representando a esperança, a perspectiva de uma nova era para as duas nações.

À alegoria da “jangada de pedra” perpassa a possibilidade de união dos povos da Península, que se identificam por um passado de conquistas e por uma atual posição subalterna em relação às grandes potências da Europa: Portugal e Espanha estão entre as regiões menos desenvolvidas da União Europeia. No romance, ainda que de modo involuntário, os dois povos, tradicionalmente colonizadores, lançam-se de volta ao mar na tentativa de retomar o prestígio do período das Grandes Navegações.

É perceptível a relação – ou o diálogo – do texto de Saramago com o poema épico de Camões que narra, entre episódios da história de Portugal e dos navegadores portugueses, a descoberta do caminho marítimo para as Índias por Vasco da Gama. Ambos os textos remetem à criação de um novo mundo; entretanto, diferentemente dos tempos de glória da Idade Moderna, os portugueses e espanhóis do romance saramaguiano não viajam em busca de novas terras, mas vagam pelo oceano Atlântico até fundarem uma nação comum.

Então, a Península Ibérica moveu-se um pouco mais, [...]. Houve depois uma pausa, sentiu-se passar nos ares um grande sopro, como a primeira respiração profunda de quem acorda, e a massa de pedra e terra, coberta de cidades, aldeias, rios, bosques, fábricas, matos bravios, campos cultivados, com a sua gente e seus animais, começou a mover-se, barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido (SARAMAGO, 1988a, p. 43).

O mar é outra vez desconhecido, pois trata-se de uma viagem insólita na qual a terra (ou a pedra) desloca-se inicialmente em direção ao Arquipélago dos Açores, depois, ao final da narrativa, desvia a rota e ancora em meio a África e às Américas. Percebe-se ao longo da história um contraste entre as palavras terra (ou pedra) e mar: um paradoxo entre o estático (a terra supostamente inerte) e o dinâmico (mar em movimento). A viagem dessa barca aparentemente rija e ao mesmo tempo leve e maleável, a ponto de deslizar pelo oceano, relaciona-se a outros eventos também insólitos, a saber: a personagem Joana Carda risca o chão com uma vara e o traçado jamais desaparece (o que, por analogia a uma fenda, marca o início da ruptura da Península do continente europeu); o professor José Anaíço é seguido constantemente por uma nuvem de pássaros; Joaquim Sassa, em férias na praia, lança uma pedra longe ao mar a qual bate na água e torna a subir; o espanhol Pedro Orce, o farmacêutico, sente sob seus pés o tremor contínuo da terra em

movimento; e a viúva Maria Guavaira, moradora da região rural, tenta desfazer um pé de meia, desfiando e enrolando sem cessar um longo fio de lã azul.

Há ainda, como é recorrente nas narrativas saramaguianas, um cão fiel e sensível, o cão Ardent, proveniente da região francesa de Cerbère, na fronteira com a Espanha, que remete ao mitológico cão de três cabeças, guardião dos portões do submundo. Ardent, assim chamado pelo narrador<sup>28</sup>, salta a primeira das fendas para permanecer em solo espanhol e depois junta-se ao grupo a fim de guiá-lo até a casa de Maria Guavaira. “José Anaíço travou o carro, o cão parou, a olhar, e Joana Carda resumiu finalmente, Quer que vamos com ele, [...] Estou pronta para ir onde ele nos levar, se foi para isso que veio, quando chegarmos ao destino saberemos” (SARAMAGO, 1988a, p. 146). Todos esses acontecimentos inusitados (ou enigmas, conforme denomina Beatriz Berrini, 1998) estão ligados entre si pela ruptura da Península, como se fossem a causa ou a consequência das fendas, e levam os cinco protagonistas a unirem-se em torno de um propósito comum: a viagem em sentido contrário, ou seja, a ida aos Pirinéus para testemunhar a cisão dos dois países em relação à Europa.

[..] vamos mais devagar em cima duma jangada de pedra que navega no mar, sem prisões, a diferença só é a que existe entre o sólido e o líquido. Quantas vezes, para mudar a vida, precisamos da vida inteira, pensamos tanto, tomamos balanço e hesitamos, depois voltamos ao princípio, tornamos a pensar e a pensar, [...]. Outras vezes uma palavra é quanto basta, Vamos ver passar o rochedo [Gibraltar], e logo se puseram de pé, prontos para a aventura, [...] também foi destas terras do sul que partiram os homens a descobrir o outro mundo, e também eles, duros, ferozes, suando como cavalos, avançavam dentro de couraças de ferro, na cabeça elmos de ferro, espadas de ferro na mão, contra a nudez dos índios, só vestidos de penas de aves e aguarelas, idílica imagem. (SARAMAGO, 1988a, p. 80)

Neste excerto em que o mar é referido como sinônimo de liberdade e que o grupo decide (de modo impulsivo) ir à fronteira espanhola para ver a separação da Península, o narrador alude ao lado perverso do período da colonização: o massacre dos índios “só vestidos de penas de aves” por desbravadores “dentro de couraças de ferro, na cabeça elmos de ferro, espadas de ferro na mão”. A repetição da palavra ferro acentua a guerra

---

<sup>28</sup> O grupo, já no final da narrativa, dá ao cão o nome de Constante, o mesmo nome do cão do romance *Levantado do chão*. “Vão pois chamar Constante o cão, mas realmente não tinha valido a pena tanto trabalho de batismos, pois o animal responde a todos os nomes que lhe derem [...], embora um certo outro nome lhe flutue às vezes na memória, Ardent, mas desse ninguém aqui se lembrou” (SARAMAGO, 1988a, p. 254). O diálogo entre as obras de Saramago, aqui representado pelo nome Constante dado a cães de duas histórias distintas, será abordado no segundo capítulo desta tese.

injusta, motivada pela cobiça. O mar que liberta pode ao mesmo tempo cancelar a opressão imposta pelos conquistadores.

Pedro Orce, o mais velho do grupo, em uma passagem da história, sai à noite em companhia do cão e vai até o mar: “[...] e aqui foi grande o espanto, maior o de Maria Guavaira, que sabe muito bem onde o mar fica e a dificuldade de chegar lá” (SARAMAGO, 1988a, p. 189). No mar, o espanhol encontra uma barca de pedra que parece arrastar “a península a reboque” (1988a, p. 184). O grupo surpreende-se com o relato e junta-se a Pedro Orce e ao cão para irem à costa onde foi vista a barca. Ao chegarem ao local Maria Guavaira confirma: “é esta a barca em que veio do oriente um santo, aqui ainda se veem os sinais dos pés quando desembarcou e se meteu pela terra dentro” (1988a, p. 196). Há nesse comentário da personagem uma possível referência ao texto camoniano: o santo do oriente pode ser interpretado como Baco que em *Os lusíadas* é o principal opositor dos heróis portugueses. Pedro Orce suspeita que a barca encontrada não seja a mesma barca que havia visto na noite anterior, porém não revela sua dúvida aos companheiros:

[...] guarda para si a lembrança duma outra barca que só ele viu, na noite quase sem estrelas e contudo povoada de supremas visões.

O mar salta sobre as rochas como se estivesse a lutar contra o avanço desta maré irresistível de pedras e terra. Já não olham a barca mítica, olham as ondas que se atropelam, (SARAMAGO, 1988a, p. 196)

O mar, talvez pela referência a Baco, mostra-se novamente perigoso e desconhecido, mas não impede a passagem da Península (“o avanço desta maré de pedras e terra”). As ações deste deus pagão, que nos versos de Camões tenta impedir a viagem dos portugueses, podem remeter a uma segunda leitura na qual Baco passaria a protetor das terras a serem conquistadas (ou invadidas), enquanto Vênus apoiaria os invasores. A peça *Que farei com este livro*, à semelhança de outros textos ficcionais de Saramago em que o enredo se constitui a partir da subversão de acontecimentos pretensamente históricos (ou apenas oficiais), narra as dificuldades enfrentadas por Luís de Camões, recém-chegado das Índias, para a publicação de seu célebre poema. É a personagem Damião de Góis, guarda-mor da Torre do Tombo, quem observa: “A vossa obra será publicada, Luís Vaz, mas só quando, claramente, a balança pender para um lado ou para o outro. [...] A diferença estará nos olhos que o lerem. E a parte que ficar vencedora fará que seja o livro lido com os olhos que mais lhe convierem” (SARAMAGO, 1998, p. 55). Na peça, portanto, fica evidente que as Grandes Navegações devem ser analisadas por

dois ângulos distintos, pelo lado dos conquistadores e o dos conquistados, tendo o mar ao centro.

A obra *O Evangelho segundo Jesus Cristo* consiste, à primeira vista, em uma releitura, por meio da ficção, da conhecida história do líder do cristianismo, precisamente a gênese da Igreja Católica, matriz da cultura ocidental. Saramago, que já havia subvertido as histórias da construção do convento de Mafra e da tomada de Portugal dos mouros por D. Afonso Henriques, neste romance reescreve o cânone cristão sob uma perspectiva menos mística e mais humanizada. Essa aproximação entre o sagrado e o profano, ou a desconstrução do sagrado, é referida pelo escritor português já em *Manual de pintura e caligrafia*, publicado no ano de 1977, o que pode caracterizar um diálogo entre as duas obras do autor:

Bons deuses eram os gregos que se deitavam nas camas suadas dos mortais e com eles fornicavam, bom era Moloch que provava a sua existência alimentando-se substancialmente, à vista de toda a gente, de carne humana, bom era Jesus filho de José que andava de burro e tinha medo de morrer – mas acabadas essas histórias que eram histórias de gente com a sua gente, Deus passou a não ter lugar nem tempo (SARAMAGO, 1992, p. 107).

No excerto percebe-se a temática da aproximação da figura divina à condição humana: os deuses gregos que se relacionavam fisicamente com os humanos, o deus (ou demônio) Moloch que “provava a sua existência” pelo ato de alimentar-se e Jesus de Nazaré que, como homem, temia a morte<sup>29</sup>. Pode-se dizer que o embrião d’*O Evangelho segundo Jesus Cristo* fora também apresentado pelo escritor na obra *O ano da morte de Ricardo Reis*, de 1984, conforme lê-se na passagem:

Por isso é curioso ter-se despedido Cristo da vida com as palavras da escritura, as de Mateus e Marcos, Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste, ou as de Lucas, Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito, ou as de João, Tudo está cumprido, o que Cristo disse foi, palavra de honra, qualquer pessoa popular sabe que esta é a verdade, Adeus, mundo, cada vez pior. (SARAMAGO, 1988b, p. 60).

O excerto levanta a suspeita, no contexto da ficção, de que os evangelistas não reproduziram fielmente o discurso proferido por Jesus Cristo no momento de sua morte. O narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis*, sempre reflexivo e digressivo como os demais narradores da produção literária de Saramago, mostra-se cético em relação à

---

<sup>29</sup> No excerto, há ainda uma referência ao caráter modesto (e humano) de Jesus que “andava de burro” (SARAMAGO, 1992, p. 107).

plausibilidade dos quatro textos, e antecipa o tema da obra que seria publicada sete anos mais tarde, *O Evangelho de Jesus Cristo: romance*.

O subtítulo “romance” faz uma explícita referência ao caráter ficcional do texto e estabelece (ou procura estabelecer) com o leitor um pacto de que esse evangelho corresponde a uma criação literária, na esteira do pensamento aristotélico de que a arte imita a vida na sua potencialidade de criação. Esse pacto (ou diálogo) é reiterado na parte inicial da narrativa, uma espécie de prólogo em que há a descrição de uma gravura cujo tema é a crucificação de Jesus<sup>30</sup>. Os detalhes adicionados pelo artista à conhecida cena dos Evangelhos canônicos apontam para a liberdade de criação como característica de toda obra de arte. O narrador d’*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, em um discurso polifônico de salvaguarda contra previsíveis interpretações equivocadas (ou leituras ingênuas)<sup>31</sup>, ressalta que a gravura descrita se trata de uma obra ficcional, “pois nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada” (SARAMAGO, 2005, p. 7).

Há uma evidente correlação entre a narrativa de Saramago e a história oficial contada pelos quatro evangelistas que incita “o leitor a ponderar e a concluir a partir do paralelo que não se pode eximir de estabelecer” (BERRINI, 1998, p. 49). Esse diálogo entre as duas versões da vida de Cristo é fundamental para que se compreenda a crítica que perpassa o romance saramaguiano. Da mesma forma como está escrito no texto bíblico, no evangelho ficcional Jesus também é filho de Deus, porém fora concebido por Maria e José, como é esclarecido pelo pai celestial no clímax da narrativa, quando o protagonista compreende que morrerá para disseminar a fé cristã:

Bem vês, eu tinha misturado a minha semente na semente de teu pai antes de seres concebido, era a maneira mais fácil, a que menos dava nas vistas. [...] E qual foi o papel que me destinaste no teu plano, O de mártir, meu filho, o de vítima, que é o que de melhor há para fazer espalhar uma crença e afervorar uma fé (SARAMAGO, 2005, p. 306, 309)

---

<sup>30</sup> A referida obra de arte parece corresponder à gravura do renascentista alemão Albrecht Dürer (1471-1528), que tem por tema a crucificação de Cristo; porém, como se trata de uma obra de ficção, e por não ser referido o título da obra ou o nome do artista, não se pode afirmar que, de fato, se trata da gravura de Dürer. Esse parece ser exatamente o ponto discutido por Saramago nesta introdução: a liberdade de expressão nas artes e a representação na ficção.

<sup>31</sup> A epígrafe de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* revela as previsões de Saramago acerca da recepção de sua obra: a frase de Pôncio Pilatos, “O que escrevi, escrevi”, pronunciada em resposta aos que o censuravam por ter colocado na cruz de Cristo a legenda “Jesus Nazareno rei dos judeus”, reflete, para Berrini, “a decisão firme do autor de não voltar atrás, aconteça o que acontecer, espelhando-se no exemplo de Pilatos” (BERRINI, 1998, p. 158).

Do romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, selecionam-se as palavras *terra* e *mar* para representar o que o teórico Bakhtin entende como a potencialidade da palavra: “toda palavra usada na fala real possui não apenas tema e significação no sentido objetivo, de conteúdo, desses termos, mas também um acento de valor ou *apreciativo* [...]. Sem acento apreciativo, não há palavra” (BAKHTIN, 2014a, p. 137, grifo do autor)<sup>32</sup>. A significação, portanto, não está na palavra nem nos interlocutores, mas na interação entre os participantes do ato comunicativo que, no caso do texto literário, consiste em uma espécie de diálogo entre o escritor, a obra e o leitor. “A cada palavra da enunciação que estamos em processo de compreender, fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica” (BAKHTIN, 2014a, p.137).

A palavra *terra* ao longo d’*O Evangelho segundo Jesus Cristo* representa a criação da vida. A gravidez de Maria, mãe de Jesus, é anunciada por um misterioso mendigo – que no decorrer da história assume os papéis de Pastor e Diabo – e por uma terra luminosa que o visitante coloca em uma tigela (ou taça):

Estendeu Maria as mãos para receber a tigela de barro, [...] e, no mesmo instante em que a tigela passava dumas mãos para as outras, disse o mendigo com poderosíssima voz, [...] Que o Senhor te abençoe, mulher, e te dê todos os filhos que a teu marido aprouver, [...] Maria segurava a escudela no côncavo das duas mãos, taça sobre taça, como quem esperava que o mendigo lhe depositasse algo dentro, e ele sem explicação assim fez, que se baixou até o chão e tomou um punhado de terra, e depois erguendo a mão deixou-a escorregar lentamente por entre os dedos, enquanto dizia em surda e ressonante voz, O barro ao barro, o pó ao pó, a terra à terra, nada começa que não tenha que acabar, tudo o que começa nasce do que acabou. (SARAMAGO, 2005, p. 23)

O historiador e filósofo das religiões Mircea Eliade explica a relação entre a mulher, a terra e a fertilidade: “o dar à luz é uma variante, em escala humana, da fertilidade telúrica” (1992, p.; 120). Do solo fértil, ou da Terra-Mãe, cria-se a vida, uma forma de renovação, de regeneração após cada colheita<sup>33</sup>. Segundo o teórico, para algumas religiões, a mãe é capaz de conceber sozinha, o que expressa a autossuficiência

---

<sup>32</sup> A palavra *acento* aqui tem o sentido de ênfase, tônica, representando o teor subjetivo da significação, o juízo de valor que perpassa a compreensão de toda palavra. O caráter subjetivo da significação das palavras parece ser o eixo da crítica de Bakhtin à linguística saussuriana.

<sup>33</sup> A julgar pelas palavras e gestos do mendigo (que se revela o Diabo, imprescindível para que Deus exista), há a uma alusão clara ao Mito do Eterno Retorno (ELIADE, 1985) ou mito de repetição eterna: “o barro ao barro, o pó ao pó, a terra à terra” (SARAMAGO, 2005, p. 23). Eliade explica que “ainda hoje, no princípio do ano, os Tatars da Pérsia semeiam um pote cheio de terra; segundo afirmam, trata-se de uma homenagem à Criação. [...] Mas o drama da vegetação integra-se no simbolismo da renovação periódica da Natureza e do Homem. A natureza não é mais que um dos planos em que se manifesta o simbolismo da renovação periódica” (ELIADE, 1985, p. 78).

da terra ou os poderes mágico-religiosos da progenitora, como as deusas gregas que foram capazes de gerar sem a participação de seus deuses, ou como Maria da Igreja Católica em cujo ventre é gerado filho de Deus. Para outras religiões, a criação é o resultado da união matrimonial (ou sexual) entre o Deus-Céu e a Terra-Mãe, “o Céu abraça a esposa distribuindo a chuva fertilizante” (ELIADE, 1992, p. 122).

No romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, as palavras do mendigo são reportadas ao descrente marido que, ao contrário do texto canônico, não recebe a visita de um anjo para assegurar-lhe a fidelidade da esposa:

Que tens aí na tigela, para que dessa maneira brilhe, Terra tenho, O húmus é negro, a argila verde, a areia branca, dos três só a areia brilha se lhe dá o sol, e agora é noite, Sou mulher, não sei explicar, ele tomou a terra do chão e lançou-a dentro, ao mesmo tempo disse as palavras, A terra à terra, [...] Tens a certeza de que o mendigo apanhou a terra do chão, tornou a perguntar, e Maria respondeu, Sim, tenho a certeza, E não brilhava antes, No chão não brilhava. Tanta firmeza teria de abalar a postura de desconfiança sistemática que deve ser a de qualquer homem quando confrontado com os ditos e feitos das mulheres em geral e da sua em particular (SARAMAGO, 2005, p. 24-25).<sup>34</sup>

Enquanto nos quatro Evangelhos o carpinteiro José tem um papel inexpressivo, no romance de Saramago é ele quem estabelece o conflito da trama. Tendo sabido acidentalmente da funesta ordem do Rei Herodes de matar os meninos de Belém de até três anos de idade, José salva seu filho, fugindo com a família para o Egito. No entanto, ao longo da narrativa, até sua crucificação, a personagem é atormentada pelo sentimento de culpa pela morte dos meninos, sentimento que é repassado para o filho. Segundo Perrone-Moisés (1999), *O Evangelho segundo Jesus Cristo* trata do tema da culpa, um dos possíveis pilares que dão sustento à religião.

O narrador saramaguiano ironiza a aparição dos anjos da versão original, que “existem para tornar-nos a vida fácil” (SARAMAGO, 2005, p. 102), e reflete sobre como o infanticídio que poderia ter sido evitado:

Um anjo realmente merecedor deste nome até podia ter poupado o pobre José a estas agonias, bastava que aparecesse em sonho aos pais dos meninos de Belém, dizendo a cada um, Levanta-te, toma o menino e sua mãe, e fica lá até

---

<sup>34</sup> É recorrente nas obras de Saramago um discurso polifônico que, ao representar a mulher em uma posição subalterna, faz uma crítica à supremacia masculina, como se vê em outro excerto da mesma obra: “Ao cabo, postos primeiramente os burros à manjedoura, sentaram-se os viajantes a comer, principiando pelos homens, que as mulheres já sabemos que em tudo são secundárias, basta lembrar uma vez mais, e não será a última, que Eva foi criada depois de Adão e de uma sua costela” (SARAMAGO, 2005, p. 43).

que eu te avise, pois Herodes procurará o menino para o matar, e desta maneira salvavam-se os meninos todos, (SARAMAGO, 2005, p. 102)

Assim como nos textos evangélicos, há duas importantes personagens femininas na vida de Jesus. A mãe, no início da narrativa, é uma jovem esposa de dezesseis anos incompletos, que “apesar de fraca figura, [...] trabalha como as mais mulheres” (SARAMAGO, 2005, p. 21). Maria, que é também representada de forma mais humanizada, dá à luz outros oito filhos além do primogênito e passa por dificuldades financeiras após a morte do marido. Já mais velha, suspeita de que o filho esteja faltando com a verdade ao falar sobre seu encontro com Deus, atitude inconcebível para a personagem análoga dos Evangelhos canônicos. A prostituta Maria de Magdala, mulher experiente e autônoma, tem uma relação amorosa com Jesus Cristo e assume um papel tão ou mais importante do que a própria mãe, conforme aponta Berrini: “quando Maria de Magdala surge, passa a ocupar o primeiro lugar como presença feminina junto a Jesus” (BERRINI, 1998, p. 159).

*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, como aponta Perrone-Moisés, suscitou discussões de ordem teológica: “a Igreja tratou logo de o condenar, os católicos se perguntaram em que medida ele ofendia suas crenças. Esse tipo de discussão era inevitável, mas ociosa” (PERRONE-MOISÉS, 1999, p.239). Segundo a mesma autora, as razões de Saramago ao reescrever o cânone da Igreja Católica não podem ser comparadas às daqueles que, como Ernest Renan (1823-1892), buscam explicar o papel histórico de Jesus e desmistificar seus milagres. Saramago enfrenta o desafio de escrever a versão ficcional da conhecida história sobre a qual se assenta a cultura ocidental: “Todos estão fartos de a conhecer, todos sabem que é triste e acaba mal” (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 240). Entretanto, a escrita de Saramago “convence e alicia, e esse é o velho milagre da boa ficção” (1999, p. 240): “contar o já conhecido de modo novo, surpreendente, cheio de vida” (1999, p. 255). O *modo novo* a que a autora se refere pode ser compreendido sob dois aspectos: o conteúdo e a forma. O conteúdo deste novo evangelho, que é escrito por um narrador contemporâneo, conhecedor dos fatos decorrentes da disseminação da fé cristã, apresenta a figura de um Deus egocêntrico que busca aumentar seu poder e tem consciência de que necessita da presença do Diabo para sua própria existência – “para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal, se o Diabo não vive como Diabo, Deus não vive como Deus, a morte de um seria a morte do outro” (SARAMAGO, 2005, p. 328-329). Esse novo conteúdo, bem mais

complexo do que a mera humanização do protagonista dos textos bíblicos, é apresentado por meio de uma forma elaborada, de uma linguagem que por vezes é lírica, como ressalta Perrone-Moisés: “[n]a dosagem certa, e se esta jamais descamba para o piegas é porque o romancista o contrabalança com um outro registro em que é mestre, o da ironia e do humor” (1999, p. 246).

Em uma cena familiar para a literatura portuguesa<sup>35</sup>, as personagens Jesus, Deus e Pastor (ou Diabo) encontram-se em uma barca, no mar e em meio a um nevoeiro espesso, e refletem sobre o bem e o mal. O *mar*, elemento simbólico, substitui o *deserto*, local em que, no texto oficial, Cristo é tentado pelo diabo e, em quarenta dias de jejum, reflete sobre sua missão entre os homens. Tão vasto quanto o deserto, o mar n’*O Evangelho segundo Jesus Cristo* representa um local de reflexão para o conhecimento de si:

Só um, que pescador de ofício não é, ainda que com os pescadores seja o seu viver e trabalhar, assoma à porta da casa como para certificar-se de que é hoje o seu dia, e, olhando o céu opaco, diz para dentro, Vou ao mar. [...] Enfim, vou saber quem sou e para o que sirvo, depois, com uma incrível segurança, pois o nevoeiro não deixava ver nem os próprios pés, desceu o declive que levava à água, entrou numa das barcas que ali se encontravam amarradas e começou a remar para o invisível que era o centro do mar. (SARAMAGO, 2005, p. 303)

Não é pelo movimento ou pela possibilidade de aportar a um outro mundo que o mar é referido nessa cena. Embora não corresponda a uma viagem, o mar mantém seu efeito transformador: Jesus volta do mar diferente, talvez mais amadurecido, pois tomou consciência da relativização do bem e do mal. Jesus encontra-se com Deus e o Diabo e toma ciência de sua missão de mártir, assim como tantos outros que morrerão pela religião.

Se se analisar pelo enfoque da “causalidade mecanicista” da infraestrutura (BAKHTIN, 2014a, p. 41), conclui-se que, de uma forma superficial, em *Ensaio sobre a cegueira*, a palavra *cegueira* corresponde a uma doença que leva (ou pode levar) à morte, tal qual as doenças listadas pela rapariga de óculos escuros, uma das personagens centrais da história:

Morrer sempre foi uma questão de tempo, disse o médico, Mas morrer só porque se está cego, não deve haver pior maneira de morrer, Morremos de doenças, de acidentes, de acasos, E agora morreremos também porque estamos cegos, quero dizer, morreremos de cegueira e de cancro, de cegueira

---

<sup>35</sup> Cena semelhante em *Auto da barca do inferno* de Gil Vicente, do ano de 1531.

e de tuberculose, de cegueira e de sida, de cegueira e de enfarte, as doenças podem ser diferentes de pessoa para pessoa, mas o que verdadeiramente agora nos está a matar é a cegueira (SARAMAGO, 1995, p. 282).

Entretanto, se se analisar o signo linguístico dentro de um processo comunicativo, para o qual convergem as três regras bakhtinianas, a saber, a associação entre a ideologia da realidade material e o signo, o entendimento de que o signo faz parte de um sistema de comunicação organizado, e a união da comunicação com sua base material (sua infraestrutura), o título *Ensaio sobre a cegueira* evidencia, segundo Berrini, “a sua proposta de reflexão a respeito da atual obliteração da razão humana, uma autêntica cegueira suicida” (BERRINI, 1998, p. 190). A julgar pela controversa recepção da obra *O Evangelho segundo Jesus Cristo* que, nas palavras do próprio escritor, “é o romance que gerou mais polêmica e é a causa de ter mudado a minha residência de Lisboa para Lanzarote, em Espanha” (SARAMAGO, 2013a, p. 40), a epidemia da cegueira branca alude à alienação ou falta de lucidez<sup>36</sup>, um sentido bastante expressivo no contexto em que a obra foi produzida.

Seixo (1999) reconhece duas vias discursivas em *Ensaio sobre a cegueira*: a do discurso da narrativa (a história que se conta, linear e clara) e a do discurso da significação, cujos recursos semânticos, como elementos simbólicos, alegóricos, alusivos, irônicos e satíricos, “que no seu conjunto abrem a via interpretativa da duplicidade, quer de leitura, quer da tonalização ideológica” (SEIXO, 1999, p. 109) – ou seja, estabelecem um diálogo no nível da linguagem.

Na história do inédito surto epidêmico de cegueira, a única personagem a manter o sentido da visão é a mulher do médico oftalmologista que, por mentir que também havia cegado, tem permissão para acompanhar o marido ao manicômio, lugar para onde são levadas as pessoas acometidas pela doença. É pela perspectiva dessa personagem (e pela voz de um narrador onisciente e onipresente) que a história da cegueira é narrada. Além da mulher do médico e do médico, formam o núcleo principal do romance um grupo heterogêneo formado pelo primeiro cego, a rapariga dos óculos escuros, o garotinho

---

<sup>36</sup> Em 2004, nove anos após a publicação de *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago publica *Ensaio sobre a lucidez*, que tem relação explícita com o primeiro ensaio: passados quatro anos da epidemia da cegueira branca, a mesma cidade é palco de outro fenômeno inusitado, uma maciça votação em branco. O primeiro cego é quem denuncia a mulher do médico às autoridades, alegando que, pelo fato de ser a única “que nunca chegou a cegar” (SARAMAGO, 2014, p. 207), é provável que seja responsável pela “cegueira de votar em branco” (SARAMAGO, 2014, p. 206). As outras cinco personagens do primeiro ensaio (e também o cão das lágrimas) participam dessa segunda narrativa.

estrábico, a mulher do primeiro cego, o velho da venda preta e o cão das lágrimas. Percebe-se que as personagens não são identificadas por nomes, como justifica a protagonista:

tão longe estamos do mundo que não tarda começemos a não saber quem somos, nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, (SARAMAGO, 1995, p. 64).

No manicômio, a mulher do médico vive o dilema entre a impossibilidade de revelar que enxerga e a culpa por ocultar essa informação dos cegos; no diálogo em que desabafa suas angústias ao marido, vê-se o uso da palavra cegueira como signo ideológico:

E tu, como queres tu que continue a olhar para essas misérias, tê-las permanentemente diante dos olhos, e não mexer um dedo para ajudar, O que fazes já é muito, Que faço eu se a minha maior preocupação é evitar que alguém se aperceba de que vejo, [...] tu não sabes o que é ver dois cegos a lutarem, Lutar foi sempre, mais ou menos, uma forma de cegueira (SARAMAGO, 1995, p. 135).

Ao afirmar que lutar é uma forma de cegueira, o médico reflete sobre a violência das guerras. Na narrativa, portanto, a palavra cegueira ora remete ao signo linguístico, ao sentido denotativo, ora a um signo ideológico, ao sentido conotativo. Para Bakhtin, essa dupla significação é distinta da celebrada dicotomia significado-significante, de Saussure, na medida em que considera a relação entre os usuários da língua no processo comunicativo, aspecto ignorado pela linguística saussureana. Conforme o teórico russo, tanto o signo ideológico quanto o signo linguístico são marcados pelo horizonte social que os circunda, fazendo com que a palavra, no momento de sua expressão oral ou escrita, represente o produto da interação das forças sociais, evoluindo<sup>37</sup> para a dimensão de signo ideológico.

O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegámos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos, Quem está a falar, perguntou o médico, Um cego, respondeu a voz, só um cego, é o que temos aqui. Então perguntou o velho da venda preta, Quantos cegos serão precisos para fazer uma cegueira. (SARAMAGO, 1995, p. 131)

---

<sup>37</sup> O verbo evoluir é usado no sentido de transformar-se, não no sentido de progredir ou melhorar.

Ao relacionar o medo e a cegueira (“O medo cega” e “já éramos cegos no momento em que cegámos”), é perceptível a articulação dos sentidos da palavra cegueira nesta narrativa que, no título, assume um caráter ensaístico: cegueira como privação da vista (realidade material do signo) e como falta de lucidez (signo ideológico). O poder do governo, da Igreja e dos que detêm o capital oprimem o povo que obedece cegamente, sem questionar ou contrariar as regras. Os cegos deste ensaio, não obstante as diferenças de tempo e de espaço, dialogam com a primeira geração de *Levantado do chão* que obedeciam “cegamente” aos donos das terras. Para associar os dois sentidos da palavra às “formas concretas da comunicação social” (BAKHTIN, 2014a, p. 45), é necessário que se reconheça o índice de valor social atribuído ao signo, ou seja, que se identifique o signo como “a arena onde se desenvolvem as lutas de classe” (BAKHTIN, 2014a, p. 47). Em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios de grupos sociais distintos, uma espécie de entrecruzamento de ideias que evidencia a dialética interna e o caráter plurivalente do signo: há quem leia a palavra cegueira estritamente no seu sentido denotativo (signo linguístico) e os que percebem a arena de lutas dos sentidos proposta pela mesma palavra (signo ideológico). Bakhtin ressalta que é de interesse da classe dominante, para manter-se no poder, considerar o signo monovalente, tal qual é considerado na ótica estruturalista, preterindo a luta intrínseca dos índices sociais de valor.

Segundo Bakhtin (2014a), é tarefa do marxismo instituir uma psicologia verdadeiramente objetiva, porém ao mesmo tempo refinada e flexível, que abarque o psiquismo subjetivo consciente do homem. Por psiquismo subjetivo entende-se o objeto de uma análise socioideológica, isto é, todo fenômeno psíquico é interpretado por meio de uma análise ideológica ao mesmo tempo em que é explicado por meio de fatores sociais. O psiquismo subjetivo (consciência crítica), pois, localiza-se no limiar, limite do mundo interior (a linguagem) e do mundo exterior (a ideologia), e o encontro desses dois mundos ocorre no signo.

O filósofo alemão Wilhelm Dilthey (1833-1911), usado como referência por Bakhtin, defende que as ciências do espírito (as ciências humanas), diferentemente das ciências da natureza, não descobrem ou explicam os fenômenos; todavia, essas ciências são responsáveis pela compreensão desses fenômenos:

Esta é, portanto, a função máxima da filosofia: fundação, legitimação, consciência crítica, força organizadora que atua em todo o pensamento

objetivo, em todas as determinações de valor e em todos os propósitos. [...] As ciências empíricas da natureza transformaram o mundo exterior e já começou a época histórica em que as ciências da sociedade cobrarão sobre esta [a natureza] uma influência crescente. (DILTHEY, 1883, p. XXIV, tradução nossa)<sup>38</sup>

Apoiado em Dilthey, Bakhtin (2014a) argumenta que a atividade psíquica, responsável pela compreensão dos signos ideológicos, define-se em termos de significação: se se perder de vista essa significação, ou se se tentar alcançar a realidade pura da atividade mental, haverá apenas o processo fisiológico do organismo (no campo da biologia) e não uma atividade mental. A significação, portanto, é o elemento fundante tanto da palavra quanto da atividade psíquica para a apreensão da palavra; a filosofia do signo constitui a chave que dá acesso ao problema da psicologia e da ideologia, dá acesso ao problema do psiquismo individual e do social. Bakhtin aponta que,

por mais insignificante que seja, renova-se sem cessar essa síntese dialética viva entre o psiquismo e o ideológico, entre a vida interior e a vida exterior. [...] A palavra revela-se, no momento de sua expressão, como um produto da interação viva das forças sociais. (BAKHTIN, 2014a, p. 67)

Ao apresentar suas acepções da filosofia da linguagem, Bakhtin critica os fundamentos estruturalistas que tratam a língua como objeto de uma ciência bem-definida, a que o teórico denomina de objetivismo abstrato<sup>39</sup>. Bakhtin refuga o paradigma estruturalista em pelo menos quatro aspectos: no tratamento da língua como um sistema estável e imutável, com traços fonéticos, gramaticais e lexicais específicos; na submissão desses traços a leis linguísticas, responsáveis pelas ligações entre os signos linguísticos no interior de um sistema fechado; na obliteração do vínculo do signo com valores ideológicos (artísticos, cognitivos ou outros); e na concepção de que os atos individuais de fala constituem “simples refrações ou variações fortuitas ou mesmo deformações das formas normativas (BAKHTIN, 2014a, p. 85).

---

<sup>38</sup> “Ésta es, por lo tanto, la función máxima de la filosofía: fundación, legitimación, conciencia crítica, fuerza organizadora que arremete con todo el pensamiento objetivo, con todas las determinaciones de valor y con todas las adopciones de fines. [...] Las ciencias empíricas de la naturaleza han transformado el mundo exterior y ya ha comenzado la época histórica en la cual las ciencias de la sociedad irán cobrando sobre ésta una influencia creciente.” (DILTHEY, 1883, p. XXIV)

<sup>39</sup> A crítica de Bakhtin ao estruturalismo refere-se ao tratamento da língua como um sistema estável de formas, uma abstração científica que serve somente para fins teóricos. “A separação da língua de seu conteúdo ideológico constitui um dos erros mais grosseiros do objetivismo abstrato” (BAKHTIN, 2014a, p. 99); “[...] o signo e a situação social em que se insere estão indissoluvelmente ligados. O signo não pode ser separado da situação social, sem ver alterada sua natureza semiótica” (BAKHTIN, 2014a, p.63, grifo do autor).

O teórico igualmente rejeita uma segunda corrente linguística, formulada inicialmente pelo filósofo alemão Wilhelm von Humboldt (1767-1835), que domina o cenário acadêmico de sua época, ultrapassando fronteiras e tornando-se determinante para alguns dos formalistas russos, como A.A.Potebniá (1835-1891): o subjetivismo idealista. Dentre as ideias de Humboldt, Bakhtin critica a de que a significação da linguagem está no interior do próprio texto e materializa-se sob a forma de atos individuais de fala.

Para Bakhtin, o equívoco das duas orientações, quer seja o objetivismo abstrato, quer seja o subjetivismo idealista, consiste na forma como delimitam a linguagem, configurando-a como um objeto de estudo específico. Na perspectiva estruturalista (ou pelo objetivismo abstrato), o grau de objetividade da significação da linguagem vincula-se ao conjunto de traços linguísticos da palavra, o que visa garantir a unicidade de uma língua e sua compreensão por todos os locutores de uma mesma comunidade; na perspectiva subjetiva (ou pelo subjetivismo idealista), a significação da linguagem está no interior do próprio texto, como um ato individual de cada falante. No caso da palavra *cegueira*, por exemplo, se se considerar apenas seu conjunto de traços linguísticos (fonéticos, gramaticais e lexicais), tem-se o sentido denotativo, supostamente reconhecido da mesma forma por todos os ouvintes (leitores) de uma mesma comunidade; em uma análise subjetiva idealista, a significação, que está no interior do próprio texto, revela-se para cada falante individualmente, o que não garante o entendimento de seu sentido ideológico efetivo. Portanto, o signo ideológico (ou o sentido que uma palavra assume em determinado contexto linguístico e social) não está no plano do objetivismo abstrato (na palavra, no texto) ou no plano do subjetivismo idealista (nos interlocutores), mas de fato na interação entre aqueles que dialogam no ato comunicativo, no caso do texto literário, o autor, a obra e o leitor.

Com um número de cegos cada vez maior, o manicômio torna-se um lugar inóspito não apenas pelas precárias condições de higiene, mas sobretudo pelo comportamento de um grupo de cegos que, por portarem arma de fogo, controlam a distribuição de comida das camaratas, exigindo pagamento em dinheiro ou objetos de valor, no quais se incluem as mulheres. “Passada uma semana, os cegos malvados mandaram recado de que queriam mulheres. Assim, simplesmente, Tragam-nos mulheres” (SARAMAGO, 1995, p. 165). Pela forma do pedido que assemelha mulheres a mercadorias, perpassa uma crítica ao modo como o gênero feminino é tratado em uma sociedade machista. Movidas por um espírito altruísta, as personagens femininas de

*Ensaio sobre a cegueira* sucumbem-se à exigência dos cegos inescrupulosos, mas não sem antes desafiarem seus companheiros de dormitório, que também seriam beneficiados por seus serviços: “E o que é que vocês fariam se eles, em vez de pedirem mulheres, tivessem pedido homens, o que é que fariam, contem lá para a gente ouvir (SARAMAGO, 1995, p. 166).

Um incêndio no manicômio faz com que os cegos percebam que estão abandonados à própria sorte e saem à procura de comida; ao grupo da camarata, a mulher do médico revela: “Vejo. Alguns dos que ali estavam já o sabiam e tinham-se calado, outros andavam desde há tempos com suspeitas e agora viam-nas confirmadas” (SARAMAGO, 1995, p. 204). Neste ponto da narrativa, a fome, e não mais a cegueira, é o que preocupa a todos, fazendo com que a revelação não tenha o mesmo impacto que teria se tivesse sido proferida no início da vida em comum no manicômio. Próximo ao desfecho da narrativa, há uma cena enigmática e simbólica que revigora a luta (ou diálogo) dos sentidos da palavra cegueira; em que numa igreja a protagonista observa que as imagens dos santos estão com os olhos vendados:

A mulher do médico disse para o marido, Não me acreditarás se eu te disser o que tenho diante de mim, todas as imagens da igreja estão com os olhos vendados, Que estranho, por que será, Como hei-de eu saber, pode ter sido obra de algum desesperado da fé quando compreendeu que teria de cegar como os outros, pode ter sido o próprio sacerdote daqui, talvez tenha pensado justamente que uma vez que os cegos não poderiam ver as imagens, também as imagens deveriam deixar de ver os cegos, As imagens não vêem, Engano teu, as imagens vêem com os olhos que as vêem, só agora a cegueira é para todos, (SARAMAGO, 1995, p. 301-302)

A fé cristã é referida nesse excerto ao indicar que as imagens (ou os santos) precisam da crença das pessoas para existirem. A ideia de que as estátuas precisam dos olhos dos que as enxergam já havia sido referida em *A jangada de pedra*, na cena em que o narrador descreve a desocupação da cidade de Lisboa pela população que espera a colisão da Península com o arquipélago dos Açores, fato que não vem a ocorrer: “mas quando nesta cidade, por avenidas, ruas e praças, por bairros e jardins, não se avistar já uma só pessoa, quando às janelas não se vir assomar um vulto, [...] quando os olhos das estátuas, mortos, girarem em redor à procura de olhos que os vejam,” (SARAMAGO, 1988a, p. 216).

Bakhtin atribui a compreensão do signo ideológico a duas faces da orientação da palavra: “ela [a palavra] é determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como

pelo fato de que se dirige *a* alguém. Ela constitui justamente *o produto da interação do locutor e do ouvinte*” (BAKHTIN, 2014a, p. 117, grifos do autor). Compreender a cegueira das imagens pressupõe “a interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor” (2014a, p. 116).

O teórico acrescenta ainda que, para além do interlocutor, é preciso supor “um horizonte social definido e estabelecido que determina a criação ideológica do grupo [...] e da época a que pertencemos, um horizonte contemporâneo da nossa literatura, da nossa ciência, da nossa moral, do nosso direito” (2014a, p. 116). As ideias acerca do interlocutor e do horizonte da leitura parecem antecipar conceitos que serão mais tarde desenvolvidos pela estética da recepção; porém, como argumentam Morson e Emerson, enquanto a teoria de Jauss ocupa-se com o “modo pelo qual o leitor interpreta os textos *depois* que são produzidos, o modelo dialógico de Bakhtin representa os leitores como moldando o enunciado enquanto ele está sendo feito” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 145, grifos dos autores), ou seja, no processo de criação do sentido do texto.

Bakhtin, como aponta o professor Miotello, não trabalha “a questão da ideologia como algo pronto e já dado, ou vivendo apenas na consciência individual do homem” (MIOTELLO, 2005, p. 168), mas como “um sistema sempre atual de representação de sociedade e de mundo construído a partir das referências constituídas nas interações e nas trocas simbólicas desenvolvidas por determinados grupos sociais organizados” (2005, p. 176). Para a identificação do signo ideológico, ou de seu tema, é necessário que se considere o sentido potencial do signo, bem como o momento histórico e a situação específica de enunciação, o que implica, segundo Cereja (2005), três fatores: o papel dos interlocutores, a esfera de circulação do signo e a finalidade do ato enunciativo.

A cegueira das imagens sacras, narrada já na parte final da história, parece representar uma retaliação à obliteração da razão humana, instituída e disseminada pela religião. Ao imaginar que um sacerdote seria o responsável pela afronta às estátuas, o médico reflete:

Imagino esse homem a entrar aqui vindo do mundo dos cegos, aonde depois teria de regressar para cegar também, imagino as portas fechadas, a igreja deserta, o silêncio, imagino as estátuas, as pinturas, vejo-o ir de uma para a outra, a subir aos altares e a atar os panos, com dois nós, para que não desatem e caíam, a assentar duas mãos de tinta nas pinturas para tornar mais espessa a noite branca em que entraram, esse padre deve ter sido o maior sacrílego de

todos os tempos e de todas as religiões, o mais justo, o mais radicalmente humano, o que veio aqui para declarar finalmente que Deus não merece ver. (SARAMAGO, 1995, p. 302)

O primeiro cego volta a enxergar e assim, sucessivamente, todos recuperam a visão. O narrador onisciente e testemunhal descreve a reação de cada personagem e pondera: “costuma-se até dizer que não há cegueiras, mas cegos, quando a experiência dos tempos não tem feito outra coisa que dizer-nos que não há cegos, mas cegueiras” (SARAMAGO, 1995, p. 308). Fica evidente nesse excerto que a palavra cegueira remete ao signo ideológico, à alienação do povo, o mesmo sentido que se encontra nas palavras finais da mulher do médico: “Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, [...] Cegos que, vendo, não vêem” (SARAMAGO, 1995, p. 310).

Pela abordagem tripartida do dialogismo bakhtiniano, proposta por este trabalho, analisou-se o conceito de diálogo no domínio da linguagem ou, mais especificamente, nos limites do signo ideológico. Para tanto, foram selecionadas as palavras *mar*, *terra* e *cegueira* por acumularem “as entoações do diálogo vivo dos interlocutores com os valores sociais, concentrando em seu bojo as lentas modificações ocorridas na base da sociedade e, ao mesmo tempo, pressionando uma mudança nas estruturas sociais estabelecidas” (STELLA, 2005, p. 178). Como expressa Cristovão Tezza acerca do caráter social do signo linguístico, um dos conceitos básicos de Bakhtin,

toda palavra é inelutavelmente dupla e todo significado é inelutavelmente social; o mais secreto pensamento do mais solitário dos seres na mais isolada das ilhas do mundo só se consubstancia em significado do pano de fundo do significado dos outros; tudo que se pensa, tudo que se diz, dirige-se a alguém, antes mesmo que haja alguém diante de nós – em suma, sem um outro não há palavra. (TEZZA, 2003, p. 32)

A palavra, portanto, deixa de ter “um sentido só” (SARAMAGO, 1986, p. 172)<sup>40</sup> e, como signo ideológico, propõe um diálogo atual que se constitui no momento do ato comunicativo ou, em se tratando de obras literárias, no momento da interação entre o leitor e a narrativa (e, conseqüentemente, o autor-criador da história). O mar referido em *A jangada de pedra*, por exemplo, alude, no imaginário do povo português, à supremacia (hoje perdida) da época das Grande Navegações: “Vejam-se os portugueses, ao longo das

---

<sup>40</sup> Referência à epígrafe do subcapítulo 2.1: “É então que mais recorro o tempo das palavras de um sentido só – porque era a primeira vez que as ouvia” (SARAMAGO, 1986, p. 172). Excerto da crônica *O tempo das histórias*, em que Saramago critica os discursos políticos e as notícias “oficiais ou oficiosas” (1986, p. 173) divulgadas pela imprensa portuguesa: aqueles por serem incompreensíveis e estas por serem controladas pelo governo; em ambos, porém, o objetivo é manter o povo desinformado quanto às ações do governo.

suas douradas praias, proa da Europa que foram e deixaram de ser” (SARAMAGO, 1988a, p. 88). O discurso dialógico do narrador saramaguiano deixa aparente a arena de luta de sentidos referida por Bakhtin: ao mesmo tempo que o mar remete à glória das conquistas, motivo de orgulho ou de constrangimento (dependendo do sentido vencedor da luta), pode também representar a opressão infligida aos povos das margens opostas, os povos colonizados – ou invadidos.

Feitas as críticas a uma compreensão monológica dos fenômenos linguísticos e ao estudo da língua como um sistema estável de formas, Bakhtin apresenta sua teoria sociológica da linguagem para a qual elege como objeto de estudo o discurso indireto livre, que será abordado a seguir.

## 2.2 A TRANSMISSÃO DO DISCURSO DE OUTREM

*Porventura os sonhos são as lembranças que a alma tem do  
corpo, pensou a seguir, e isto era uma resposta.*  
SARAMAGO, 2005, p. 15

A substância da língua, segundo Bakhtin, é constituída “pelo fenômeno social da *interação verbal*, realizada através da *enunciação* ou das *enunciações*” (BAKHTIN, 2014a, p.127, grifos do autor). O diálogo – “num sentido amplo, [...] não apenas como a comunicação em voz alta de pessoas colocadas face a face, mas [como] toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja” (2014a, p.127, grifo do autor) – compreende diferentes formas de interação, incluindo nesse conjunto a prosa romanesca.

Para Bakhtin, “o livro, isto é, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento da comunicação verbal” (2014a, p. 127), cuja condição dialógica corresponde a, no mínimo, dois tipos de interação: uma com os leitores que o analisam e criticam e outra “com intervenções anteriores na mesma esfera de atividade, tanto de mesmo autor como de autores diferentes” (2014a, p. 127). No texto escrito, “o autor faz as perguntas e dá as respostas” (2014a, p. 147), suplementa ideias ou antecipa possíveis objeções de seu leitor. Todo discurso escrito, portanto, faz parte de uma discussão ideológica em grande escala à medida que representa uma resposta a um discurso anterior e, simultaneamente, comenta e prevê potenciais objeções de um discurso posterior.

Vale ressaltar que o teórico, em *Marxismo e filosofia da linguagem*, contrasta o discurso literário com os discursos retórico, judicial ou político. Nesse sentido, o uso do termo ‘autor’ como o autor real é justificável somente para os textos não-literários; para a prosa romanesca, Bakhtin discrimina a figura do autor e a do narrador da obra, afirmando que a voz do outro é expressa “pelo aparecimento de um narrador que substitui o autor propriamente dito”, (BAKHTIN, 2014a, p.157). A relação entre a noção de autor e de gênero textual é também abordada pelo teórico argentino Oscar Tacca:

Em ‘literatura’ o autor é uma convenção bastante diferente daquilo que é o autor para o resto da produção escrita. Quando Michelet [historiador francês], por exemplo, escreve, podemos supor que as ideias do autor são as do homem e, nesse sentido, a diferença não é outra senão a que vai do homem prático ao homem que escreve. Em literatura, pelo contrário, a noção de autor supõe uma entidade algo diferente: um homem de ofício (poético), estimulado pelo afã de criar e, sobretudo de haver criado – um mundo ou tão somente uma comarca. (TACCA, 1983, p. 18)

Bakhtin introduz termos como “autor-criador” e “autor como um ser humano” (BAKHTIN, 1981b, p.253) e trata esse tema na conclusão do ensaio *Forms of time and the chronotope*, adicionada, em 1973<sup>41</sup>, ao texto original de 1937-1938. Para o teórico,

nunca devemos esquecer isso, nunca devemos confundir – como foi feito até agora e ainda é feito – o mundo representado com o mundo fora do texto (realismo nato); nem devemos confundir o autor criador de uma obra com o autor como um ser humano (biografia ingênua) [...] Todas essas confusões são metodologicamente inadmissíveis. (BAKHTIN, 1981b, p. 253, tradução nossa)<sup>42</sup>

O narrador de Saramago, nas três obras analisadas, assume o papel do contador de histórias, homem experiente e sábio, “que pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia [...])” (BENJAMIN, 1994, p. 221). Esse tipo de narrador, como descreve Tacca, interage com o leitor (virtual), apresentando “dúvidas, interrogações, apreciações, reflexões, generalizações – aquilo a que se convencionou chamar ‘intrusões’” (TACCA, 1983, p. 18). Adriano Schwartz, estudioso da obra de Saramago, argumenta que o narrador dos romances saramaguianos atua como uma personagem:

Em Saramago, o narrador, ainda que constantemente deixando claro o caráter anti-ilusionista de sua representação e criando efeitos de estranhamento, está

<sup>41</sup> Essa informação consta em BEATON, 2015, p.82.

<sup>42</sup> *We must never forget this, we must never confuse – as has been done up to now and is still often done – the represented world with the world outside the text (native realism); nor must we confuse the author-creator of a work with the author as a human being (naive biographism) [...] All such confusions are methodologically impermissible* (BAKHTIN, 1981b, p. 253).

fora [da narrativa] apenas na aparência. Ele atua como uma personagem a mais no jogo, quase como um ator de teatro tradicional, vivendo, no seu disfarce de terceira pessoa, ‘dramaticamente em carne e osso’, como na primeira pessoa do singular (SCHWARTZ, 2004, p. 47, grifo do autor).

Uma vez que os acontecimentos em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* são, de certo modo, conhecidos, ao narrador deste evangelho ficcional cabe a tarefa de ordená-los por meio de recursos estilísticos que contribuam para estabelecer com o leitor ideal um diálogo coerente e significativo (ou informativo). Para tanto, o narrador vale-se de intrusões e digressões que por vezes retardam o anúncio dos fatos, atribuindo originalidade (e sentido) à narrativa. Em longa conversa com Maria de Magdala, que se estende por dois dias, por exemplo, o narrador, por meio de um discurso metalinguístico, comenta sobre a omissão de “pormenores” da conversa e, ao nomear-se evangelista, justifica de modo falacioso a impossibilidade de relatar todos os fatos.

A noite tornou-se madrugada, a luz da candeia duas vezes morreu e duas vezes ressuscitou, toda a história de Jesus que já conhecemos foi ali narrada, incluindo, até, certos pormenores que então não achámos que merecessem a pena, e muitos e muitos pensamentos que deixámos escapar, não porque Jesus no-los disfarçasse, mas simplesmente porque não podíamos, nós, evangelista, estar em todo lado. (SARAMAGO, 2005, p.257)

O excerto consiste em um diálogo do narrador que se declara mera testemunha, não tendo acesso a todos os fatos que se sucedem com o protagonista; ao eximir-se de reproduzir os pensamentos íntimos (ou “pormenores”) do homem Jesus Cristo, o narrador, voluntariamente, incita a imaginação dos leitores quanto a relação profana do Messias com a prostituta.

O diálogo com os leitores, estabelecido por todo gênero textual, exige o desmembramento do texto escrito em parágrafos que, na visão de Bakhtin, são pausas dentro de uma conversação ou constituem um “*ajustamento às reações previstas do ouvinte ou do leitor*”. Quanto mais fracos o ajustamento ao ouvinte e a consideração das suas reações, menos organizado, no que diz respeito aos parágrafos, será o discurso” (2014a, p. 147, grifos do autor). Bakhtin acrescenta que “se o discurso ignorasse totalmente o destinatário (um tipo impossível de discurso, é claro) a possibilidade de decompô-lo em constituintes [parágrafos] seria próxima de zero” (2014a, p. 148).

Com relação à paragrafação, cabe aqui um comentário acerca do estilo do autor a que este trabalho se dedica: a partir de *Levantado do chão*, romance publicado em 1980, Saramago rompe com as regras de pontuação e firma com o leitor novas convenções para

o uso da vírgula e do ponto final, o que confere a seus textos um arranjo peculiar<sup>43</sup>. Os parágrafos são longos, muitas vezes estendem-se por mais de uma página, e quase não há ponto final entre os períodos. Alegando dar mais fluidez ao “grande rio que é a linguagem do romance” (AGUILERA, 2010, p. 229), o escritor utiliza a vírgula no lugar do ponto final (ou mesmo do ponto de interrogação) e, no discurso direto, dispensa as aspas ou o travessão e marca a mudança de interlocutor apenas pela maiúscula, como se constata na epígrafe dessa seção aqui reproduzida em um excerto mais longo:

José olhava a si mesmo como se fosse acompanhando, a distância, a lenta ocupação do seu corpo por uma alma que aos poucos estivesse regressando, igual a fios de água que, avançando sinuosos pelos caminhos das regueiras, penetrassem a terra até às mais fundas raízes, transportando a seiva, depois, pelo interior dos caules e das folhas. E por ver quão trabalhoso era esse regresso, olhando a mulher, a seu lado, teve um pensamento que o perturbou, que ela, ali adormecida, era verdadeiramente um corpo sem alma, que a alma não está presente no corpo que dorme, ou então não faz sentido que agradeçamos todos os dias a Deus por todos os dias no-la restituir quando acordamos, e nesta altura uma voz dentro de si perguntou, O que é que em nós sonha o que sonhamos, Porventura os sonhos são as lembranças que a alma tem do corpo, pensou a seguir, e isto era uma resposta (SARAMAGO, 2005, p. 15).

Neste excerto, o narrador, por meio de um discurso lírico, reflete sobre o retorno da alma ao corpo (ou o ato de acordar), apresentando uma imagem da natureza: fios de água que penetram na terra, nas raízes e alimentam as plantas. José observa a esposa que dorme – “um corpo sem alma” – e antecipa o que virá a ser a causa de suas angústias: os “sonhos maus” (2005, p. 116) provocados pelo sentimento de culpa da morte dos meninos de Belém.

No excerto, talvez por não haver sinais de pontuação, ou para dar mais ênfase ao enunciado, o narrador descreve o tipo de frase proferida pela personagem (“e isto era uma resposta”); o mesmo recurso é usado no diálogo entre Maria e o filho Jesus, quando este insiste em saber o motivo dos pesadelos do pai:

No espírito de Jesus a ideia acabou de formar-se, quis sair para fora do corpo mas a língua travou-lhe a passagem, enfim, com uma voz temerosa de si mesma disse, O pai sabia que os meninos iam ser mortos. Não perguntou, por isso Maria não teve de responder, Como soube ele, agora sim era uma pergunta,

---

<sup>43</sup> José Saramago não é o único a apresentar novidades em relação à estrutura linguística na prosa romanesca portuguesa da segunda metade do século XX: na década de 60, segundo Saraiva e Lopes (1982), os escritores Vergílio Ferreira (1916-1996) e José Cardoso Pires (1925-1998) experimentam estruturas inéditas, e na década seguinte, António Lobo Antunes (1942-), Lídia Jorge (1946-) e Almeida Faria (1943-) também contribuem com inovações à escrita literária portuguesa. O estilo peculiar de Saramago, que busca aproximar a disciplina do texto escrito à espontaneidade da fala – resultando em um discurso fluente – surge, portanto, em meio a outras formas originais de prosa romanesca.

Estava a trabalhar nas obras do Templo, em Jerusalém, quando ouviu uns soldados que falavam do que iam fazer, E depois, Veio a correr para te salvar. E depois, Pensou que não seria preciso fugirmos e deixámo-nos ficar na cova, E depois, Mais nada, os soldados fizeram o que lhes tinham mandado e foram-se embora. E depois, Depois voltamos para Nazaré, E o sonho começou, (SARAMAGO, 2005, p. 153)

O narrador no excerto faz uso da metalinguagem para descrever enunciados que constituem um monólogo interior (“Não perguntou, por isso Maria não teve de responder”) e para realçar o tipo da frase, causando assim um efeito de sentido (“agora sim era uma pergunta”). Nota-se que, a supressão dos pontos finais e dos travessões parecem efetivamente dar mais dinamismo e velocidade ao diálogo entre as personagens, sem comprometer a leitura. Maria não acusa explicitamente o marido, agora falecido, mas responde às perguntas do filho (“E depois”) que confirma suas suspeitas. O diálogo pode remeter a um interrogatório – talvez dos tempos da ditadura – em que o respondente é levado a delatar um terceiro.

Segundo Morson e Emerson, a obra *Marxismo e filosofia da linguagem* propõe-se a “unir uma abordagem dialógica da linguagem a uma visão dialética da história” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 177), atribuindo um enfoque sociológico à forma e à história da língua. Desse modo, “as condições da comunicação verbal, suas formas e seus métodos de diferenciação são determinadas pelas condições sociais e econômicas da época” (BAKHTIN, 2014a, p. 160). Independentemente da orientação funcional de um determinado contexto – “quer se trate de uma obra literária, de um artigo polêmico, da defesa de um advogado, etc.” (BAKHTIN, 2014a, p. 154) – é possível que nele se reconheçam duas dimensões: o discurso a transmitir (o conteúdo) e o discurso que serve para transmiti-lo (a forma).

O modo como o discurso do outro se insere no contexto narrativo – seja conservando sua integridade e autenticidade, por meio de fronteiras nítidas e estáveis (discurso direto ou indireto), seja permitindo ao autor infiltrar suas entoações e comentários, enfraquecendo as fronteiras do discurso citado (discurso indireto livre)<sup>44</sup> –

---

<sup>44</sup> Como descrevem Reis e Lopes (2011), há três formas de representar, no texto narrativo, o discurso ou o pensamento das personagens: por meio do discurso direto, do indireto e do indireto livre. O discurso direto caracteriza-se por uma personagem que fala em primeira pessoa e assume o estatuto de sujeito da enunciação; é introduzido através de verbos de elocução (falar, perguntar, responder, entre outros) e formalmente por sinais gráficos (dois pontos, aspas e travessão). O discurso indireto consiste na reprodução do discurso das personagens mediado pelo narrador “que não abdica do seu estatuto de sujeito da enunciação [e] seleciona, resume e interpreta a fala e/ou os pensamentos das personagens” (REIS; LOPES, 2011, p. 320). Por discurso indireto livre, considerado por Bakhtin uma variante do indireto,

reflete, segundo Bakhtin (2014a), as tendências sociais de um grupo em um momento específico. Bakhtin elege o discurso indireto – ou o discurso de outrem, em russo – como uma das principais representações da presença do outro no discurso, o que evidencia o aspecto dialógico da linguagem: ao reconhecer-se o modo como o discurso do outro é introduzido, compreende-se a evolução ideológica dos sujeitos.

A tese defendida por Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem* é a de que as variações estilísticas são de natureza social, e não individual, e refletem, por meio da linguagem verbal, as formas de interação de um grupo em uma determinada época. Para o teórico, que se interessa pelas variantes com duplo sentido ou, em outras palavras, pela convergência de dois discursos diferentemente orientados, o modo como o discurso de outrem integra-se ao contexto narrativo revela essa orientação social, o que justifica o estudo acerca de como os tipos de discurso (e de suas variantes) são utilizados na literatura. O discurso indireto livre, segundo Bakhtin, “constitui o caso mais importante e sintaticamente mais bem-fixado (pelo menos em francês) de convergência interferente de dois discursos com diversa orientação do ponto de vista da entoação” (BAKHTIN, 2014a, p. 176). Segundo o teórico, esse tipo de discurso tem um papel importante no desenvolvimento das línguas europeias contemporâneas, uma vez que implica uma subjetivação, isto é, o conteúdo semântico da enunciação passa a ser relativizado e “a palavra categórica, a palavra ‘assumida’, a palavra *assertiva* só existe nos contextos científicos” (2014a, p. 203, grifos do autor). Nas áreas de criação verbal (como no discurso literário, retórico, filosófico ou no discurso das demais ciências humanas), o conteúdo semântico da palavra é relativizado, ou seja, “a palavra, como fenômeno ideológico por excelência, está em evolução constante, reflete fielmente todas as

---

entende-se um discurso híbrido, em que “a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador” (REIS; LOPES, 2011, p. 320), proporcionando uma confluência de vozes que revela a atitude do narrador frente às personagens, uma atitude de “distanciamento irônico e satírico, ou de acentuada empatia” (REIS; LOPES, 2011, p. 321). Esse tipo de discurso que, segundo os mesmos autores, está presente em diversos romances do século XIX, mas desenvolve-se sobretudo nos romances do século XX, permite a transmissão dos pensamentos da personagem e assim incorpora “no fluxo narrativo o ‘realismo subjetivo’ que pode reger a representação do mundo interior das personagens” (REIS; LOPES, 2011, p. 321). Como exemplo de discurso indireto livre, os autores apresentam o seguinte excerto de *Madame Bovary*, de Flaubert: “Ela lembrou-se das tardes de verão cheias de sol. Os potros relinchavam quando se passava, e galopavam, galopavam... Havia abaixo da janela uma colmeia, e às vezes as abelhas, girando na luz, batiam contra os azulejos como balas de ouro a ricochetear. Que felicidade naquele tempo! Que liberdade! Que esperança! Que abundância de ilusões! Nada sobrava delas!” (FLAUBERT, 2011).

mudanças e alterações sociais. O destino da palavra é o da sociedade que fala” (2014a, p. 202).

Na esteira do pensamento bakhtiniano, Oliveira e Werlang investigam a consonância da composição híbrida da transmissão do discurso do outro (“introdução não-sistemática do discurso direto da personagem no discurso do narrador”) com “o contexto geral de crise de ideologias dominantes de nossa época” (OLIVEIRA; WERLANG, 2013, p. 6), e concluem, pela análise dos discurso do narrador na obra *Levantado do chão*, que se trata de uma tendência não apenas do romance de Saramago, mas do romance português contemporâneo: “uma tendência de deslegitimar verdades impostas e derrubar hierarquias tradicionalmente aceitas” (2013, p. 6).

Tendo em vista a interdependência do discurso a transmitir (o conteúdo) e o discurso que serve para transmiti-lo (a forma) para a construção do sentido de um enunciado, Bakhtin alega ser um erro a análise do discurso de outrem sem se levar em conta o contexto narrativo: “o objeto verdadeiro da pesquisa deve ser justamente a interação dinâmica dessas duas dimensões, o discurso a transmitir e aquele que serve para transmiti-lo” (BAKHTIN, 2014a, p.154). Na terceira parte de *Marxismo e filosofia da linguagem*, portanto, para além da análise sintática dedicada às formas de enunciação, Bakhtin discute as atitudes e os valores sociais que moldam as características do discurso.

A tese de Bakhtin é a de que “as tendências fundamentais da dinâmica da orientação recíproca do discurso citado e do discurso narrativo” – ou “a relação de força que se estabelece entre o contexto narrativo e o discurso citado” (BAKHTIN, 2014a, p. 161) – estão subordinadas às conjunturas sociais e econômicas de um momento histórico. Segundo o teórico, “as condições mutáveis da comunicação socioverbal precisamente são determinantes para as mudanças de formas que observamos no que concerne à transmissão do discurso de outrem” (2014a, p. 160).

O argumento geral do teórico, como apontam Morson e Emerson, é o de que “diferentes tipos de discurso indireto se cristalizam em diferentes conjuntos de valores e propósitos com relação ao discurso dos outros” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 179) e, desse modo, representam “as tendências possíveis da inter-relação do discurso citado e do contexto narrativo” (BAKHTIN, 2014a, p. 159). *Marxismo e filosofia da linguagem* apresenta uma abordagem sociológica da forma e sugere uma sequência cronológica da

ideologia na Europa desde a Idade Média, está dividida em quatro períodos distintos: (1) o período do dogmatismo autoritário, identificado pelo estilo linear de transmissão da fala de outrem no tempo da Idade Média; (2) o período do dogmatismo racionalista, também caracterizado por um estilo linear, mais evidente nos séculos XVII e XVIII; (3) o período do individualismo realista e crítico, reconhecido por um estilo pictórico e por “sua tendência para infiltrar o discurso citado com as réplicas e os comentários do autor (fim do século XVIII e início do XIX)” (BAKHTIN, 2014a, p. 160); e (4) o período do individualismo relativista da época contemporânea, com a “diluição do contexto narrativo” pela transmissão do discurso de outrem através do discurso indireto livre.

O primeiro e o segundo períodos são caracterizados pelo estilo linear, impessoal, no qual se identificam fronteiras bem definidas entre o discurso do outro e o contexto narrativo<sup>45</sup>. Esse estilo transmite a fala do outro nas narrativas da Idade Média, porém, segundo Bakhtin, é mais evidente nos romances dos séculos XVII e XVIII. No estilo linear, a tendência é “criar contornos exteriores nítidos à volta do discurso citado” (BAKHTIN, 2014a, p. 156), ainda que não haja diferenças entre a voz do autor e a das personagens. “Todos [autor e personagens] usam a língua dentro de um único tom”, esclarece a estudiosa da obra do teórico russo, Irene Machado (1995, p. 112). Para Bakhtin, “nos casos em que existe completa homogeneidade estilística de todo o texto (o autor e suas personagens usam o mesmo registro – o formal), o discurso construído como sendo o de outrem atinge uma sobriedade e uma plasticidade máximas” (BAKHTIN, 2014a, p. 156), o que caracteriza um dogmatismo autoritário ou racionalista, uma soberania de ordem linguística, própria dos textos escritos em francês medieval (as obras romanescas da Idade Média, como, por exemplo, o romance de cavalaria) e dos textos em russo antigo. Machado explica que

o romance de cavalaria usa a linguagem como elemento neutro e agradável. A fluência e a suavidade do estilo, que repelem o menor sinal de dissonância dialógica abrupta, revelam o uso enobrecido da linguagem. Uma linguagem falada por círculos cultivados, que deve servir de modelo ao bem falar, [...] (MACHADO, 1995, p. 55)

No estilo linear, portanto, “existem fronteiras muito precisas entre o discurso citado e o contexto narrativo. Não existem, contudo, contrastes entre a voz do autor e a voz dos personagens” (MACHADO, 1995, p. 112). Após apresentar o fragmento de um

---

<sup>45</sup> Morson e Emerson observam que “diferentes períodos podem desenvolver diferentes tipos e graus de estilo linear, que refletem as atitudes que lhe moldaram o uso” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 180)

romance de cavalaria (*Lancelot, o cavaleiro da charrete*, de Chrétien de Troyes) para ilustrar o tom solene, homogêneo e inverossímil da linguagem, Machado comenta: “nada no discurso vem perturbar o bom-tom da elocução de ambos os interlocutores [o herói Lancelot e seu conselheiro], nem mesmo o perigo iminente. Narrador e personagem falam como se pronunciassem um discurso numa cerimônia formal para um público seletivo” (MACHADO, 1995, p. 55).

O terceiro período, o do individualismo realista e crítico, que cobre o final do século XVIII até o início do XIX, caracteriza-se pelo estilo pictórico. Assim como na pintura, os dois estilos, linear e pictórico, correspondem a duas visões de mundo distintas: enquanto o primeiro percebe linhas limítrofes que separam as formas (na literatura, o discurso do narrador e o da personagem), o segundo estilo confere à forma um caráter indeterminado e busca o conjunto de relações que dá unidade ao todo (na literatura, o estilo pictórico opõe-se ao linear na medida em que permite ao autor, por meios sutis e versáteis, infiltrar suas réplicas e seus comentários no discurso de outrem).

Na tentativa de “desfazer a estrutura compacta e fechada do discurso citado” (BAKHTIN, 2014a, p. 156), as obras literárias desenvolvem modelos mistos de transmissão de discurso por meio do discurso indireto sem sujeito aparente e do discurso indireto livre, o que confere ao narrador um certo grau de liberdade ao tratar o discurso do outro, por vezes passando-se pela personagem ou camuflando a voz da personagem. Como exemplo de estilo pictórico, o teórico russo indica a escrita de Nikolai Gogol, visto que o discurso citado das personagens “perde todo o seu sentido objetivo, tornando-se objeto decorativo, da mesma forma que o vestuário, a aparência, a mobília, etc” (BAKHTIN, 2014a, p. 157)<sup>46</sup>.

É possível associar-se o estilo pictórico ao discurso direto do qual o narrador intruso de Saramago se vale para relatar as ações das personagens. A intercalação das

---

<sup>46</sup> Ainda que Bakhtin não tenha apresentado excertos da escrita gogoliana, seleciona-se um fragmento do célebre conto *O capote* que parece bem representar o estilo pictórico ou “a corrente decorativa no tratamento do discurso citado” (BAKHTIN, 2014a, p. 157). Ao dar-se conta de que a aquisição de um novo capote era irremediável, o modesto funcionário da burocracia czarista, Akáki Akákievitch, tem seu pensamento (monólogo interior) revelado por meio do discurso indireto livre: “Foi então que Akáki Akákievitch percebeu que não poderia passar sem um novo capote e caiu em total desânimo. Como, com que dinheiro iria mandar fazê-lo? É verdade que poderia confiar parcialmente no prêmio que receberia pelas festas, mas já fazia muito tempo que esse dinheiro estava destinado a outras despesas. Precisava comprar novas calças, pagar uma velha dívida ao sapateiro pela costura de novas gáspeas aos velhos canos das botas, encomendar três camisas e duas peças de roupa íntima, cujo nome não fica bem mencionar em linguagem impressa, [...]” (GÓGOL, 2015, p.20-21).

vozes entre o discurso do narrador e o da mulher do médico pode ser observada na passagem em que a mulher finalmente encontra comida no armazém subterrâneo de um supermercado.

Roçando-se pela parede, começou a descer a escada, se este lugar não fosse o segredo que é, e alguém viesse a subir do fundo, teriam de proceder como tinha visto na rua, despegar-se um deles da segurança do encosto, avançar roçando-se pela imprecisa substância do outro, talvez por um estante temer absurdamente que a parede não continuasse do lado de lá, Estou a perder o juízo, pensou e tinha razões para isso, (SARAMAGO, 1995, p. 221)

No excerto, percebe-se o que o narrador atenua as fronteiras do discurso da personagem e, do entrecruzamento de duas vozes, surge o desejo da morte do outro (“temer absurdamente que a parede não continuasse do lado de lá”) e a imediata repreensão desse desejo (“Estou a perder o juízo”), sugerindo o encontro (ou o diálogo) do homem com seus sentimentos velados, espontâneos, instintivos e contraditórios, registrados a partir da consciência do outro. Esse confronto de ideias (polifonia) consiste um dos pilares da teoria do dialogismo de Bakhtin: “a ideia não vive na consciência individual isolada de um homem [...] A ideia é um acontecimento vivo, que irrompe no ponto de contato dialogado entre duas ou várias consciências” (BAKHTIN, 2015, p. 98)<sup>47</sup>. O excerto, portanto, não representa “uma formação psicológico-individual subjetiva com ‘sede permanente’ na cabeça do homem (2015, p. 98); não obstante, representa uma visão de mundo ou de um sistema de ideias: a mulher do médico, única que se mantém lúcida em um mundo de cegos, vacila entre duas posturas opostas (o bem e o mal) na disputa pela sobrevivência.

Bakhtin reconhece que os tipos de discurso direto e indireto (e sua variante, o indireto livre) “são apenas esquemas padronizados para citar o discurso” (BAKHTIN, 2014a, p. 153), ou seja, uma análise linguística apenas não dá conta das *nuances* enunciativas do discurso de outrem, o que justifica sua investigação acerca das três orientações estilísticas sobre a relação do discurso do outro e do discurso narrativo, a saber, o estilo linear, o pictórico ou um terceiro estilo em que o discurso citado “começa a dissolver, por assim dizer, o discurso narrativo” (BAKHTIN, 2014a, p. 157). Enquanto na arte pictórica o objeto (o real) é reproduzido na sua aparência com um todo e não nas suas formas precisas, na literatura, o narrador pictórico encontra-se no discurso indireto livre, atenuando os limites exteriores do discurso da personagem “a fim de colori-lo com

---

<sup>47</sup> No capítulo 3 deste trabalho, aborda-se o tema da polifonia nas relações dialógicas.

as suas entoações, o seu humor, a sua ironia, o seu ódio, com o seu encantamento ou o seu desprezo” (BAKHTIN, 2014a, p. 157).

No quarto período da sequência cronológica da história da literatura bakhtiniana, na época contemporânea<sup>48</sup>, a relação do discurso citado e do contexto narrativo tende a “um individualismo relativista” (BAKHTIN, 2014a, p. 160). Trata-se da diluição do contexto narrativo ou, pelas palavras de Machado, de um “deslocamento do discurso narrativo para o discurso citado” (MACHADO, 1995, p. 113). O contexto narrativo “perde a grande objetividade que lhe é normalmente inerente em relação ao discurso citado” e “começa a ser percebido – e mesmo a reconhecer-se – como subjetivo, como fala de ‘outra pessoa’” (BAKHTIN, 2014a, p.157, grifo do autor). Para Yaguello (2014), uma das contribuições mais originais de Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem* é precisamente esse novo papel do narrador que substitui o autor da narrativa e dialoga no mesmo nível das personagens. Irene Machado vai mais longe e conclui que “o narrador fala através da linguagem dos personagens representados na obra e o autor desaparece” (MACHADO, 1995, p. 113).

Comparado aos discursos retórico, judicial ou político, o discurso literário, na visão de Bakhtin, “transmite com muito mais sutileza que os outros todas as transformações na interorientação socioverbal” (BAKHTIN, 2014a, p. 159) – motivo por que considera os romancistas à frente dos filósofos. O discurso retórico, por exemplo, dado o seu comprometimento com a autenticidade, “não é tão livre na sua maneira de tratar as palavras de outrem. [...] Quanto mais forte for o sentimento de eminência hierárquica na enunciação de outrem, mais claramente definidas serão as suas fronteiras, e menos acessível será ela [a enunciação] à penetração por tendências exteriores de réplica e comentário” (BAKHTIN, 2014a, p. 159). Na mesma proporção em que se tornam mais nítidas as fronteiras entre o discurso citado e o narrativo, menor é o acesso para a penetração da voz do autor (ou narrador, na obra literária), o que caracteriza um estilo linear, racionalista e dogmático de transmitir a palavra de outrem.

Não é por acaso que as primeiras manifestações do discurso indireto livre tenham se desenvolvido nos gêneros menores, precisamente nas fábulas de La Fontaine<sup>49</sup>. Esses

---

<sup>48</sup> Cabe ressaltar que o texto de Bakhtin foi escrito no início do século XX (1929-1930), o que corresponde ao período contemporâneo referido no texto.

<sup>49</sup> As fábulas de La Fontaine (ou as primeiras manifestações do discurso indireto livre) datam do século XVII, quando o estilo linear era “ainda mais pronunciado” (BAKHTIN, 2014a, p. 161), segundo a sequência

subgêneros permitiram “desvios consideráveis do estilo linear” (BAKHTIN, 2014a, p.159), como a conciliação harmônica da “análise abstrata e da impressão imediata” (BAKHTIN, 2014a, p. 194), isto é, o narrador conserva sua posição autônoma e “não se dissolve totalmente na atividade mental do seu herói” (BAKHTIN, 2014a, p. 194). O discurso indireto livre “permite ao mesmo tempo [ao autor] identificar-se com as próprias criações e conservar a autonomia, a distância, em relação a elas” (BAKHTIN, 2014a, p. 194).

De acordo com Bakhtin, o discurso indireto livre surgiu no francês antigo devido à falta de formas claras e lógicas que permitissem ao autor de narrativas delimitar as fronteiras entre o discurso direto e o discurso indireto, ou o discurso do herói e o do autor da história. Segundo informa o teórico russo, o discurso indireto livre (ou discurso quase-direto) originou-se da incapacidade do autor de separar gramaticalmente seu ponto de vista do das personagens da narrativa. Como descreve Machado, o discurso indireto livre consiste, pela perspectiva bakhtiniana, na “manifestação intermediária entre discurso direto e discurso indireto. Formalmente pertence ao autor, mas emocionalmente pertence a um personagem, visto que corresponde a uma fala interior transmitida e representada pelo personagem” (MACHADO, 1995, p. 311). A pesquisadora aponta que o discurso quase-direto constitui-se da constante interferência da fala em um discurso aparentemente indireto. Para Bakhtin, o indireto livre

longe de transmitir uma impressão passiva produzida pela enunciação de outrem, exprime uma orientação ativa que não se limita meramente à passagem da primeira à terceira pessoa, mas introduz na enunciação citada suas próprias entoações, que entram então em contato com as entoações da palavra citada, interferindo nela. (BAKHTIN, 2014a, p. 198)

O desenvolvimento do discurso indireto livre está ligado à evolução<sup>50</sup> dos grandes gêneros literários em prosa que adotam recursos específicos para contemplar não mais a leitura oral (partindo-se da premissa de que as narrativas eram inicialmente escritas para serem lidas em voz alta), mas para possibilitar a leitura silenciosa. Bakhtin destaca as dificuldades de encenar-se o discurso citado quando entrecortado por comentários do narrador que replica (repete) ou faz uma apreciação dentro do contexto narrativo. Para o

---

cronológica bakhtiniana. Como a fábula constitui um gênero menor, o estilo pictórico, ou o estilo de transmissão do discurso de outrem em que o autor infiltra réplicas e comentários no discurso citado, será reconhecido somente a partir do final do século XVIII.

<sup>50</sup> Por evolução entende-se o desenvolvimento do gênero, suas transformações e atualizações, sem implicar a melhoria ou o progresso do gênero.

teórico, “a adaptação da prosa à leitura silenciosa tornou possível a superposição dos planos e a complexidade, intransmissível oralmente, das estruturas entoativas tão características da literatura moderna” (BAKHTIN, 2014a, p. 199).

Bakhtin salienta que existem diferenças linguísticas entre discurso direto e indireto que variam de acordo com a língua em que o discurso é pronunciado. Na língua russa, por exemplo, o teórico alerta para a impossibilidade da transposição mecânica do discurso direto para o indireto: o discurso indireto, em russo, confunde-se com o direto por não haver uma distinção clara, pela sintaxe, entre os dois discursos. Nas palavras do teórico, o discurso indireto constitui um esquema “menos elaborado na língua russa” (BAKHTIN, 2014a, p. 163) em comparação, por exemplo, à língua alemã em que o emprego dos tempos e dos modos verbais, das conjunções, dos dêiticos, entre outros, constituem marcas distintivas na transmissão indireta do discurso de outrem. Isso explica, segundo Bakhtin, a predominância absoluta do discurso direto na língua russa:

A ausência de *consecutio temporum* e a não-utilização do subjuntivo priva o discurso indireto em russo de identidade própria e não cria um terreno favorável para o desenvolvimento amplo de variantes importantes e interessantes do nosso próprio ponto de vista. (BAKHTIN, 2014a, p. 162)

Na visão do teórico, “a análise é a alma do discurso indireto” (BAKHTIN, 2014a, p. 166); na transposição mecânica do discurso direto para o indireto, os resultados obtidos são “gramaticalmente corretos e [mas] estilisticamente inadequados” (2014a, p. 164), pois no discurso indireto é preciso revelar as abreviações, as elipses ou as entoações que são inferidas na citação direta, ou seja, o discurso indireto pressupõe uma *análise* do discurso citado. Da fábula de Ivan Krylov, *O asno e o rouxinol*<sup>51</sup>, Bakhtin retira um exemplo que ilustra a necessidade de haver uma forma analítica na transposição do discurso direto para o indireto: ao ouvir o rouxinol cantar, o asno diz, “Nada mal!”. Essa exclamação, para Bakhtin, “não pode ser diretamente integrada no discurso indireto sob a forma: ‘Ele diz que nada mal...’ mas apenas como: ‘Ele diz que não estava mal...’ ou mesmo ‘Ele diz que o rouxinol não cantava mal’” (BAKHTIN, 2014a, p. 165, grifos do autor).

A construção do discurso indireto, portanto, pode seguir em duas direções: a primeira indica *o que* o falante (ou o enunciador) disse e a segunda analisa *como* foi dito.

---

<sup>51</sup> O exemplo havia sido usado pelo teórico Pechkóvski; ao repetir o mesmo exemplo, Bakhtin demonstra o quanto é prejudicial “divorciar a gramática da estilística” (BAKHTIN, 2014a, p. 164).

À primeira, Bakhtin refere-se como *variante de discurso indireto analisador do conteúdo* e informa que “é encontrada essencialmente nos contextos epistemológicos [...] Ela é rara na expressão literária” (BAKHTIN, 2014a, p. 168). Morson e Emerson justificam que essa variante é adequada para “contextos discursivos e retóricos nos quais estamos preocupados basicamente em explicar ou comparar opiniões” (2008, p. 182). A segunda direção do discurso indireto é denominada *variante analisadora da expressão*. Essa variante ajusta-se ao estilo pictórico, ou seja, um estilo que revela a maneira de falar do outro, seu estado de espírito, sua capacidade de exprimir-se<sup>52</sup>.

De volta à análise dos romances que compõem o *corpus* desta pesquisa, percebe-se a recorrência do discurso indireto, possibilitando a intrusão do narrador que, ora elucida o tipo de frase ou indica o interlocutor do enunciado, ora acrescenta ao discurso uma entoação pertinente e essencial para a construção do sentido. Em *Ensaio sobre a cegueira*, no manicômio para onde são levadas as pessoas acometidas pela cegueira contagiosa, como já referido anteriormente, há um grupo de homens que, por portar uma arma de fogo, assume o controle da distribuição de comida e exige bens como moeda de troca. O narrador faz uso do discurso indireto para relatar a negociação entre os protagonistas e o grupo dos transgressores:

Quando entraram na camarata e tiveram de apresentar o pouco que traziam para pôr na mesa, houve quem achasse que a culpa era deles, por não terem reclamado e exigido mais, para isso é que tinham sido nomeados representantes do coletivo. Então o médico explicou o que havia passado, falou do cego escriturário, dos modos insolentes do cego da pistola, da pistola também. Os descontentes baixaram o tom, acabaram por concordar que sim senhor, a defesa dos interesses da camarata estava bem entregue. (SARAMAGO, 1995, p. 147)

A variante analisadora da expressão é percebida na forma condescendente pela qual o narrador relata a situação constrangedora por que passam as duas personagens (“tiveram de apresentar o pouco que traziam para pôr na mesa”). As palavras do narrador para reportar o discurso do médico “[d]os modos insolentes do cego da pistola” sugerem um registo mais polido dada a posição social do interlocutor (uma hierarquia da linguagem). Presume-se que a expressão “modos insolentes” possa igualmente

---

<sup>52</sup> O teórico apresenta exemplos das duas ocorrências a partir da obra *Os irmãos Karamázov*, de Dostoiévski. A variante analisadora da expressão é ilustrada pelo excerto: “Quanto ao falecido Smierdiakóv, [Grigori] disse, benzendo-se, que era um moço com muitas aptidões, mas tolo e deprimido pela doença e ainda herege, e que aprendera a ser herege com Fiódor Pávlovitch e seu filho mais velho” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p.860). Ao descrever o outro, o narrador revela, no nível da linguagem, traços da personagem Grigori: homem religioso, temeroso a Deus (ou supersticioso) e vulgar.

representar um eufemismo usado pelo médico ou uma ironia<sup>53</sup> do narrador para tratar da atitude ignóbil do homem armado.

Bakhtin informa que, na língua russa (assim como na língua alemã), as marcas distintivas dos discursos direto e indireto “perdem seu efeito, de modo que o discurso indireto se confunde com o direto” (BAKHTIN, 2014a, p. 162). Na língua portuguesa, ao contrário, as marcas são perceptíveis, uma vez que a transformação de um para outro tipo de discurso obedece a regras sintáticas que se operam no emprego dos tempos verbais, nas pessoas do discurso e nas categorias dêiticas como os pronomes demonstrativos, advérbios e adjuntos adverbiais de tempo e de lugar. O excerto apresentado tem pelo menos dois exemplos das transformações gramaticais que supostamente ocorreriam em virtude da passagem do discurso direto para o discurso indireto: a partir dos tempos verbais do discurso indireto (“o que havia passado” e “a defesa dos interesses da camarata estava bem entregue”), é possível restituir-se o discurso direto, isso porque na língua portuguesa, diferentemente da língua russa, há regras específicas que determinam a modificação de cada tempo verbal entre os dois tipos de discurso. Portanto, “o que passou” e “está bem entregue” correspondem aos tempos verbais de um suposto discurso direto.

Para além das regras gramaticais (transposição mecânica), a escolha dos verbos de elocução (“explicou”, “baixaram o tom” e “acabaram por concordar”) acrescenta ao discurso indireto “a individualidade do falante” que “se cristaliza a ponto de formar uma imagem” (BAKHTIN, 2014a, p. 170), ou seja, o estilo pictórico. Segundo o teórico, “a transposição palavra por palavra, por procedimentos puramente gramaticais, de um

---

<sup>53</sup> Wayne Booth (1974), em *Uma retórica da ironia (A rhetoric of irony)*, afirma não haver entre os críticos um consenso sobre o conceito dessa figura de linguagem; entretanto, dentre as várias questões abordadas pelo teórico sobre esse tema, destacam-se duas que podem ser significativas para um estudo das características do discurso de José Saramago. A primeira é que a ironia não é exclusividade dos gêneros satíricos ou cômicos, mas pode estar presente em qualquer gênero literário. “A ironia, como o sublime, pode ser “usada” ou alcançada em todos os tipos imagináveis de literatura: tragédia, comédia, sátira, epopeia, poesia lírica, alegorias, discursos – sem contar a fala cotidiana” (BOOTH, 1974, p. XIV, grifo do autor, tradução nossa) “*Irony, like the sublime, can be “used” or achieved in every conceivable kind of literature: tragedy, comedy, satire, epic, lyric poetry allegory congressional speeches – to say nothing of everyday speech*” (BOOTH, 1974, p. XIV, grifo do autor). A segunda questão, apontada por Booth é que a operação da ironia prevê um pacto (um diálogo) entre o autor e o leitor em termos linguísticos, culturais e literários. Sobre este último, Booth alega que o autor e o leitor devem compartilhar “uma experiência comum de gêneros literários, um número potencialmente grande (mas seguramente finito) de caminhos para os quais a experiência de leitura possa ser direcionada (BOOTH, 1974, p. 100, tradução nossa). “[...] *their common experience of literary genres, a potentially large (but almost certainly finite) number of shared grooves or tracks into which reading experience can be directed*” (BOOTH, 1974, p. 100).

esquema para outro, sem fazer as modificações estilísticas correspondentes, é nada mais que um método escolar de exercícios gramaticais” (BAKHTIN, 2014a, p. 164). Parafrazeando Bakhtin, Morson e Emerson (2008) afirmam que o discurso indireto não pode limitar-se à aplicação de regras gramaticais, mas deve pressupor uma análise do enunciado referido, de modo a exprimir a entoação que perpassa todo enunciado. Desse modo, para além do conteúdo, a *forma* como o discurso citado é transmitido é passível de significado e deve ser analisada, o que corrobora a tese bakhtiniana de que ambos elementos (forma e conteúdo) devem ser considerados para a construção do sentido.

Já próximo ao desfecho da história, após encontrar o depósito de comidas de um supermercado, a mulher do médico hesita sobre como proceder: revelar sua descoberta aos que ali estão, todos cegos e famintos, ou retirar-se silenciosa e rapidamente, desfrutando de sua posição privilegiada – a de quem enxerga – com a expectativa (egocêntrica) de ali retornar quando seu estoque termine.

E se está alguém no corredor, tinha pensado a mulher do médico, que faço. Não havia ninguém, mas ela tornou a perguntar-se, Que faço, Poderia, quando chegasse à saída, voltar-se para dentro e gritar, Há comida ao fundo do corredor, uma escada que leva ao armazém da cave, aproveitem, deixei a porta aberta. Poderia fazê-lo, mas não o fez. Ajudando-se com o ombro, fechou a porta, dizia a si mesma que o melhor era calar, imagine-se o que aconteceria, os cegos a correrem para lá como loucos, seria como no manicômio quando se declarou o incêndio, rolariam pelas escadas abaixo, pisados e esmagados pelos que viessem atrás, que caíram também, não é a mesma coisa pôr o pé num degrau firme ou num corpo resvaladiço. E quando a comida se acabar poderei voltar por mais, pensou. (SARAMAGO, 1995, p. 224)

Esse excerto apresenta outro momento de tensão da protagonista em que se percebem relações dialógicas entre a voz da personagem (“dizia a si mesma que o melhor era calar”) e a voz do narrador (“Poderia fazê-lo, mas não o fez”); no nível da linguagem identifica-se o cruzamento dessas duas vozes (ou consciências), porém, há que se considerar, em um nível extralinguístico, uma voz que rebate (responde) e condena a atitude da mulher<sup>54</sup>.

Para Bakhtin, o discurso mantém-se indireto porquanto “integra na construção indireta as palavras e a maneira de dizer do discurso de outrem [...]. Essas palavras e maneiras de dizer são introduzidas de tal forma que sua especificidade, sua subjetividade, seu caráter típico são claramente percebidos” (BAKHTIN, 2014a, p. 168). A variante

---

<sup>54</sup> Esse nível do diálogo polifônico será abordado no capítulo 3.

analisadora da expressão do discurso indireto consiste, pois, na mediação do narrador ao utilizar as suas próprias palavras para reproduzir as falas das personagens. Como apontam Reis e Lopes, o narrador protagoniza “intrusões que traduzem juízos específicos sobre os eventos narrados” (2011, p. 265), o que, acrescidas das opções ideológico-afetivas das personagens, confere ao discurso narrativo um grau de subjetividade.

Em *A jangada de pedra*, o diálogo entre dois empregados de Maria Guavaira, a personagem que tenta desfazer o pé de meia, consiste um exemplo da passagem do discurso indireto para o direto, cuja função é evidenciar a subjetividade do discurso “com maior nitidez e no sentido que convém ao autor” (BAKHTIN, 2014a, p. 169):

Ao pé de Dois Cavalos estão dois homens, são os assalariados que vieram para o trabalho, dizem um para o outro que a viúva, que tanto se queixa dos resultados da lavoura, afinal comprou um carro, Depois de morto o homem, elas sempre se governam, esta sarcástica sentença foi do mais velho. (SARAMAGO, 1988, p. 187)<sup>55</sup>

Por meio do discurso das personagens, transmitido de forma indireta e direta, percebem-se pelo menos duas entoações (ou insinuações): a primeira, referente à suposta compra de um carro pela viúva, dona das terras, atitude criticada pelos dois funcionários, posto que a mulher “se queixa dos resultados da lavoura” (SARAMAGO, 1988, p. 187), e uma segunda entoação de carácter machista, que expressa a contrariedade do homem diante da postura autônoma e independente da mulher viúva: “Depois de morto o homem, elas sempre se governam, [...]” (1988, p. 187).

Há ainda uma terceira variante da construção indireta, “essencialmente utilizada para a transmissão do discurso interior da personagem” (BAKHTIN, 2014a, p. 171), a qual o teórico russo denomina *variante impressionista do discurso indireto*. Essa variante trata o discurso de outrem com muita liberdade: “a entoação do autor flutua livre e facilmente sobre a sua estrutura fluida [...] o que se percebe mais é a ironia do autor, sua acentuação, a atividade empregada para organizar e abreviar o conteúdo a expressar” (2014a, p. 171). Ao apresentar o discurso interior de suas personagens, Saramago por vezes não abrevia o conteúdo, mas em contrapartida expande suas reflexões em um discurso narrativo irônico, como aponta Horácio Costa em seu estudo sobre o período

---

<sup>55</sup> Dois Cavalos é o carro com que os três portugueses, Joaquim Sassa, José Anaiço, Joana Carda, e o espanhol Pedro Orce, dirigem-se até o local onde a mulher havia riscado o chão com uma vara de negrilho, a cerca de duzentos quilômetros de Lisboa. No momento de regressarem à capital, encontram o cão que os leva até Maria Guavaira (a quinta passageira), uma viúva, dona de terras, a quem a sociedade julga precisar de um “homem que lhe olhe pela casa” (SARAMAGO, 1988, p. 188).

formativo do escritor português: “a intrusão do tropo da ironia, carro-chefe da exploração do rico jogo entre significado e significante<sup>56</sup>, que maiormente se dá na obra de José Saramago, [...] caracterizar-lhe-á muito da sua escrita de ficção, da sua produção romanesca” (COSTA, 1997, p.97)<sup>57</sup>.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o Anjo-Diabo visita Maria pela segunda vez e acusa seu marido por ter-se omitido no caso dos meninos de Belém: “o carpinteiro podia ter feito tudo, avisar a aldeia de que vinham aí os soldados a matar as crianças, ainda havia tempo para que os pais delas as levassem e fugissem” (SARAMAGO, 2005, p. 93). No excerto, Maria divide-se entre reconhecer a culpa de José e aceitar a benevolência divina:

Foi-se embora voando, pensou Maria, Depois, levantou-se, foi até a entrada da caverna, se ainda haveria rastro aéreo do anjo, ou já vinha perto José. O nevoeiro dissipara-se, luziam metálicas as primeiras estrelas, da aldeia continuavam a ouvir-se os lamentos. E foi então que um pensamento de presunção desmedida, de talvez pecaminoso orgulho, sobrepondo-se às negras advertências do anjo, fez girar a cabeça de Maria, se a salvação de seu filho não teria sido um gesto de Deus, por força tem um significado escapar alguém à dura morte quando ali ao lado outros que tiveram de morrer já nada mais podem fazer que espera uma ocasião para ao mesmo Deus perguntarem, Por que foi que nos mataste, e contentarem-se com a resposta, qualquer que seja. Não durou muito o delírio de Maria, (SARAMAGO, 2005, p. 94)

Pelo discurso do narrador contemporâneo perpassa uma crítica de tom irônico que se estende a todos os que se sentem agraciados pela vontade divina e aos que justificam tragédias (ou injustiças) pelos desígnios de Deus. Ao comparar o pensamento de Maria a “presunções desmedidas” e “pecaminoso orgulho”, a crítica do narrador alude a questões complexas (“Por que foi que nos mataste”) para as quais a Igreja se abstém de emitir juízos ou elabora alguma resposta (“qualquer que seja”) para o povo inerte e conformado. As reflexões de Maria representam “uma arena em que se defrontam e lutam duas entoações, dois pontos de vista, dois discursos” (BAKHTIN, 2014a, p. 174), um movido

---

<sup>56</sup> Se, como defende Booth (1974), a ironia estabelece um diálogo entre o autor e o leitor em termos linguísticos, culturais e literários, há que se retificar a afirmação de Costa (1997), visto que esse diálogo extrapola os limites do jogo saussuriano entre significado e significante, um dos temas defendidos por Bakhtin.

<sup>57</sup> Horácio Costa, pesquisador da obra de Saramago, apresenta um estudo sobre a evolução da escrita do autor, relacionando as crônicas produzidas na década de sessenta à narrativa ficcional dos anos oitenta e noventa. Costa (1997) conclui que, a partir do exercício da crônica, pelo menos três padrões cristalizaram-se e são encontrados na produção literária posterior do escritor; são eles: o discurso memorialista organizado por uma terceira pessoa, o narrador; a reflexão moral sobre fatos portugueses ou internacionais; e o uso da ironia.

pela razão (o reconhecimento da culpa) e outro, pela insensatez – ou astúcia – (os benefícios da fé)<sup>58</sup>.

No contexto narrativo irônico, portanto,

cada palavra [...] *pertence simultaneamente*, do ponto de vista da sua expressividade, da sua tonalidade emocional, do seu relevo na frase, *a dois contextos que se entrecruzam, a dois discursos*: o discurso do autor-narrador (irônico, gozador) e o da personagem (que não tem nada de irônico). (BAKHTIN, 2014, p. 175, grifos do autor).

Em *A Jangada de Pedra*, cuja temática é preponderantemente política, evidencia-se a presença de enunciados em que se defrontam duas entoações, ou duas vozes. No excerto, percebe-se uma crítica feita pelo narrador irônico à participação dos norte-americanos nos conflitos mundiais:

O que tem causado certa perplexidade é a prudência da Casa Branca, em geral tão pronta a intervir nos negócios do mundo, onde quer que eles tragam vantagens, havendo porém quem sustente que os norte-americanos não estão dispostos a comprometer-se antes de verem aonde é que tudo isto, literalmente falando, vai parar. Entretanto, é dos Estados Unidos que tem vindo o abastecimento de carburantes, com alguma irregularidade, é verdade, mas devemos-lhes estar gratos por em lugares afastados ainda ser possível encontrar gasolina bomba sim, bomba não. Não fossem os norte-americanos, e estes viajantes teriam de ir a pé, [...] (SARAMAGO, 1988a, p. 158)

As palavras “perplexidade” e “prudência” da primeira linha do excerto já indicam a posição crítica e irônica do narrador: ao perfil do governo americano, segundo consta no excerto, não corresponde uma atitude prudente, posto que essa cautela inesperada provoca (mais do que surpresa) perplexidade. A escolha dessas duas palavras que atribui ao excerto um grau maior de subjetividade, estabelecendo um diálogo com o leitor que tem a tarefa de preencher lacunas e assim construir o sentido do texto. O jogo com

---

<sup>58</sup> Bakhtin comenta sobre o discurso irônico do narrador no conto *Uma história desagradável*, de Dostoiévski. Ao comparecer, inesperadamente, à festa de casamento de um de seus subordinados, Ivan Ilitch, que perante os colegas reivindica uma forma mais humanitária de tratamento àqueles que pertencem a classes sociais inferiores, revela seu real desejo: o de ser admirado. “Terei então triunfado; os terei capturado com uma pequena atitude [...] eles serão meus; eu serei o pai, eles os filhos ...” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 27). Entretanto, os fatos não se sucedem de acordo com as expectativas da personagem: “no primeiro minuto ninguém notou sua presença: todos estavam ocupados em terminar de dançar a quadrilha” (2016, p. 27). A descrição da cena incômoda é marcada por duas entoações: uma descreve a situação, enquanto outra, de caráter irônico, aponta para o desprestígio crescente do protagonista: “Deu uma olhada de passagem e percebeu que somente ele estava sentado, os demais estavam em pé, inclusive as damas. Mau sinal. [...] A situação era desagradável, em resumo” (DOSTOIÉVSKI, 2016, 31). Ao contrário do que previra Ivan Ilitch ao supor que sua atitude faria “renascer neles [nos subordinados] toda a nobreza” (2016, p. 26), o noivo, “longe de esboçar um sorriso” (2016, p. 31), não demonstra se sentir afortunado pela visita que, em comentário de entoação zombeteira e crítica do narrador, se trata de uma “invasão ao território de seus subordinados” (2016, p. 31).

fonemas semelhantes igualmente remete a um texto não-finalizado, aberto a interpretações: a leitura da oração “onde quer que eles tragam vantagens” pode ser relacionada (ou substituída) por “onde quer que *lhes* tragam vantagens”, aludindo com mais veemência à real intenção dos Estados Unidos ao intervir nos “negócios do mundo”. O uso do advérbio “literalmente” tem a conhecida função de reprimir um segundo sentido que um enunciado possa vir a indicar: no caso, trata-se da Península que está à deriva no oceano e a intervenção americana depende de onde “tudo isso [...] vai parar”. Na parte final do excerto lê-se a justificativa ou o conformismo à onipresente e autoritária ação dos americanos: a necessidade de combustível, real motivo ou pretexto de tantos conflitos do mundo contemporâneo, “devemos-lhes estar gratos”.

O destaque dado por Bakhtin às variantes do discurso justifica-se por constituírem, segundo o autor, o ambiente em “que se acumulam as mudanças, no curso dos séculos e dos decênios, e [em] que se estabilizam os novos hábitos da orientação ativa em relação ao discurso de outrem os quais se fixam em seguida sob a forma de representações linguísticas duráveis” (BAKHTIN, 2014a, p.161). São três as variantes do discurso indireto apresentadas por Bakhtin: a analisadora do conteúdo, a analisadora da expressão e a impressionista. Em relação ao discurso direto que, segundo Bakhtin (2014a, p. 171), “possui uma imensa variedade de modificações”, o teórico limita-se a descrever as variantes em que há uma troca de entoações, “nas quais se constata um estágio recíproco entre o discurso narrativo e o discurso citado” (BAKHTIN, 2014a, p. 171-172).

A primeira variante dessa ordem é a do *discurso direto preparado*; o caso em que o discurso direto emerge do discurso narrativo (discurso indireto livre), variante que fora referida anteriormente. Para Bakhtin (2014a, p. 172), “como a natureza deste último [do discurso indireto livre] é meio narrativa, meio transmissora da palavra de outrem, ele já prepara a percepção do discurso direto”. De acordo com o teórico, os temas do discurso direto são “antecipados pelo contexto e coloridos” pela entoação do discurso narrativo. No romance *A jangada de pedra*, ao ser informado da existência de uma fenda que surge entre La línea e Gibraltar, Pedro Orce tem a ideia de ir à costa para testemunhar o evento; porém, o discurso direto da personagem é antecipado (ou preparado) pelo discurso analítico do narrador:

Quantas vezes, para mudar a vida, precisamos da vida inteira, pensamos tanto, tomamos balanço e hesitamos, depois voltamos ao princípio, tornamos a pensar e a pensar, deslocamo-nos nas calhas do tempo com um movimento

circular, como os espóelhos que atravessam o campo levantando poeira, folhas secas, insignificâncias, que para mais não lhes chegam as forças, bem melhor seria vivermos em terras de tufões. Outras vezes uma palavra é quanto basta, Vamos ver passar o rochedo, e logo se puseram de pé, prontos para a aventura, [...] (SARAMAGO, 1988a, p. 79-80)

Nota-se que o discurso direto, no caso o enunciado proferido por Pedro Orce ao final do excerto (“Vamos ver passar o rochedo”), não perde sua força, mas, ao contrário, parece intensificar-se pelo contexto narrativo que o antecipa. O narrador reflexivo no excerto apresentado suspende a ação por meio de uma reflexão (digressão) acerca do modo como as pessoas tomam decisões: em certas ocasiões “precisamos da vida inteira, pensamos tanto, tomamos balanço e hesitamos, depois voltamos ao princípio, tornamos a pensar e a pensar”, ao passo que em outras “vezes uma palavra é quanto basta”. Pelo fato de a decisão ter sido tomada pelo único espanhol do grupo, pode-se inferir uma segunda leitura que remete ao conformismo (ou excesso de cautela e insegurança) do povo português. Essa é a diferença da primeira para a segunda variante do discurso direto, a variante do *discurso direto esvaziado*, técnica em que “o peso semântico das palavras citadas diminui” (BAKHTIN, 2014a, p. 173), enquanto o contexto narrativo reforça seu caráter descritivo. “De maneira semelhante, quando reconhecemos uma personagem cômica no palco por seu estilo de maquilagem, sua roupa e sua atitude geral, já estamos prontos a rir mesmo antes de apreender o sentido de duas palavras” (BAKHTIN, 2014a, p. 173).

Outro exemplo da variante do discurso direto preparado corresponde ao excerto de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* em que Maria relaciona a aparição do anjo (mendigo) a sua gravidez e hesita sobre a paternidade do filho. Há uma perceptível ironia na descrição pormenorizada do estado da personagem que remete à concepção de Jesus do evangelho oficial, um dos pontos de discórdia entre católicos e protestantes:

A barriga de Maria crescia sem pressa, tiveram de passar-se semanas e meses antes que se percebesse às claras o seu estado, e, não sendo ela de dar-se muito com as vizinhas, por tão modesta e discreta ser, a surpresa foi geral nas redondezas, como se ela tivesse aparecido de balão da noite para o dia. Porventura o silêncio de Maria tinha uma outra e mais secreta razão, a de que nunca, por nunca ser, pudesse vir a estabelecer-se uma relação entre a sua gravidez e a passagem do mendigo misterioso, precaução esta que só deveria parecer-nos absurda, sabendo como as coisas se passaram, se não se desse o caso de, em horas de afrouxamento do corpo e livre devaneio do espírito, ter Maria chegado a perguntar-se, mas porquê, Deus Santo [...] (SARAMAGO, 2005, p. 32-33)

A descrição da personagem como “modesta e discreta” ao mesmo tempo que justifica o fato de ela não ter divulgado sua gravidez na vizinhança, de forma sutil, levanta suspeitas sobre a paternidade do filho (“pudesse vir a estabelecer-se uma relação [...] [com] a passagem do mendigo misterioso”). O narrador irônico e aparentemente fiel aos preceitos da Igreja Católica rejeita qualquer suspeita de que, ao silêncio de Maria “pudesse vir a estabelecer-se uma relação entre a sua gravidez e a passagem do mendigo misterioso”. O sinal de que um discurso irônico perpassa as palavras do narrador é intensificado pelo adendo “precaução esta que só deveria parecer-nos absurda, sabendo como as coisas se passaram”. As menções da suspeita de uma relação extraconjugal de Maria no evangelho ficcional por meio de anacronismos de efeitos humorísticos (como a investigação de paternidade proposta à Maria pelo anjo) é um dos pontos criticados por Perrone-Moisés: “Se alguma reserva se fizer a este romance, poderia ser a de que Saramago abusa um pouco dessas gracinhas” (1999, p. 253).

A terceira variante do discurso direto, o *discurso citado antecipado e disseminado*, é identificada nas narrativas conduzidas pela ótica do herói “não somente de um ponto de vista espaço-temporal mas também do ponto de vista dos valores e entoações” (BAKHTIN, 2014a, p. 173). Segundo o autor (2014a, p.173), esse tipo de variante permitiria que toda a narrativa fosse escrita entre aspas, como se tivesse “saído da consciência” da personagem. O protagonismo da mulher do médico, em *Ensaio sobre a cegueira*, algumas vezes pode sugerir que ela própria seja a narradora da história. Ao retornar à camarata com as companheiras que, em troca de comida, tinham sido violentadas pelo grupo de homens do cego da pistola, a personagem acomoda a cega das insônias, já morta, em seu catre e responde ao marido que perguntara como havia sido:

a pergunta dele poderia ser apenas o que parecia significar, Como foi que ela morreu, mas também poderia ser Que vos fizeram lá, ora, nem para uma nem para outra deveria haver resposta, ela morreu, simplesmente, não importa de quê, perguntar de que morreu alguém é estúpido, com o tempo a causa esquece, só uma palavra fica, Morreu, e nós já não somos as mesmas mulheres que daqui saímos, as palavras que elas diriam, já não as podemos dizer nós, [...] (SARAMAGO, 1995, p.179)

O discurso da mulher do médico, ainda que entrecruzado pela voz do narrador e na formatação discursiva saramaguiana, que dispensa as aspas e o travessão exigidos pelo discurso direto, parece aproximar-se da variante do *discurso citado antecipado e disseminado*, técnica de construção da narrativa por uma personagem que conta toda a história em primeira pessoa e que “conduz os traços e os atributos que a presentificam e

presentificam as demais personagens” (BRAIT, 2006, p. 61). Esse tipo de discurso narrativo, segundo Brait (2006), é encontrado no diário íntimo, no romance epistolar, nas memórias ou no monólogo interior, cada qual com as suas especificidades<sup>59</sup>. Para exemplificar a variante do discurso direto em que uma personagem conta a história em primeira pessoa, Bakhtin (2014a) não menciona a escrita de Joyce, mas recorre à prosa do romancista e poeta russo Andréi Biéli (1880-1934), juntamente com obras de Dostoiévski, como *Uma história desagradável*, de 1862, já citada anteriormente, para ilustrar o discurso zombeteiro do narrador irônico que, ao deixar que a personagem assuma o relato da história, assegura que por sua voz ressoe um discurso contrário e crítico<sup>60</sup>. Em *A jangada de pedra* tal efeito é identificado no discurso de José Anaiço, ao dar-se conta de que seus companheiros Joaquim Sassa e Pedro Orce poderiam estar presos, a mando do governo, sob suspeita de relação com a ruptura da Península. A personagem, portanto, reflete:

Passaram as horas, foi o tempo de almoçar, de Joaquim Sassa e Pedro Orce nem novas nem mandados, estão presos, encarcerados, perde um homem o apetite de tanta inquietação, Nem sequer sei para onde os levaram, estúpido, devia ter perguntado, qual quê, deveria era ter ido com eles, não os abandonar, calma, provavelmente, mesmo querendo eu, não me deixariam ir, provavelmente não é certo, fiquei foi muito contente por me deixarem de fora, a cobardia é pior que o polvo, o polvo tanto encolhe como estende os braços, a cobardia só sabe encolhê-los, por esta severidade se vê a que ponto está José Anaiço furioso consigo mesmo, falta é saber o lugar da sinceridade em tão contraditórios impulsos e pensamentos, o melhor, como em todos os casos da vida, ainda será esperar pelos actos. (SARAMAGO, 1988a, p. 110)

O monólogo interior de José Anaiço apresenta um diálogo de vozes que se contrapõem: a personagem tem ciência de que deveria ter agido em relação à prisão dos companheiros, porém, encontra justificativas para sua inércia (“provavelmente, mesmo querendo eu, não me deixariam ir”). Os sentimentos contraditórios da personagem (“provavelmente não é certo, fiquei foi muito contente por me deixarem de fora”)

<sup>59</sup> Das narrativas contemporâneas, a que se destaca pelo fluir da consciência da personagem é Ulysses, do escritor irlandês James Joyce (1882-1941): “a radicalização dessa forma de caracterizar a personagem, flagrada na ausência de pontuação, no volume de sintagmas que se sucedem de forma a reproduzir um jorro de consciência que obedece a um mínimo de sintaxe, permite a confluência de conteúdos psíquicos díspares e a reprodução de movimentos alógicos e pensamentos apanhados em seu estado de nascimento e expressão” (BRAIT, 2006, p. 63).

<sup>60</sup> Essa mesma narrativa (*Uma história desagradável*) apresenta exemplos do discurso direto como monólogo interior, o que, para Brait consiste um “recurso de caracterização de personagem” (BRAIT, 2006, p. 62). Certo de que sua presença enobreceria o evento, o alto funcionário Ivan Ilitch Pralinski imagina a reação do noivo e de seus convidados ao vê-lo na festa: “Acho que vai é enlouquecer, sair correndo para me acomodar numa poltrona, tremer de admiração, sem ao menos se dar conta do que está acontecendo!... [...] ... É claro que eu, como *gentleman*, ficarei no mesmo nível deles e não exigirei quaisquer distinções...” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 26, grifo do autor).

remetem ao estado de tensão do povo nos tempos da ditadura: uma espécie de polarização entre a razão e o temor de ser capturado – e torturado – (“falta é saber o lugar da sinceridade”). No excerto, a covardia dos que se deixam vencer pelo medo é comparada à imagem do polvo que não é de todo covarde, pois assim como encolhe também estende os braços.

Cabe ressaltar que, para o crítico francês Michel Zérafra (2010), o fato do discurso estar escrito no presente e em primeira pessoa, expressando uma corrente de consciência falada, de caráter homogêneo e unilateral, não caracteriza uma corrente de pensamento ou um “*stream*, que jamais é discursivo” (ZÉRAFFA, 2010, p. 128, grifo do autor)<sup>61</sup>. No momento em que a personagem fala por meio de um enunciado estruturado e compreensível “já integrou e assimilou as mensagens vindas de fora ou saídas de sua memória” (2010, p. 128-129); em contrapartida, o *stream* consiste um “discurso vivido” e “compõe-se, por certo, de dados imediatos, portanto de rupturas, de idas e vindas, de constantes mudanças e de substituições de níveis” (2010, p. 125). Trata-se de um pensamento em estado iminente e, por isso, desestruturado ou mesmo incompreensível<sup>62</sup>. No monólogo de José Anaiço, as repetições e a mudança abrupta de ideias (idas e vindas) representam o fluxo de seu pensamento, ainda que com um certo grau de mediação, justificado pela premência de um enunciado compreensível para os interlocutores.

Zérafra (2010) afirma que a dificuldade para o escritor do *stream* está em expressar a natureza incoerente e, portanto, incompreensível das consciências particulares – o pensamento em estado nascente – e ao mesmo tempo construir um texto legível para o público leitor. “O propósito fundamental dos romancistas que recorrem ao *stream*”, acrescenta Zérafra, “é mostrar-nos *atos de consciência* que se revelam ao contato dos *atos sociais*” (2010, p. 130, grifos do autor), uma vez que “a pessoa é uma individualidade referenciável por seus atos, seus olhares, seus pensamentos, e suas

---

<sup>61</sup> Para fins deste trabalho, usam-se as expressões monólogo interior e fluxo (ou corrente) de consciência como sinônimos.

<sup>62</sup> No monólogo interior de Ivan Ilitch, classificado por Bakhtin como discurso citado antecipado e disseminado, a terceira variante do discurso direto, observam-se repetições e hesitações que visam representar um fluxo de consciência: “Mas, no sentido moral, no sentido moral a história é outra: eles vão entender e apreciar...” (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 26). No entanto, para Zérafra (2010), o monólogo interior autêntico “traduz antes de tudo uma dramática ausência de mediações, sentida implícita ou explicitamente como tal pela personagem, entre sujeito e coisa” (2010, p. 129), o que, segundo o crítico, se evidencia, por exemplo, nos monólogos joycianos que “são rigorosamente interiores: a personagem se confunde com suas representações imediatas, precárias, caóticas” (2010, p. 124); porém, o próprio crítico questiona: “[...] devemos, justamente, restringir o monólogo ao exclusivo *stream of consciousness*?” (2010, p. 124, grifo do autor).

relações *expressas* com outrem” (2010, p. 126, grifos do autor). Entende-se, dessa forma, que monólogo interior pode apresentar uma gradação que varia do mais instantâneo, como os de James Joyce, aos mais articulados, ou mediados, como os de Dostoiévski ou de Saramago.

Ainda que não apresente exemplos de monólogo interior no padrão descrito por Michel Zérafra, ou seja, o discurso vivido que expressa o pensamento em estado incipiente, a escrita de Saramago, conforme aponta Mirian Rodrigues Braga (1999), também exige uma concentração maior do leitor, que “experimenta certa dificuldade em perceber as transposições de vozes dos diálogos” (BRAGA, 1999, p. 95). A subversão dos sinais de pontuação, somada à mistura de vozes, atribui ao texto de Saramago a marca da oralidade que, conforme alega Mirian Rodrigues Braga (1999), pode dificultar a leitura. Entretanto, na narrativa saramaguiana, tanto o sujeito quanto o objeto, ou tanto os estados de consciência da personagem quanto o mundo exterior, passam por uma consciência mediadora e por um narrador onisciente e onipresente que organiza o discurso para contar a história.

O objetivo deste capítulo, portanto, consistiu em compreender o sentido do diálogo na esfera da linguagem; a tese bakhtiniana, que se contrapõe ao estruturalismo saussuriano, é a de que não se pode “estudar a evolução da língua dissociando-a completamente do ser social que nela se refrata e das condições socioeconômicas refratantes” (2014a, p. 202). A língua, para Bakhtin, não existe por si mesma, mas através da enunciação, ou seja, em um contexto em que

a palavra é a expressão da comunicação social, da interação social de personalidades definidas, de produtores. E as condições materiais da socialização determinam a orientação temática e constitutiva da personalidade interior numa época e num meio determinados” (BAKHTIN, 2014a, p. 196).

A língua, portanto, não é realizada em uma enunciação monológica, individual, mas na interação de enunciações, isto é, em um diálogo que, uma vez reproduzido na narrativa, possibilita o estudo de seu caráter polifônico. Na primeira parte deste capítulo, abordou-se a palavra na sua dimensão dialógica, ou seja, o duplo sentido a que um vocábulo pode remeter, a partir de um contexto que permite a inferência de um sentido ideológico, distinto do previsível sentido literal. Na segunda parte, abordaram-se as formas de transmissão do discurso de outrem na articulação de duas orientações: o discurso citado (o discurso do outro) e o contexto narrativo (o discurso que serve para

transmitir o discurso citado). “Essa dinâmica, por sua vez, reflete a dinâmica da interação social dos indivíduos na comunicação ideológica verbal. (Trata-se, naturalmente, de tendências essenciais e constantes dessa comunicação.)” (BAKHTIN, 2014a, p. 154).

Na relação discurso citado e contexto narrativo, foram apresentados os três tipos de discurso (o direto, o indireto e o indireto livre) e suas variantes (a variante de discurso indireto analisador do conteúdo, a variante analisadora da expressão, a variante impressionista do discurso indireto, assim como as variantes do discurso direto – a do discurso direto preparado, a do esvaziado e a do discurso citado antecipado e disseminado). A citação da fala de outrem, para o teórico russo, consiste uma das principais representações da presença do outro no discurso e, por isso, posiciona-se “reiteradamente contra a tendência a tratar as formas de discurso referido [citado] mecanicamente, como meras *formas*” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 182).

No romance saramaguiano, a constante presença de um narrador em terceira pessoa, “onisciente e onipresente, que tudo conhece a respeito da narrativa” (BERRINI, 1998, p. 59), possibilita o uso da variante analisadora da expressão, ou seja, o discurso direto é preparado pelo indireto e emerge como de dentro dele. Segundo Berrini, “a voz que enuncia está bem consciente do seu ofício, do que lhe compete: é um escritor a contar uma história de sua invenção” (1998, p. 59).

Neste primeiro nível da abordagem tripartida do dialogismo – o diálogo na esfera da linguagem – com vistas a uma teoria do processo criativo da prosa romanesca de Saramago, observa-se que, tanto no nível da palavra (mar, terra e cegueira) quanto no nível do contexto narrativo (o entrecruzamento dos discursos do narrador e das personagens), evidenciam-se relações dialógicas, isto é, a narrativa propicia uma segunda leitura, um sentido que pode (ou deveria) ser inferido a partir de elementos do texto. Na tessitura do discurso das personagens e do narrador saramaguiano, por meio dos discursos direto e indireto, é possível compreender-se uma teoria do processo criativo do escritor português: a forma de contar a história e todas as inferências a que os enunciados podem remeter constituem uma unidade do evento criativo de Saramago. Mais do que narrar um episódio inusitado – a ruptura da Península, o ultraje de Jesus ou a epidemia da cegueira branca –, a obra de Saramago, por meio de sua forma, incita uma interpretação ideológica de questões políticas, religiosas e sociais, que culminam no reconhecimento da complexidade humana.

No âmbito da linguagem, portanto, o diálogo entre a forma e o conteúdo está presente tanto na palavra quanto na transmissão do discurso do outro (discurso indireto e direto), em uma “subjetivação profunda, generalizada, da palavra-enunciação ideológica” (BAKHTIN, 2014a, p. 203). Assim como nos textos de Dostoiévski, cuja “finalidade é colocar o homem em diferentes situações que o revelem e o provoquem (BAKHTIN, 2015, p.312), parece haver nos textos de Saramago um processo criativo que os unifica: sentido é estabelecido não tanto pelo enredo (conteúdo), mas pela forma que o revela. No âmbito do discurso no romance, tema do capítulo seguinte, estuda-se o caráter imprescindível do olhar do outro para a construção do sentido.

### 3 O DIÁLOGO NO ROMANCE

*Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto.*  
BAKHTIN, 1988, p. 88

Com o objetivo de “eliminar a ruptura entre o ‘formalismo’ e o ‘ideologismo’ abstratos no estudo do discurso literário” (BAKHTIN, 1988, p. 71), *O discurso no romance*, escrito entre os anos de 1934 e 1935, trata o discurso como um fenômeno social, cujos elementos forma e conteúdo não podem ser analisados separadamente. Todorov, na obra *Mikhail Bakhtin and the dialogical principle*, destaca que o teórico se posiciona contra os ideologistas e os formalistas puros: os primeiros pecam por extrair um elemento isolado do texto (uma afirmação ou uma personagem) e por confrontá-lo com seu correspondente na vida social, sem levar em conta as relações com os outros componentes do texto, relações essas que determinam o sentido das partes; os formalistas, por sua vez, erram ao considerarem a linguagem como determinante única das formas artísticas.<sup>63</sup> Desse modo, Bakhtin contrapõe-se à estilística tradicional que ignora a vida social do discurso e se ocupa somente com a palavra linguística, abstrata “[e isolada] dos caminhos sociais e fundamentais da vida do discurso” (1988, p. 71).

O romance foi, por muito tempo, segundo Bakhtin (1988), objeto de análises ideológicas e abstratas, e as questões de estilísticas limitavam-se a considerações superficiais, sem princípios ou parâmetros norteadores. No final do século XIX, “houve um renascimento do interesse pelas questões concretas da prosa na arte literária e pelos problemas técnicos do romance e da novela” (1988, p. 72). Entretanto, para o teórico, “continuaram a predominar aquelas mesmas observações valorativas [...] no espírito da estilística tradicional, e que se desvinculam inteiramente da essência verdadeira da prosa literária” (1988, p. 72). É na década de 20 que o discurso romanesco em prosa conquista seu lugar na estilística: por um lado, surgem tentativas de análises estilísticas concretas da prosa romanesca e, por outro, surgem análises que buscam evidenciar a originalidade estilística do discurso em prosa, apontando suas diferenças com a poesia.

---

<sup>63</sup> Todorov (1984) ressalta que, embora a maior parte da crítica de Bakhtin seja direcionada aos Formalistas, o teórico adota como objeto de estudo, em textos subsequentes, a voz narrativa de Eikhenbaum e o diálogo de textos de Tynianov, ou seja, crítica, porém, recorre aos Formalistas.

No entanto, as tentativas de análise estilística resultavam, segundo Bakhtin (1988), em descrições linguísticas da escrita de um determinado romancista ou limitavam-se a elementos estilísticos isolados, desprezando o fato de que a prosa romanesca consiste um fenômeno pluriestilístico (estratificação interna da linguagem), plurilíngue (diversidade social de linguagens) e plurivocal (divergência de vozes individuais), em que as unidades linguísticas heterogêneas compõem um sistema literário harmonioso, submetido à unidade estilística do conjunto. Para Bakhtin,

a originalidade estilística do gênero romanesco está justamente na combinação destas unidades subordinadas, mas relativamente independentes (por vezes até mesmo plurilíngues) na unidade superior do “todo”: o estilo do romance é uma combinação de estilos; sua linguagem é um sistema de “línguas”. (BAKHTIN, 1988, p. 74, grifo do autor)

“O romance”, acrescenta Bakhtin, “é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas, às vezes de vozes individuais” (1988, p. 74). A representação da estratificação interna de uma língua, em determinado momento histórico, constitui uma das características centrais do gênero romanesco. Por estratificação interna, o teórico entende os dialetos sociais, os jargões profissionais, as linguagens de gênero (masculino ou feminino), a fala das gerações, das autoridades, das modas passageiras, enfim, todas as formas que evidenciam um plurilinguismo social. Segundo Bakhtin (1988), a singularidade da estilística romanesca está na combinação de linguagens e de estilos que formam uma unidade superior.

A estilística tradicional, destaca o teórico, não reconhece a combinação de linguagens e estilos do romance (formação híbrida), o que gera uma análise equivocada: no lugar de analisar a essência do gênero, a estilística ou descreve a linguagem do escritor, ou elege um dos estilos presentes no texto, como se fosse o estilo do todo. No primeiro caso, o estilo é examinado enquanto fenômeno individual e por mais exata e completa que possa ser a descrição da linguagem do discurso do romancista, essa prática não corresponde à análise estilística do novo gênero, pois os elementos analisados estão relacionados ao *sistema da língua* ou ao *sistema do discurso*, e não ao *sistema da obra literária*, na sua diversidade social de linguagens e na divergência de vozes individuais.

No segundo caso, quanto à análise que reduz o estilo do romance a somente uma de suas unidades subordinadas, excluindo a relação com os outros elementos, como é feito na análise estilo poético – cujo foco está na individualidade linguística e verbal do poeta –, o elemento isolado “perde o seu sentido estilístico e deixa de ser o que ele

realmente era no romance” (BAKHTIN, 1988, p.77). Há, portanto, uma dificuldade: as categorias e métodos da estilística tradicional não propiciam a análise das particularidades literárias do discurso romanesco; os métodos da estilística tradicional são voltados para o discurso poético e “suas bases são apertadas e estreitas e não podem conter o discurso da prosa literária romanesca” (BAKHTIN, 1988, p. 78).

Eis o motivo por que, conforme Bakhtin (1988), para “todos os modelos característicos e profundos da prosa romanesca” (1988, p. 84) – em Cervantes, Rabelais, Sterne e outros – não se encontram interpretação teórica ou explicações adequadas. Os problemas da estilística do romance conduzem a questões da filosofia do discurso que quase não foram esclarecidas pelo pensamento linguístico e estilístico. O teórico aponta duas alternativas para a análise do aspecto dialógico do discurso no romance e todos os fenômenos a ele ligados” (1988, p. 83): a estilística e a filosofia devem ou caracterizar o romance como um gênero não-literário – ou pseudoliterário –, ou reconsiderar a base da estilística tradicional, que determina todas as características do discurso poético, e recorrer à retórica para identificar a concepção do discurso em prosa, que é precisamente a proposta de Bakhtin. Segundo o teórico, “restituindo à retórica seus antigos direitos pode-se voltar àquelas velhas concepções do discurso poético e relacionar com a ‘forma retórica’ tudo aquilo que, na prosa romanesca, não encontra lugar no leito de Procrusto<sup>64</sup> das categorias estilísticas tradicionais” (1988, p. 78, grifo do autor).

A exclusão da obra romanesca dos limites da poesia e a sua aceção como forma retórica podem ser igualmente posições equivocadas, segundo Bakhtin (1998), porém com uma vantagem: revelam a inadequação da estilística tradicional (de base filosófico-linguística) para descrever as particularidades da prosa romanesca, gênero que exprime uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, as quais representam a estratificação interna de cada língua, em cada momento de sua existência histórica. Ao recorrer à retórica para a análise o gênero romance, Bakhtin (1988) destaca que se dá à

---

<sup>64</sup> Na mitologia grega, um homem chamado Procrusto possuía uma cama que tinha a propriedade de sempre corresponder ao tamanho da pessoa que se deitasse sobre ela. No entanto, não se tratava de uma propriedade da cama, mas do método aplicado: se a pessoa fosse muito pequena, Procrusto esticava os braços e as pernas dessa pessoa até corresponderem ao tamanho da cama; se a pessoa fosse muito grande, Procrusto cortava os braços e pernas, fazendo a pessoa caber exatamente no tamanho da cama. *Cama procrustiana*, portanto, consiste em “uma norma arbitrária para a qual uma conformidade exata é forçada. Aplica-se também à falácia pseudocientífica na qual são feitas tentativas de deformar os dados da realidade para que se adaptem à hipótese anterior” <https://es.wikipedia.org/wiki/Procrusto> Acesso em 15 ago 2018.

estilística um valor heurístico (cientificidade) e, portanto, fundamentos teóricos para a compreensão do romance.

Antes de se passar a uma segunda etapa dessa reflexão que tem o diálogo como eixo, há que se estabelecer a diferença entre três conceitos, por vezes associados equivocadamente: o dialogismo, o plurilinguismo (ou a heteroglóssia) e a polifonia. O dialogismo representa o princípio não-finalizante constitutivo da linguagem. Holquist descreve que, na esteira da teoria da relatividade de Albert Einstein (1879-1955), em que “o movimento de um corpo só tem significado em relação a outro corpo” (HOLQUIST, 2002, p. 20, tradução nossa)<sup>65</sup>, Bakhtin propõe o relativismo na linguagem, por meio do dialogismo:

todo significado é relativo, no sentido de que só ocorre como resultado da relação entre dois corpos que ocupam espaço simultâneo, mas diferente, onde se pode pensar que os corpos variam desde o imediatismo de nossos corpos físicos, corpos políticos e corpos de ideias em geral (ideologias). (HOLQUIST, 2002, p. 20, tradução nossa)<sup>66</sup>

O dialogismo, acrescenta Holquist (2002), constitui uma tentativa de ajustar a teoria do conhecimento a uma época em que a relatividade domina os estudos científicos e em que “a não-coincidência de um tipo e outro – de signo a seu referente, do sujeito a si mesmo – levanta novas questões complexas sobre a própria existência da mente” (HOLQUIST, 2002, p. 17, tradução nossa)<sup>67</sup>. Sendo o dialogismo um princípio da linguagem, a polifonia, por sua vez, consiste no “fenômeno da interação de consciências plivalentes” (BAKHTIN, 2015, p. 7) ou a multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica que representa a diversidade do caráter humano. Para Morson e Emerson, “a polifonia é de fato uma teoria do processo criativo” (2008, p. 259), porquanto trata da maneira de dramatizar o potencial de uma ideia” ou “como um dado tema podia gerar conjuntos totalmente distintos de percepções quando abordado de diferentes ângulos” (2008, p. 275).

---

<sup>65</sup> [...] *one body's motion has meaning only in relation to another body* (HOLQUIST, 2007, p. 200).

<sup>66</sup> [...] *all meaning is relative in the sense that it comes about only as a result of the relation between two bodies occupying simultaneous but different space, where bodies maybe thought of as ranging from the immediacy of our physical bodies, to political bodies and to bodies of ideas in general (ideologies)*. (HOLQUIST, 2002, p. 21)

<sup>67</sup> [...] *when non-coincidence of one kind or another - of sign to its referent, of the subject to itself - raises troubling new questions about the very existence of mind*. (HOLQUIST, 2002, p. 17)

O conceito de plurilinguismo envolve alguns pressupostos necessários para que se reconheça a dimensão do termo. O primeiro deles é o fato de uma língua constituir-se de várias línguas, refletindo a diversidade dos falantes não apenas por diferenças regionais, mas sobretudo por diferenças sociais, etárias e geracionais, étnicas, entre outras. As diferentes linguagens de cada grupo, que Bakhtin avalia como um fator extralinguístico, representam “um modo específico de conceitualização, compreensão e avaliação do mundo” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 157), ou seja, expressam diferentes ideologias. A linguagem, portanto, “nunca é um sistema unitário de normas” (2008, p. 155), mas um conjunto de linguagens cada qual com seu próprio ponto de vista sobre o mundo, seus objetos, significados e valores. Segundo Bakhtin, essas linguagens “se encontram e coexistem na consciência das pessoas” e constituem uma das particularidades da prosa romanesca.

Ancorado no texto *O discurso do romance* de Bakhtin, o presente capítulo subdivide-se em três partes: prosa e poesia, heteroglóssia no romance e a polifonia e o processo criativo. Nessas três partes, os preceitos de Bakhtin são confrontados com apontamentos de teóricos contemporâneos, e são apresentados excertos das obras que compõem o *corpus* desta tese, na tentativa de se encontrar na prosa saramaguiana os elementos do romance estudados por Bakhtin.

### 3.1 A PROSA E A POESIA

*o que seria de todos nós se não viesse a poesia ajudar-nos a  
compreender quão pouca claridade têm as coisas que  
chamamos claras.*  
SARAMAGO, 1988a, p. 304

Uma vez direcionados para o discurso poético, tanto os métodos quanto as categorias da estilística tradicional parecem insuficientes para uma abordagem das particularidades literárias do discurso romanesco. Segundo Bakhtin (1988), trata-se, preliminarmente, de uma questão conceitual em que devem ser considerados os fenômenos específicos da prosa literária que evidenciam a orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem. O teórico afirma que

as diferenças entre o romance (e algumas formas próximas a ele) e todos os outros gêneros – gêneros *poéticos* no sentido estrito – são tão fundamentais, tão categóricos, que todas as tentativas de impor ao romance os conceitos e as

normas das imagens *poéticas* estão condenadas ao fracasso. (BAKHTIN, 1981b, p.43, grifos do autor, tradução nossa)<sup>68</sup>

Morson e Emerson (2008) advertem que a proposta de Bakhtin não se limita a generalizações empíricas que caracterizem textos como romances ou poemas; o interesse do teórico está na identificação de duas concepções distintas para linguagem e mundo, uma dentro da poesia lírica e outra dentro do romance. Os estudiosos reiteram também que Bakhtin não menospreza a linguagem poética: “[Bakhtin] não está afirmando que a linguagem poética é menos rica ou complexa do que a linguagem prosaica. O que ele sustenta é que cada uma delas desenvolve um tipo diferente de complexidade” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 341). Enquanto os símbolos na poesia viabilizam “um discurso polissêmico, complexo e fortemente ambíguo” (2008, p. 341), “de uma linguagem única e de uma única expressão, monologicamente fechada” (BAKHTIN, 1988, p. 103), o discurso do romance acolhe “as diferentes falas e as diferentes linguagens da língua literária e extraliterária.

A partir da leitura de *O discurso no romance*, reconhecem-se quatro diferenças entre o discurso romanesco e o poético, que parecem convergir para o caráter pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal da prosa literária. A primeira diferença está no fato de o discurso na poesia voltar-se apenas a si mesmo, a seu contexto e a seu objeto.

O poeta pode falar sozinho e não requer interação com outras consciências nem com outras linguagens para dizer o que quer dizer. Seleciona sua própria sociedade – ele é sua própria sociedade – e então “fecha a porta”, salvo talvez para outros poetas e outros poemas. (MORSON; EMERSON, 2008, p. 337, grifos dos autores)

Acerca desse *isolamento* do poeta, Cristovão Tezza (2003) questiona: “Em que sentido podemos afirmar que, na poesia, ‘só o poeta fala’ ?” (2003, p. 270, grifo do autor). Para responder e contrastar a autoridade da poesia (a centralização monológica) e a relatividade da prosa (o caráter dialógico), Tezza apresenta uma analogia entre a voz do poeta e a do narrador em primeira pessoa. Para tanto, apresenta o narrador-personagem (Mersault) da obra de Albert Camus, *O estrangeiro*, que relata a história que viveu como protagonista. Ainda que narre em primeira pessoa, “desde o seu primeiro instante ele [o narrador-personagem] é uma consciência refratada por outra; ele é simultaneamente um sujeito narrativo e um objeto narrativo” (TEZZA, 2003, p. 270). “A linguagem prosaica”,

---

<sup>68</sup> *The differences between the novel (and certain forms close to it) and all the other genres – poetic genres in the narrow sense – are so fundamental, so categorical, that all attempts to impose on the novel concepts and norms of poetic imagery are doomed to fail.* (BAKHTIN, 1981b, p. 43, grifos do autor)

argumenta Tezza, “torna ostensiva esta duplicidade: em cada palavra de Mersault bate a linguagem (no sentido axiológico do termo, como centro de valor) de Camus, uma consciência *diferenciada*, que mantém distância da palavra autônoma de Mersault” (2003, p. 271, grifo do autor)<sup>69</sup>. O discurso no poema, por outro lado, “é a expressão direta do poeta, sem intermediários. [...] Porque se o poeta se afasta de sua linguagem, se ele dá vida à dialogicidade interna que bate no coração das palavras vivas, o seu texto se prosifica, ele se transforma em prosador” (2003, p.271).

Ao diferenciar o discurso na prosa e na poesia, percebe-se que Bakhtin se refere a um espectro, a partir do qual analisa os dois extremos, o “máximo de poesia” (TEZZA, 2003, p. 275) e de prosa. Tezza ressalta que a centalização monológica na poesia “não significa o completo desaparecimento de linguagens alheias, do plurilinguismo, na voz do poeta, nem do caráter inerentemente dialógico de todo objeto verbal” (2003, p. 275); mas significa que “o poeta desembaraça as palavras das intenções de outrem” (BAKHTIN 1988, p. 103). Na prosa romanesca, por sua vez, o discurso é refratado para os discursos de outrem (em diferentes graus e de diversas formas). O narrador de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, por exemplo, ao refletir sobre o estilo e a linguagem do discurso do protagonista que, ainda muito jovem, mantém com o pai uma “séria conversação, usando as palavras com propriedade e argumentando com ponderação e lógica” (SARAMAGO, 2005, p. 117), reconhece a possibilidade de outros estilos e linguagens e reflete sobre a incoerência tanto da forma quanto do conteúdo do discurso da personagem em relação ao contexto social de onde fala.

Nos Evangelhos canônicos, toda a aparente inconsistência ou incoerência referente ao discurso dos interlocutores – ou à forma e ao conteúdo dos diálogos – são justificadas pela divindade das personagens e sustentadas pela fé dos leitores; na paródia de Saramago, no entanto, o narrador evidencia o estilo e a densidade do diálogo entre o humilde carpinteiro José e Jesus, que neste excerto tem apenas onze anos:

Um dia, Jesus, numa ocasião em que ajudava o pai a juntar partes de uma porta, cobrou-se de ânimo e fez-lhe a pergunta [O que sonhas?], e ele, depois de um silêncio demorado, sem levantar os olhos, disse isso apenas, Meu filho, já conheces os teus deveres e obrigações, cumpre-os a todos e encontrarás justificação diante de Deus [...], Esse é o teu sonho, pai, Não, é só o motivo dele, ter um dia esquecido um dever, ou ainda pior, Pior, como, Não pensei, E

---

<sup>69</sup> Tezza acrescenta que mesmo o narrador onisciente não deve ser confundido com o narrador-criador “sob pena de o texto perder a dimensão estética e entrar no evento da vida - como confissão pessoal, opinião direta, etc.” (TEZZA, 2003, p. 311).

o sonho, O sonho é o pensamento que não foi pensado quando devia, agora tenho-o comigo todas as noites, (SARAMAGO, 2005, p. 116)

Frente à lucidez e ao estilo do diálogo, em relação à presumível competência de seus interlocutores, o narrador de Saramago apresenta uma justificativa que deixa transparecer uma crítica aos Evangelhos oficiais e monológicos:

Jesus já pouco falta para entrar na maturidade do conhecimento religioso, terminou a sua instrução elementar, agora, além de prosseguir o estudo da Tora, ou lei escrita, inicia-se na lei oral, bem mais árdua e complexa. Assim se entenderá melhor que, tão jovem, possa ter mantido com o pai esta séria conversação, [...] (SARAMAGO, 2005, p. 117)<sup>70</sup>

Os dois excertos do romance de Saramago exprimem, na voz do narrador distanciado no tempo e no espaço das personagens bíblicas, uma reflexão de cunho metalinguístico, que reivindica um discurso em consonância à estratificação de estilos (ajustado às idades dos interlocutores) e de linguagens (condizente às condições sociais das personagens).

A segunda diferença do discurso na poesia e no romance refere-se à ação que se desencadeia entre o discurso e o objeto. Na poesia, nada é proposto para além dos limites de seu contexto: “A palavra imerge-se na riqueza inesgotável e na multiformidade contraditória do próprio objeto com sua natureza ‘ativa’ e ainda ‘indizível’” (BAKHTIN, 1988, p. 87, grifos do autor). Conforme Bakhtin,

o discurso direto, tal como é entendido pela estilística tradicional, na sua orientação para o objeto encontra apenas a resistência do próprio objeto (a inexistência da palavra, o seu caráter inefável), porém ela não encontra, no seu caminho para o objeto, a resistência substancial e multiforme do discurso de outrem, ninguém a incomoda nem a contesta. (BAKHTIN, 1988, p. 85-86)

No discurso no romance, em contrapartida, entre o discurso e o objeto interpõem-se os discursos de outrem: “abre-se um multidiscurso social, uma torre de Babel que se manifesta ao redor de qualquer objeto; [...] O artista-prosador edifica este multidiscurso social em volta do objeto até a conclusão da imagem, impregnada pela plenitude das ressonâncias dialógicas” (1988, p. 88). O romancista, para Bakhtin, fala entre aspas, consciente de que sua linguagem é uma dentre muitas linguagens possíveis. Como apontam Morson e Emerson, “é isso que Bakhtin quer dizer quando fala da ‘distância’ do

---

<sup>70</sup> A partir desse ponto, o narrador digressivo envereda para uma analogia acerca das atitudes condenáveis de José e de Abraão, personagem bíblica do livro de Gênesis: este dispõe-se a sacrificar o próprio filho em nome de Deus, enquanto aquele foge de Belém com sua família, sem tentar evitar o massacre dos meninos a mando do rei Herodes.

romancista em relação à sua linguagem” (2008, p. 338). Toda enunciação encontra o objeto já penetrado por pontos de vista de outros, como se percebe no excerto de *Ensaio sobre a cegueira* em que as mulheres da camarata rendem-se às exigências do grupo do cego da pistola:

Eu vomitarei na cara do primeiro que se chegar em mim, disse a rapariga dos óculos escuros. Estavam todas levantadas, trêmulas e firmes. Então a mulher do médico disse, Eu vou à frente. O primeiro cego tapou a cabeça com a manta, como se isso servisse para alguma coisa, cego ele já estava, o médico atraiu a mulher para si e, sem falar, deu-lhe um rápido beijo na testa, que mais podia ele fazer, aos outros homens tanto se lhes devia dar, não tinham nem direitos nem obrigações de marido sobre nenhuma das mulheres que ali iam, por isso ninguém poderá vir a dizer-lhes, Como consentidor é duas vezes corno. (SARAMAGO, 1995, p. 174)

No excerto identifica-se a construção da narrativa por meio das vozes das personagens e pelo discurso reflexivo do prosador que se deixa contaminar ora por um discurso machista, receoso com o julgamento dos outros homens (“é duas vezes corno”), ora por um discurso que critica a inércia dos companheiros de camarata que, por não se sentirem responsáveis pelas mulheres com quem convivem, “tapam a cabeça com a manta” e abstêm-se de intervir. O narrador deixa clara a sua admiração pelas mulheres que “trêmulas”, porém “firmes”, estão determinadas a conseguir a comida para o grupo. A voz da rapariga dos óculos escuros que promete “vomitar na cara do primeiro que se chegar”, além de confirmar o caráter pluriestilístico e plurilíngue do discurso no romance, acentua a personalidade da rapariga, que se mostra revoltada com a situação.

A dialogicidade interna do discurso<sup>71</sup>, uma terceira diferença entre prosa e poesia, consiste um dos aspectos essenciais do estilo do discurso do romance e presta-se como força criativa na elaboração literária. Entende-se que “o discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto” (BAKHTIN, 1988, p. 89) e, nessa perspectiva, as relações dialógicas que constituem o romance são encontradas “não primariamente nos ‘diálogos expressos composicionalmente’ entre as personagens, mas na heteroglóssia<sup>72</sup> hibridizada,

---

<sup>71</sup> “Interna, à diferença diálogo externo-composicional [...] A política interna do estilo (combinação dos elementos) determina sua política exterior (em relação ao discurso de outrem). O discurso como que vive na fronteira do seu próprio contexto e daquele de outrem” (BAKHTIN, 1988, p. 92).

<sup>72</sup> Os tradutores da versão em língua portuguesa de *Questões de literatura e estética*, a saber, Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade, acrescentam uma nota, explicando que o termo russo, traduzido por “heteroglóssia” e também por “pluridiscorso” e “pluridiscursividade”, significa “o conjunto de linguagens diferentes que compõem o discurso do prosador-romancista” (BAKHTIN, 1988, p. 107, N.d.T.). O termo plurilinguismo é traduzido para a língua inglesa como “the diversity of speech” ou “speech diversity” – a diversidade do

bivocalizada, dialogizada, da própria voz do autor” (MORSON E EMERSON, 2008, p. 343, grifo dos autores).

Bakhtin adverte que

a dialogicidade interna só pode se tornar essa força criativa e fundamental apenas no caso em que as divergências individuais e as contradições sejam fecundadas pelo plurilinguismo social, apenas onde as ressonâncias dialógicas ressoem não no ápice semântico do discurso (como nos gêneros retóricos), mas penetrem em suas camadas profundas, dialogizando a própria língua, e a concepção linguística do mundo (a forma interna do discurso) [...] (BAKHTIN, 1988, p. 93)

As relações dialógicas no romance, em uma dimensão ampla, abrangem duas orientações distintas: o diálogo como resposta a *dizeres anteriores* ao próprio discurso (o já dito) e como resposta na previsão de *dizeres futuros* (o que ainda não foi dito). Para Bakhtin, conforme apresentado na epígrafe do terceiro capítulo, apenas Adão, o primeiro dos homens, poderia “realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio” (1988, p. 88).

Em *Ensaio sobre a cegueira*, por exemplo, o narrador reflexivo descreve as iniciativas tomadas pelas autoridades em busca de explicações e meios para combater a cegueira branca.

Perante o alarme social, já a ponto de tomar freio nos dentes, as autoridades promoveram à pressa reuniões médicas, sobretudo de oftalmologistas e de neurologistas. Por causa do tempo que fatalmente levaria a organizar, não se chegou a convocar o congresso que alguns preconizavam, mas em compensação não faltaram os colóquios, os seminários, as mesas-redondas, uns abertos ao público, outros celebrados a porta fechada. (SARAMAGO, 1995, p. 124)

---

discurso – (BAKHTIN, 1981b, p.308). Na obra de Morson e Emerson (2008), consta que a tradução literal do termo russo que corresponde à heteroglóssia é “discursividade variada” (MORSON: EMERSON, 2008, p. 155). No glossário do livro de Irene Machado, o termo heteroglóssia corresponde à “diversidade de tipos discursivos produzidos no contexto social” (MACHADO, 1995, p. 312); no mesmo glossário, plurilinguismo consta como sinônimo de estratificação, “processo de desmembramento da língua no sentido de considerar a descentralização linguística que se opera na comunicação social. Mesmo quebrando a unidade, a estratificação não é um processo negativo pois ela faz emergir as enunciações abafadas pela dominação da linguagem única” (MACHADO, 1995, p. 311.). Cristovão Tezza ratifica a correspondência entre os dois termos: “a categoria do plurilinguismo, ou heteroglossia, [...] se define como a presença direta ou indireta de diferentes vozes sociais, ou centros de valor, em todo momento verbal” (2003, p. 209). Para fins deste trabalho, os dois termos serão usados como sinônimos, indistintamente, com a ressalva de que se opta pelo uso do acento em heteroglóssia (paroxítona terminada em ditongo crescente) como consta no texto de Irene Machado (1995).

No excerto, identificam-se exemplos de dialogicidade interna: uma resposta a um discurso já dito ou a um discurso futuro, presumível. O primeiro exemplo está na relação entre “alarme social” e “o ponto de tomar freio nos dentes”. Tanto pela forma impetuosa quanto pelo conteúdo repressor, o enunciado remete a um discurso de censura, muito conhecido pelo povo português que viveu trinta e seis anos em regime ditatorial. Ou seja, o narrador contemporâneo permite que essa voz autoritária (o discurso de outrem) perpassasse seu próprio discurso, conferindo-lhe uma significação ideológica. O segundo exemplo consiste em uma crítica à morosidade dos políticos para se organizarem a fim de discutir medidas emergenciais para o controle da cegueira epidêmica. A alusão aos políticos pode representar a resposta orientada a um discurso presumível que, diante de caso tão grave, questionaria a reação do congresso. Há ainda uma crítica às discussões acadêmicas, que se mostram improdutivas neste contexto de urgência. Percebe-se que os exemplos configuram críticas que estão orientadas para o ouvinte, ou seja, pertencem a um diálogo entre falante(escritor) e ouvinte(leitor).

Bakhtin admite que o discurso retórico reconhece (e sempre reconheceu) o ouvinte como elemento fundamental e constitutivo deste gênero: “De fato, para a retórica é efetivamente característico que a relação com o ouvinte concreto, o lugar ocupado por esse ouvinte, se integre na mesma estrutura externa do discurso retórico” (BAKHTIN, 1988, p. 89). Entretanto, para a filosofia e a linguística, critica o teórico, o ouvinte é “alguém que só pode compreender passivamente, e não como aquele que responde e replica de maneira ativa” (1988, p. 89). “A filosofia e a linguística”, acrescenta Bakhtin, “conhecem apenas a compreensão passiva do discurso, sobretudo no plano da língua comum, isto é, a compreensão do *significado neutro* da enunciação, e não do seu *sentido real*” (1988, p. 90, grifos do autor)<sup>73</sup>. O teórico argumenta que “toda compreensão é ativa” (1988, p. 90), o que implica uma resposta (ou reação) por parte do ouvinte ao discurso do falante. A compreensão ativa, já reconhecida e utilizada pela retórica, consiste uma das características do discurso no romance. Para Bakhtin,

A orientação [do falante] para o ouvinte é uma orientação direcionada a um horizonte conceitual específico, direcionado ao específico mundo do ouvinte; ela [a orientação] introduz elementos completamente novos ao seu discurso [discurso do falante]; é desse modo, afinal, que vários pontos de vista diferentes, horizontes conceituais, sistemas para sotaques expressivos, várias

---

<sup>73</sup> Recorre-se ao texto em inglês para entender-se os termos “língua geral” e “sentido atual”, usados na versão em língua portuguesa. Em inglês os termos são, respectivamente, *common language* e *actual meaning* (BAKHTIN, 1981b, p. 281). Opta-se por uma tradução literal dos dois termos, a saber “língua comum” e “sentido real”, alterando-se mínima, mas efetivamente, a citação de BAKHTIN, 1988, p. 90.

“línguas” sociais interagem uns com os outros (BAKHTIN, 1981b, p. 282, tradução nossa)

Conforme mencionado na abertura deste capítulo, Bakhtin aproxima-se da retórica para descrever as características do discurso na prosa: um discurso orientado para a compreensão ativa do ouvinte, o que determina a sua dialogicidade interna. Embora a retórica reconheça a compreensão ativa do ouvinte e a dialogicidade interna do discurso, nesse gênero (considerado por Bakhtin, 1988, como prosa extraliterária) o caráter dialógico está isolado em ato autônomo e particular, enquanto que na prosa literária, especificamente no romance, penetra interiormente na própria concepção de objeto do discurso. No gênero retórico, portanto, as outras vozes ressoam no ápice do discurso; no gênero romance, as ressonâncias dialógicas penetram em suas camadas mais profundas, tornado a própria língua dialógica pela concepção linguística de mundo (a forma interna do discurso) através do diálogo de vozes que nasce espontaneamente do diálogo social das línguas.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, todos que contraem a doença são levados a um manicômio e, na mesma camarata, estão alojados o primeiro cego e o homem que, fingindo prestar ajuda à primeira das vítimas da cegueira epidêmica, roubara-lhe o carro. No excerto que segue, para além das diferenças de estilo e linguagem entre os discursos do ladrão e do médico, percebem-se as vozes constituintes de uma dialogicidade interna, que, entre outras, confronta a permanência das estratificações sociais diante da nova realidade:

Mas o ladrão ameaçou, Se julgas que não te vai suceder nada, estás muito enganado, roubei-te o carro, sim, fui eu que o roubei, mas tu a mim roubaste-me a vista dos olhos, a saber qual de nós dois foi mais ladrão, Acabem com isso, protestou o médico, todos aqui estamos cegos e não nos queixamos nem acusamos ninguém, [...] O ladrão escarneceu, O que o menino tem é medo de ficar sozinho, não vá aparecer-lhe um papão que eu conheço, Basta, gritou o médico, impaciente, Ó doutorzinho, rosou o ladrão, olhe que aqui somos todos iguais, a mim o senhor não me dá ordens, Não lhe estou a dar ordens, só lhe digo que deixe esse homem em paz, (SARAMAGO, 1995, p. 55)

No discurso do ladrão do carro, percebe-se a relativização do bem e do mal, um diálogo também presente (e referido) nas outras duas obras do *corpus* deste trabalho. O roubo do carro é comparado à perda da visão daquele, à primeira vista uma vingança justa, porém se se configura vingança já deixa de ser justa (“tu a mim roubaste-me a vista dos olhos, a saber qual de nós dois foi mais ladrão”). O discurso do médico, por sua vez, ponderado e sensato, repudia as queixas e as acusações dos dois cegos que são, afinal,

vítimas das circunstâncias. O ouvinte(leitor) percebe os diferentes contextos sociais (por meio do discurso pluriestilístico e plurilíngue) a partir dos quais cada personagem (desse grupo heterogêneo) fala. Para Bakhtin, “todas as linguagens do plurilinguismo [...] são pontos de vistas específicos sobre o mundo, formas da sua interpretação verbal, perspectivas específicas objetais, semânticas e axiológicas” (1988, p. 98). No excerto, entretanto, essa estratificação mantém-se apenas na linguagem, posto que o contexto em que se encontram apaga as fronteiras sociais e os iguala.

Uma quarta diferença entre o discurso no romance e o discurso na poesia está na perpetuidade dos temas: o discurso no romance, segundo Bakhtin (1988), reage à menor mudança na atmosfera social, reage em todos os seus momentos, enquanto os temas do discurso na poesia tendem a ser mais perenes. “O discurso poético é naturalmente social, porém as formas poéticas refletem processos sociais mais duráveis, ‘tendências seculares’ por assim dizer, da vida social” (BAKHTIN, 1988, p. 106, grifo do autor).

O poeta utiliza uma linguagem única da forma literária “que se eleva do caos das diferentes falas e línguas, caos este da linguagem literária viva que lhe é contemporânea” (1988, p. 104); já o prosador-romancista acolhe em sua obra as diferentes linguagens e a elas atribui “uma significação literária” (1988, p. 103). Ao penetrar no romance, “o plurilinguismo é submetido a uma elaboração literária” (1988, p. 106), isto é, as palavras que “evocam uma profissão, um gênero, uma tendência, um partido, uma obra determinada, uma pessoa definida, uma geração, uma idade, um dia, uma hora” (1988, p. 100) organizam-se em “um sistema literário harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos da sua época” (1988, p. 106).

Segundo Morson e Emerson (2008), ao contrapor-se à poética formalista, Bakhtin elabora uma tipologia da prosa, descrevendo o processo criativo do prosador-romancista. Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o narrador distante no tempo e no espaço recria os eventos e contextos, o que justifica a leitura (e a releitura) do cânone bíblico. Em diálogo com Maria, que pede a Jesus que sacrifique seu cordeiro diante do altar, ordenam-se pelo menos três temas distintos: a vontade divina, a posição da mulher e a relativização do bem e do mal.

Mãe, os cordeiros que de ti nasceram terão de morrer, mas tu não hás-de querer que morram antes do seu tempo, Cordeiros não são homens, muito menos se

esses homens são filhos, Quando o Senhor mandou a Abraão que matasse seu filho Isaac, não se percebia então a diferença, Sou uma simples mulher, não sei te responder, só te peço que abandones esses maus pensamentos, Ó minha mãe, os pensamentos são o que são, sombras que passam, e não são bons nem maus em si mesmos, só as ações é que conta, Louvado seja o senhor que me deu um filho sábio, a mim que sou uma pobre ignorante, (SARAMAGO, 2005, p. 211)

Novamente o tema sobre fé e sacrifício (a vontade de Deus) é aqui referido: Abraão é louvado por sua fé em Deus, porém não é julgado pela intenção de matar o próprio o filho. Em seu discurso, Maria mostra-se preocupada com os pensamentos de Jesus que, ao recusar-se a sacrificar o cordeiro – atitude sensata que deveria ter sido a de Abraão no Antigo Testamento –, afirma que somente as ações podem ser más, não os pensamentos. A mãe parece compreender as percepções do filho (as atitudes envolvem terceiros, enquanto o pensamento é livre) e, por isso, abstém-se de responder, assumindo seu papel de mulher, pobre e ignorante. Ao que possa parecer um discurso machista, o diálogo interno que perpassa a tessitura do discurso de Maria revela precisamente o oposto: uma crítica aos que desprezam e relegam a mulher a uma posição inferior, possivelmente uma crítica à Igreja Católica *per se*. É possível que, em outro tempo e(ou) espaço, esses temas prescrevam.

O leitor de Saramago reconhece essas e outras inter-relações complexas por meio de uma compreensão ativa, que busca o sentido na interação de diversos contextos, pontos de vista, sistemas de expressão e falas sociais, disponibilizados pelo discurso no romance. Bakhtin, portanto, alega que o discurso é vivo, constituindo-se a partir de um discurso anterior (já dito) e no discurso-resposta futuro (o não-dito). Nessa dialogicidade interna, contrastada com o diálogo externo composicional, encontra-se o caráter mais subjetivo e mais psicológico do discurso: a pluralidade de vozes. O discurso no romance não consiste em uma língua neutra e impessoal; conforme Bakhtin,

O discurso vive fora de si mesmo, na sua orientação viva sobre seu objeto: se nos desviarmos completamente desta orientação, então sobrá em nossos braços seu cadáver nu a partir do qual nada saberemos, nem de sua posição social, nem de seu destino. *Estudar o discurso em si mesmo, ignorar a sua orientação externa, é algo tão absurdo como estudar o sofrimento psíquico fora da realidade a que está dirigido e pela qual ele é determinado.* (BAKHTIN, 1988, p. 99, grifo do autor)

Ao relacionar as diferenças entre o discurso na poesia e na prosa, Bakhtin reitera a necessidade da relação entre a forma e o conteúdo para a análise estilística do gênero romanescos, contrapondo-se ao estudo da forma como elemento abstrato e isolado, nos moldes dos estudos dos teóricos formalistas, e das disciplinas tradicionais (a linguística,

a poética e a estilística). Bakhtin argumenta em favor de uma estilística que considere um diálogo entre (e a partir) de diferentes linguagens: “a única estilística adequada para esta particularidade do gênero romanesco [o plurilinguismo] é a *estilística sociológica*” (1988, p. 106, grifo do autor).

### 3.2 O PLURILINGUISMO E O ROMANCE

*Só não se acabou ainda de averiguar se é o romance que impede o homem de esquecer-se ou se é a impossibilidade do esquecimento que o leva a escrever romances.*  
SARAMAGO, 2011a, p. 49

O significado de heteroglóssia, ou plurilinguismo, como apontam Morson e Emerson (2008), não se restringe ao fato de diferentes pessoas e grupos falarem diferentemente, nem pode ser reduzido a uma idiosincrasia pessoal ou a uma dialetologia. As formas composicionais da organização do plurilinguismo no romance são variadas e cada uma delas está relacionada a possibilidades estilísticas precisas. Nessa segunda seção sobre o discurso no romance, abordam-se as formas variantes do complexo jogo do discurso socialmente heterogêneo.

Segundo Bakhtin, há três meios de inserção do plurilinguismo na prosa romanesca: nos limites da língua literária escrita (palavra escrita) e falada (palavra oral); no diálogo das personagens, de forma dissimulada, pelo uso de palavras e termos e de sinais de pontuação (reticências, interrogações, exclamações) que marcam a mistura do discurso da personagem com o discurso de outrem (do autor-criador<sup>74</sup>); e nos gêneros intercalados, “uma das formas mais importantes e substanciais de introdução e organização do plurilinguismo no romance” (BAKHTIN, 1988, p. 124). O romance, para o teórico, admite na sua composição a introdução de gêneros literários e extraliterários; porém, há gêneros que exercem um papel relevante na estrutura composicional, como a confissão, a carta, o diário, o relato de viagem, a biografia, entre outros. Esses gêneros “podem não só entrar no romance como seu elemento estrutural básico, mas podem

---

<sup>74</sup> Tezza (2005) alerta para a diferença entre autor-criador, autor real e narrador: “o autor-criador é componente da obra; ele não é simplesmente *Fulano de Tal* que escreveu tal livro. E não é, também, uma instância narrativa abstrata, o narrador; [...]. Para Bakhtin, o autor-criador é a consciência de uma consciência, uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo” (TEZZA, 2005, p. 210, grifo do autor).

também determinar a forma do romance como um todo (romance-confissão, romance-diário, romance-epistolar, etc)” (BAKHTIN, 1988, p. 124).

A forma mais evidente de introdução e organização do plurilinguismo, segundo Bakhtin (1988), é encontrada no romance humorístico. O teórico cita exemplos como as narrativas de Fielding, Sterne e Dickens, na Inglaterra, ou as de Hippel e Jean-Paul, na Alemanha. A prosa humorística de língua inglesa evoca, de forma humorístico-paródica, quase todas as camadas da linguagem literária (discurso oral e escrito) do seu tempo. O emprego da linguagem comum serve como base para a linguagem no romance humorístico: o autor deforma parodicamente alguns momentos da linguagem comum, ora revelando a sua inadequação ao objeto, ora solidarizando-se com a linguagem comum, mantendo uma distância mínima (confundindo a sua voz com a voz da linguagem comum).

A linguagem comum corresponde à linguagem de um determinado um grupo social em um determinado momento, e, por meio dela, identificam-se o ponto de vista e os juízos do grupo. A linguagem, portanto, revela a opinião pública de uma sociedade em uma época. Para corroborar sua tese, Bakhtin (1988) apresenta excertos da obra *Little Dorrit*, de Charles Dickens, em um dos quais assinala a “estilização paródica da linguagem das falas solenes” (BAKHTIN, 1988, p. 109), a partir da representação de um discurso em tom cerimonioso, usado no Parlamento e nos banquetes.

Na obra de Saramago *Ensaio sobre a cegueira*, ainda que não configure um modelo de romance humorístico, há exemplos semelhantes em que ao discurso solene é introduzido, de forma dissimulada, o discurso de outrem, que desmascara a hipocrisia. Ao chegarem no manicômio, os cegos recebem instruções por “uma voz forte e seca, de alguém, pelo tom, habituado a dar ordens” (SARAMAGO, 1995, p.49). Já nessa introdução, é perceptível “o tom irônico-indignado” (BAKHTIN, 1988, p. 110) do narrador que, falando em nome de um grupo (opinião pública), denuncia a voz repressora do orador, cujo discurso, um total de quinze regras, alude aos procedimentos usados por regimes totalitaristas. O discurso propagado por alto-falantes inicia com a justificativa do Governo pelo tratamento dado aos infectados, lamentando “ter sido forçado a exercer energeticamente o que considera ser seu direito e dever, proteger por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar” (1995, p. 49-50). As quinze regras são lidas

na íntegra pela voz autoritária do autofalante, compreendendo-se, já pelas primeiras regras, que a preocupação é menos com os cegos e mais com a ameaça que eles representam:

Dito isso, pedimos a atenção de todos para as instruções que se seguem, primeiro, as luzes manter-se-ão sempre acesas, será inútil qualquer tentativa de manipular os interruptores, não funcionam, segundo, abandonar o edifício sem autorização significará morte imediata, terceiro, em cada camarata existe um telefone que só poderá ser utilizado para requisitar ao exterior a reposição de produtos de higiene e limpeza, quarto, os internados lavarão manualmente as suas roupas, quinto, recomenda-se a eleição de responsáveis de camarata, trata-se de uma recomendação, não de uma ordem, os internados organizar-se-ão como melhor entenderem, desde que cumpram as regras anteriores e as que seguidamente continuaremos a enunciar, (SARAMAGO, 1995, p. 50)

A insensatez da primeira regra (“as luzes manter-se-ão sempre acesas”) anuncia o teor do discurso que tem por foco segurar, pela força, todos os cegos sob controle (“abandonar o edifício sem autorização significará morte imediata”), remetendo a procedimentos usados por regimes ditatoriais. O comentário introdutório do narrador, que atribui à voz forte e seca do alto-falante o tom de alguém habituado a dar ordens, constitui uma crítica a esse pronunciamento que provoca medo e respeito, como se percebe na voz do médico ao final da leitura das quinze regras: “As ordens que acabámos de ouvir não deixam dúvidas, estamos isolados, mais isolados do que provavelmente já alguém esteve, e sem esperança de que possamos sair daqui antes que se descubra o remédio para a doença” (SARAMAGO, 1995, p. 51). No entanto, as previsões do médico não se concretizam, posto que a epidemia branca se torna incontrolável até mesmo para um sistema que tem a pretensão de regular todos os aspectos da vida pública e privada. Todas essas ideias subliminares podem (devem) ser inferidas pelo discurso, mesmo sem terem sido expressas – o que deixa o texto mais interessante, pois o diálogo interno (ou as vozes) devem ser inferidas pelo leitor; o leitor deve construir o sentido do texto nas lacunas, no discurso não dito. Conforme as observações de Bakhtin acerca de uma passagem extraída da obra de Dickens, considerada “muito elementar, porque na sessão final [da passagem] o autor comenta explicitamente a linguagem da parte em itálico” (2008, p. 348)<sup>75</sup>, essa informação explícita poderia ter sido facultada ao leitor.

---

<sup>75</sup> Ao comentar sobre a conclusão irônica a que chega o narrador de Dickens no referido excerto de *Little Dorrit*, Bakhtin afirma: “Esta revelação do autor [narrador] diretamente nos limites da mesma proposição simples funde-se com a fala alheia reveladora” (BAKHTIN, 1988, p. 110, grifo nosso). Entende-se que Bakhtin se refere à mistura das vozes do narrador e do discurso de outrem, ou do autor-criador: o interessante, na opinião de Bakhtin, é que o sentido não desvelado permaneça subentendido, sem que o narrador necessite explicá-lo, como fez Dickens.

Quando a situação no manicômio fica insustentável, com um número de cegos bastante superior ao número de leitos, sem condições mínimas de higiene e sem comida, o último pronunciamento do alto-falante, igual ao primeiro e repetido na íntegra, parece incoerente, como comenta o narrador:

Fora de todo o propósito veio o altifalante, nos últimos tempos uns dias falava, outros não, mas sempre à mesma hora, como prometera, de certeza havia no transmissor um sistema de relógio que no instante preciso fazia entrar em movimento a fita gravada, a razão por que algumas vezes havia falhado não a viremos a conhecer, são assuntos do mundo exterior, em todo caso bastante sérios, porquanto o resultado foi baralhar-se o calendário, [...] Pelos corredores, pelas camaratas, como um derradeiro e inútil aviso, ressoava a voz autoritária, O Governo lamenta [...] (SARAMAGO, 1995, p. 193)

O narrador saramaguiano por vezes parece negligenciar seu caráter onisciente e limita-se a uma posição de testemunha, a quem não são revelados todos os acontecimentos (“a razão por que algumas vezes [o altifalante] havia falhado não a viremos a conhecer”). Essa atitude passiva do narrador pode conferir a seu discurso uma segunda voz, nesse caso, a de que os erros do governo são sempre acobertados, nunca admitidos. O fato de ter sido reproduzido na íntegra acresce ao discurso solene – agora, porém, inócuo – do alto-falante um caráter enfadonho e contraproducente que amplia, em uma esfera extraliterária, a incoerência de sua forma e seu conteúdo.

Por meio do romance humorístico inglês, Bakhtin assinala o uso de um recurso ao qual denomina “motivação pseudo-objetiva” (1988, p. 111). Trata-se da construção híbrida do enunciado que, por sua lógica, pertenceria ao narrador, entretanto pertence à opinião pública ou às personagens que a compartilham. Sobre a construção híbrida, Bakhtin assume que

a fala de outrem, narrada, arremedada, apresentada numa certa interpretação, ora disposta em massas compactas, ora espalhada ao acaso, impessoal na maioria das vezes (opinião pública, linguagens de uma profissão, de um gênero) nunca está nitidamente separada do discurso do autor<sup>76</sup>: as fronteiras são intencionalmente frágeis e ambíguas [...]. (BAKHTIN, 1988, p. 113)

---

<sup>76</sup> Reitera-se que Bakhtin diferencia os termos autor, narrador e autor real. Diz o teórico: “Essa forma humorística de introdução e organização do plurilinguismo no romance é essencialmente diferente do conjunto das formas que são definidas pela introdução de um suposto autor personificado e concreto (palavra escrita) ou de um narrador (palavra oral). [...] este distanciamento em que se encontram o autor ou o narrador supostos em relação ao autor real e à perspectiva literária normal pode ser de grau e de caráter diferentes” (BAKHTIN, 1988, p.117).

Para Bakhtin, essa motivação é característica do estilo romanesco: uma fala dissimulada que “se coloca na perspectiva subjetiva das personagens ou da opinião corrente” (BAKHTIN, 1988, p. 111). Em *A jangada de pedra*, romance que trata de questões referentes à marginalização (não geográfica, mas política) da Península Ibérica em relação aos demais países do Mercado Comum Europeu, encontram-se exemplos que ilustram a construção híbrida do romance. É o caso do excerto que alude ao escritor Unamuno<sup>77</sup>: o plurilinguismo é verificado na inserção dos versos do escritor que são mantidos em língua espanhola, caracterizando uma mistura de gêneros e de línguas diferentes. Por meio do discurso indireto e direto, a voz do locutor de notícias justapõe-se à voz do narrador, que descreve a reação de um povo cuja história é marcada pelo período das Grandes Navegações, um povo que esteve entre as principais potências mundiais, e que hoje representa uma parte empobrecida e, por isso, atrasada do continente europeu. A ruptura da Península implica uma perda de identidade, retratada no excerto:

Agora ei-los ali, como Unamuno disse que estavam, la cara morena entre ambas palmas, clavavos tus ojos doende el sol se acuesta solo en la mar inmensa, todos os povos com o mar a poente fazem o mesmo, este é moreno, não há outra diferença, e navegou. Lírico, arrebatado, o locutor espanhol declama, Vejam-se os portugueses, ao longo das suas douradas praias, proa da Europa que foram e deixaram de ser, porque do cais europeu nos desprendemos, mas novamente fendendo as ondas do Atlântico, que almirante nos guia, que porto nos espera (SARAMAGO, 1988a, 88-89)

Ao viajarem para Espanha à procura de Pedro Orce, que sentiu a terra tremer, os portugueses Joaquim Sassa e José Anaiço dirigem-se a uma agência de turismo, onde são interpelados pela funcionária acerca do motivo da viagem: “Porque a Orce [município espanhol], geralmente, só vão desses [arqueólogos ou antropólogos], há anos foi descoberto, lá perto, em Venta Micena, o europeu mais antigo de que há registro” (SARAMAGO, 1988a, p. 73). A mulher explica que apenas um crânio fora encontrado, ao que Joaquim Sassa contesta sobre a certeza de tratar-se de um homem:

Maria Dolores respondeu com um sorriso de entendimento, Quando se encontram vestígios humanos antigos, são sempre de homens, o Homem de Cro-Magnon, o Homem de Neanderthal, o Homem de Steinheim, o Homem de Swanscombe, o Homem de Pequim, o Homem de Heidelberg, o Homem de

---

<sup>77</sup> Unamuno é referido em pelo menos mais uma obra de Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis: Por este mar que daqui vemos, vem navegando um general espanhol para a guerra civil, não sei se você sabe que começou a guerra civil em Espanha, E depois, Foi-me dito que esse general, que se chama Milan d’Astray, há-de encontrar-se um dia com Miguel de Unamuno, gritará Viva la muerte e ser-lhe-á respondido, E depois, Gostaria de conhecer a resposta de Don Miguel, Como quer que lhe diga, se ainda não aconteceu, Talvez o possa ajudar saber que o reitor de Salamanca se colocou ao lado do exército que pretende derrubar o governo e o regime*, (SARAMAGO, 1988b, p. 383-384).

Java, naquele tempo não havia mulheres, a Eva ainda não tinha sido criada, depois criada ficou, Você é irônica, Não, sou antropóloga de formação e feminista por irritação, (SARAMAGO, 1988a, p. 74)

O “sorriso de entendimento” aponta para a temática de gênero, incitada por Joaquim Sassa, a quem a antropóloga responde de forma espirituosa, listando os ancestrais humanos já encontrados e denunciando a abordagem machista dos estudos da evolução humana. Ao gênero feminino, segundo a personagem, resta apenas a primeira das mulheres, a Eva do texto bíblico. O jogo de palavras (o termo *criada*, no sentido de criação e de serviçal) acentua o descontentamento (ou indignação) pela posição subalterna da mulher na sociedade machista. Esse ponto de vista é revelado por meio de uma construção híbrida: ao enunciado da personagem funde-se o discurso de outrem, a voz do autor-criador. Um exemplo talvez mais explícito encontra-se na continuação desse excerto, parte em que os dois homens conversam sobre a antropóloga:

Se cá ficássemos engatavas a antropóloga, perdoemos-lhes a vulgaridade da expressão, os homens quando estão juntos têm destas conversações grosseiras, e José Anaiço, presunçoso, mas enganado também, respondeu, Quem sabe. (SARAMAGO, 1988a, p. 75)

As palavras “vulgares”, pronunciadas por Joaquim Sassa, atribuem ao discurso um caráter plurilíngue que é constatado (e contestado) pelo próprio narrador. É perceptível, porém, na voz do mesmo narrador, a existência de um discurso dissimulado que se contrapõe ao próprio enunciado. Embora o narrador esteja justificando a “conversação grosseira”, parece haver uma voz – o discurso de outrem – não condescendente com a “vulgaridade da expressão”. Trata-se de uma construção híbrida em que, de acordo com Bakhtin, “a definição da opinião comum da sociedade mundana confunde-se com o discurso do autor, que denuncia a hipocrisia e o interesse dessa opinião comum” (BAKHTIN, 1988, p. 113). No excerto, a opinião comum da sociedade mundana encontra-se na desprezível explicação: “os homens quando estão juntos têm destas conversações grosseiras” (SARAMAGO, 1998a, p.75).

Para Bakhtin, a língua nunca é única, somente quando em estado abstrato. “A própria língua literária oral e escrita”, argumenta o teórico, “é estratificada e plurilíngue no seu aspecto concreto, objetivamente semântico e expressivo” (BAKHTIN, 1988, p.96). Também o homem não tem relação apenas com uma linguagem, mas com várias, e a passagem de uma para a outra é automática, como comenta o teórico:

apenas o lugar de cada uma [linguagem] é estabelecido e indiscutível, a passagem de um lugar para outro é prevista e automática, como aquela que vai de um quarto para outro. Estas linguagens não se chocam entre si na consciência deste homem, e ele não tenta correlacioná-las ou olhar para uma delas usando os olhos de outra linguagem. (BAKHTIN, 1988, p.102)

Do mesmo romance, destaca-se outro excerto em que o narrador, em um discurso de caráter metalinguístico, comenta a respeito das diferentes linguagens usadas pelas personagens. Ao saberem que as duas mulheres estão grávidas, mas que há a possibilidade de Pedro Orce, o único espanhol do grupo, ser o progenitor, os dois portugueses reagem de forma semelhante, porém usam palavras que refletem suas origens e perfis distintos: o professor José Anaíço profere um discurso mais formal, e Joaquim Sassa, um discurso popular e metafórico, associado ao homem da terra.

Acho melhor que não se fale no caso, confesso que me irritaria muito ver o Pedro Orce a olhar para ti, para vocês [as duas mulheres], com um ar de padreador emérito, esta frase foi de José Anaíço, que domina melhor a linguagem, Joaquim Sassa exprimiu-se terra a terra<sup>78</sup>, Embirraria ver o senhor Pedro Orce com ares de galo na capoeira. (SARAMAGO, 1988a, p 292)

No estilo romanesco, o desenvolvimento da narrativa consiste em um aprofundamento do diálogo. A orientação do discurso, por entre enunciações e linguagens alheias, recebe uma significação em um sistema literário harmonioso que deve ser analisado por uma estilística sociológica. No romance humorístico inglês, a partir do qual Bakhtin aponta exemplos do plurilinguismo no discurso do romance, a fala de outrem é introduzida no discurso de modo dissimulado, com mais de um tom e estilo em um mesmo enunciado. O caráter plurilíngue, segundo Bakhtin, a base do estilo humorístico do tipo inglês, “está profundamente penetrado pelo estilo de Cervantes” (BAKHTIN, 1988, p. 115), e acrescenta: “Assim é todo o romance de Dickens. Em suma, todo o seu texto poderia ser salpicado de aspas, destacando as ilhotas do discurso direto e limpo do autor, que se encontra espalhado, ilhotas banhadas de todos os lados pelas ondas do plurilinguismo” (BAKHTIN, 1988, p. 113)<sup>79</sup>.

Cabe aqui salientar que o caráter plurilíngue não impede a compreensão do leitor, ou seja, não ultrapassa os limites da unidade linguística da linguagem literária, o que exigiria o conhecimento de outros dialetos ou línguas. No entanto, usado como recurso

<sup>78</sup> Nesse excerto, a palavra *terra* remete à origem simples do trabalhador do campo.

<sup>79</sup> As ilhotas mencionadas por Bakhtin referem-se à voz do narrador que serve de intermediador do discurso das personagens.

criativo não apenas no estilo humorístico, mas no romance em geral, o plurilinguismo – talvez referido de outras formas em outras disciplinas – pode constituir uma das tantas dificuldades da tradução de obras literárias. Paulo Rónai (1981), ao refletir sobre a tradução dos pronomes, afirma: “Os pronomes pessoais em particular estão envolvidos numa rede de convenções e complicações de hierarquia social que é impossível desenredar sem conhecimento íntimo da língua de partida” (RÓNAI, 1981, p. 80). Para além do conteúdo, o tradutor deve reconhecer e – de algum modo – transpor para a língua alvo o caráter plurilíngue do texto<sup>80</sup>.

A terceira forma de introdução e organização do plurilinguismo no romance é por meio de gêneros intercalados. A prosa romanesca permite a inserção de gêneros literários (como contos, peças líricas, poemas ou cenas teatrais) e de gêneros extraliterários (como retóricos, científicos ou religiosos), que preservam a sua integridade estrutural e autonomia, bem como sua linguagem e estilo. Bakhtin aponta dois tipos de inserção: a diretamente intencional, “com diferentes graus de refração das intenções do autor” (BAKHTIN, 1988, p. 126) e a inserção de gêneros tratados puramente como objetos (a palavra mostrada, desprovida da intenção do autor). Entende-se aqui que o teórico se refere ao autor do gênero intercalado e não ao autor-criador do romance. O que geralmente ocorre, na opinião do teórico, é o fato do gênero inserido ter seu sentido original refratado ou redefinido para uma outra perspectiva, como por vezes se observa nos romances de Saramago.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o protagonista conhece a prostituta Maria de Magdala, com quem tem um relacionamento amoroso. Após viajar a Nazaré para visitar a mãe e os irmãos, Jesus retorna à casa da amante em cuja porta encontra um sinal de que não está disponível para clientes. O narrador em terceira pessoa comenta e reprova

---

<sup>80</sup> Destaca-se aqui um dos motivos por ter-se selecionado para esta tese romances de um autor de língua portuguesa: para além do apreço à escrita de José Saramago, atenta-se para a identificação das vozes sociais sem a intermediação (tão necessária, mas algumas vezes deficiente) de um tradutor. Para ilustrar o quanto a tradução pode comprometer o caráter plurilíngue de um enunciado, busca-se um excerto da versão em língua portuguesa da obra *O estrangeiro*, de Albert Camus. Na prisão em Argel, o narrador-protagonista, ao descrever a visita da namorada, refere-se a uma “mulher gorda que berrava para o meu vizinho, sem dúvida seu marido” (CAMUS, 2016, p. 79). O diálogo entre a mulher gorda e o marido, no entanto, não parece corresponder às condições das personagens: a colocação dos pronomes oblíquos de acordo norma culta da língua portuguesa pode denunciar que não houve, por parte do tradutor, um ajuste do discurso da personagem a seu contexto social.

- *Jeanne não quis ficar com ele – gritava ela a plenos pulmões.*

- *Sim, sim – dizia o homem.*

- *Disse-lhe que você iria buscá-lo quando saísse, mas ela não quis ficar com ele.*

a atitude do protagonista que, talvez para certificar-se da fidelidade da amada, finge ser outra pessoa:

A Jesus bastaria chamar, dizer, Sou eu, e de dentro ouvir-se-ia o canto jubiloso, Esta é a voz do meu amado, ei-lo que veio saltando sobre os montes, pulando sobre os outeiros, ei-lo atrás dos nossos muros, atrás desta porta, sim, mas Jesus preferirá bater nela com o punho, uma vez, duas vezes, sem falar, e esperar que lhe venham abrir, Quem é e o que quer, perguntaram de dentro, foi então que Jesus teve a má ideia, disfarçar a voz e proceder como cliente que trouxesse dinheiro e urgência, dizer, por exemplo, Abre, flor, que não te arrependerás, nem do pago, nem do serviço, e é certo que a fala lhe saiu mentirosa, (SARAMAGO, 2005, p. 255)

No excerto, o carácter plurilíngue, ou a mistura de linguagens e estilos, é reconhecido pela intercalação do gênero religioso no discurso de Maria de Magdala: a resposta da personagem (“Esta é a voz do meu amado, ei-lo que veio saltando sobre os montes, pulando sobre os outeiros, ei-lo atrás dos nossos muros”) consiste em um dos Cânticos de Salomão, do Antigo Testamento<sup>81</sup>. Embora mantenham-se as palavras do texto original, o cântico bíblico na voz da prostituta apresenta um sentido refratado que reproduz a voz (ou a consciência) do autor-criador. “É como se o autor não possuísse linguagem própria” (BAKHTIN, 1988, p.116), contudo, sua voz deixa-se transparecer por meio de recursos como a intercalação de linguagens, estilos ou mesmo gêneros distintos, introduzidos pelo narrador e pelas personagens. No excerto, o carácter elevado do cântico contrasta com o perfil personagem – uma prostituta que declama os versos da noiva pura de Salomão – e com a atitude vulgar (ou imatura) de Jesus ao disfarçar a voz e proferir um discurso de tom machista e rude, tanto por sua forma (“Abre, flor,”) quanto por seu conteúdo (“não te arrependerás, nem pelo pago, nem pelo serviço”).

Acerca da inserção de outros gêneros, usada como um recurso estilístico, Sereno (2002) apresenta um inventário com as inúmeras ocorrências de provérbios nos romances saramaguianos e destaca que todos têm sutis alterações de carácter “lúdico e até subversivo” (SERENO, 2002, p.8). Em *Ensaio sobre a cegueira*, após o último anúncio do alto-falante, o narrador comenta:

No dia seguinte, uns mais cedo, outros mais tarde, porque o sol não nasce ao mesmo tempo para todos os cegos, muitas vezes depende da finura do ouvido

---

<sup>81</sup> O cântico por si só já revela um grau de dialogicidade na narrativa: a noiva de Salomão aguarda pura e sem mácula o dia de volta do noivo, o que contrasta com a espera de Maria de Magdala, uma prostituta, que mantém na porta o sinal para não ser importunada por clientes até a volta de Jesus.

de cada um, começaram a juntar-se nos degraus exteriores do edifício homens e mulheres vindos de diferentes camaratas, [...] (SARAMAGO, 1995, p. 195)

Nessa passagem fica evidente a inserção do adágio, ainda que alterado, “O sol nasce para todos”; a alteração ou jogo de palavras remete a dois novos sentidos: um literal, posto que os cegos não são acordados pela luz do dia, e um sentido implícito, que subverte o provérbio original: os cegos não têm as mesmas oportunidades do que as pessoas que veem. Do mesmo romance, no qual Sereno (2002) contou 55 provérbios<sup>82</sup>, seleciona-se mais um exemplo: o narrador descreve o caos da cidade habitada exclusivamente por pessoas cegas. Todos estão em busca de comida, o que de certo modo rebaixa-os a uma condição desumana. Referindo-se ao tipo de alimento, o narrador afirma:

Todas estas circunstâncias e razões têm levado a concluir que os melhores alimentos para os humanos são os de conserva, não só porque em muitos casos já vêm cozinhados, prontos para serem consumidos, mas também pela facilidade do transporte e comodidade da utilização. É certo que em todas as latas, frascos e embalagens várias que contêm esse tipo de alimentos se menciona a data a partir da qual o seu consumo se torna inconveniente, e até, em certos casos, perigoso, mas a sabedoria popular não tardou em pôr em circulação um dito de alguma maneira irresponsável, simétrico de outro que já deixou de se usar, olhos que não veem, coração que não sente, dizia-se, agora os olhos que não veem gozam de um estômago insensível, por isso que comem tantas porcarias por aí. (SARAMAGO, 1995, p. 250)

O excerto é longo, porém necessário, para que se perceba a evolução do discurso do narrador acerca da falta de comida até introduzir o dito popular nas suas duas versões: no original e na forma homóloga. O provérbio original, “olhos que não veem, coração que não sente”<sup>83</sup>, como adverte o narrador, já não é usado pelas personagens devido às circunstâncias em que se encontram (*todos* os olhos não veem). Pela nova versão, “os olhos que não veem gozam de um estômago insensível”, compreende-se objetivamente que qualquer alimento é aceito, quando se tem fome, não se levando em conta a sua qualidade, (o estômago, e não o coração, torna-se insensível). Há, porém, um sentido subentendido, uma possível crítica ao consumo de alimentos enlatados, hábito popular nos Estados Unidos.

<sup>82</sup> A título de curiosidade, nas obras do *corpus* desta pesquisa, Sereno (2002) encontrou 53 ocorrências de provérbios em *A jangada de pedra*, 33 em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e 55 em *O ensaio sobre a cegueira*. (Cf. SERENO, 2002, p.11)

<sup>83</sup> Outra versão do conhecido provérbio: *o que os olhos não veem o coração não sente*.

A respeito da releitura dos provérbios, ainda em *Ensaio sobre a cegueira*, em uma passagem de traços metalinguísticos, o velho da venda preta, em conversa com a mulher do médico, justifica o motivo de se alterar os conhecidos provérbios:

Conheces o ditado, Qual ditado, O trabalho do velho é pouco, mas quem o despreza é louco, Esse ditado não é assim, Bem sei, onde eu disse velho é menino, onde eu disse despreza, é desdenha, mas os ditados, se se quiserem ir dizendo o mesmo por ser preciso continuar a dizê-lo, têm de adaptar-se aos tempos, (SARAMAGO, 1995, p. 269)

O uso recorrente de provérbio, muitos dos quais com vocábulos ou sentidos alterados, consiste mais um exemplo desse diálogo entre a obra e o leitor que deve participar ativamente da construção do sentido do texto. A alegada adaptação das frases feitas ao contexto atual (“se se quiserem ir dizendo o mesmo por ser preciso continuar a dizê-lo, têm de adaptar-se aos tempos”) consiste um recurso que atribui graça (humor) e, simultaneamente, um sentido mais subjetivo ao provérbio.

O caráter plurilíngue, presente nos três romances analisados neste trabalho, confirma-se uma particularidade do gênero romanesco, um potencial do gênero que, para Bakhtin, diferentemente da poesia, representa a linguagem como um sistema aberto, não concluído, e polifônico, em que forças contrárias lutam (ou dialogam) na tentativa de criar ordem e unidade: “a única forma adequada de expressão verbal da autêntica vida do homem é o diálogo inconcluso” (BAKHTIN, 2015. P. 329). A polifonia, que “diz respeito à posição do autor num texto” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 248), é tema da seção que segue.

### 3.3 OS DIÁLOGOS POLIFÔNICOS

*Deixa-te de sofismas, resmungou a consciência,  
e vai lá aonde tens de ir.*  
SARAMAGO, 1995, p.78

Não obstante a associação equivocada dos termos polifonia e plurilinguismo, Morson e Emerson apontam um segundo mal-entendido da crítica em relação ao caráter polifônico do romance na perspectiva bakhtiniana: “A polifonia é criticada frequentemente como uma teoria que postula a ausência do ponto de vista do autor, mas Bakhtin declara explicitamente que o autor polifônico não deixa de expressar suas ideias

e valores” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 248-249). Ao defender a posição do autor no romance polifônico, Bakhtin refere-se a um romance não concluído de Tchernichevski, *Pérola da criação*, em que, no prefácio, o escritor do século XIX declara sua tentativa de produzir um romance objetivo, no qual os pontos de vistas das personagens se revelam com autonomia, sem interferências do autor, contrapondo-se ao romance subjetivo, ou monológico, em que o ponto de vista do autor é representado nele mesmo ou por seus juízos. Bakhtin reconhece a proximidade do romance objetivo de Tchernichevski com a polifonia do romance de Dostoiévski; no que tange à posição do autor, o teórico afirma:

Não se trata da ausência, mas da *mudança radical da posição do autor*, e o próprio Tchernichevski ressalta que essa nova posição é bem mais difícil do que a habitual e pressupõe uma imensa ‘força de criação poética’. [...] É precisamente *nessa liberdade de autorrevelação dos pontos de vistas dos outros*, sem as conclusivas avaliações do autor, que Tchernichevski vê a vantagem básica da nova forma ‘objetiva’ de romance. [...] Desse modo, podemos dizer que Tchernichevski quase chegou ao âmago da ideia da polifonia. (BAKHTIN, 2015, p.76-77, grifos do autor)

Dentre os elementos da prosa romanesca apresentados por Bakhtin (1988), destaca-se aquele que o teórico nomeia como *objeto do discurso*, ou a pessoa que fala no romance e seu discurso. Esse objeto pode ser analisado sob três aspectos: como objeto de representação verbal e literária; como um ser essencialmente social e, por isso, seu discurso não é considerado individual, mas coletivo – como vetor para difusão social; e como um ideólogo que defende e experimenta suas posições ideológicas (um ser que no romance pode agir, mas sua ação é sempre iluminada ideologicamente). Para Bakhtin,

[...] o romance representa uma pessoa que fala que é o ideólogo do esteticismo, que desvenda sua profissão de fé, sujeita a uma provação no romance. Assim é *O retrato de Dorian Gray*, de Wilde; assim são o jovem T. Mann, Henri de Regnier, o jovem Huysmans, Barrès e André Gide, quando iniciantes. Desta maneira, até mesmo um esteta, que elabora um romance, torna-se neste gênero, um ideólogo que defende e que experimenta suas posições ideológicas, torna-se um apologista e um polemista. (BAKHTIN, 1988, p. 135)

O herói romanesco age de forma semelhante ao herói da narrativa épica, porém, no romance, o herói também fala, tem voz em um discurso citado, enquanto na epopeia, a posição ideológica do herói se funde em uma ideologia geral, a única possível. Na prosa literária romanesca não há seres que falam como representantes de linguagens diferentes, mas há o ser que fala no romance e, segundo Bakhtin (1988), o herói age de uma forma particular, de acordo com sua ideologia: o herói vive e age no seu próprio mundo

ideológico e consiste uma das formas da pessoa que fala no romance. Em *Ensaio sobre a cegueira*, ainda que por intermédio do narrador onisciente em discurso indireto e direto, emerge a voz da mulher do médico que reflete sobre sua presença no meio dos cegos:

Pela primeira vez, desde que aqui entrara, a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam nem sequer suspeitar de sua presença, e isso pareceu-lhe subitamente indigno, obsceno, Não tenho o direito de olhar se os outros não me podem olhar a mim, pensou. (SARAMAGO, 1995, p. 71)

Antes das questões de representação literária do discurso do outro, é preciso abordar-se o significado do tema do sujeito que fala e sua palavra dentro da esfera extraliterária da vida e da ideologia. O tema do sujeito que fala tem um peso significativo na vida cotidiana: qualquer conversa é repleta de transmissões das palavras dos outros. No discurso do dia a dia, segundo Bakhtin, pelo menos a metade de todas as palavras pronunciadas são de outrem e reconhecidas como tais. Vale destacar que não é apenas na qualidade de informações que a palavra do outro se apresenta (Fulano disse ...), mas como uma palavra interiormente persuasiva, num *plano inconsciente* em que se encontra a fala dos pais, a palavra religiosa, política ou moral, todas de possível identificação no discurso do sujeito que fala. Por esse motivo, Bakhtin afirma que “naturalmente, nem todas as palavras transmissíveis dos outros poderiam – uma vez fixadas na escrita – ser colocadas entre aspas” (BAKHTIN, 1988, p.140).

Na prosa romanesca, por sua vez, há procedimentos capazes de transformar um enunciado em um discurso bivocal, na composição da voz do enunciador e da voz de outrem: pelo relato do texto com as próprias palavras do outro (discurso direto), pela substituição das palavras do outro por palavras do enunciador (discurso indireto) ou pela junção desses dois métodos, com ênfase na compreensão e apreciação através dos comentários do enunciador. A palavra persuasiva e ideológica do outro, diferentemente da palavra autoritária, apresenta possibilidades interessantes para o gênero romanesco. No fluxo de consciência, a palavra persuasiva é metade do sujeito e metade de outrem, é contemporânea e, por isso, inacabada (de sentido não esgotado), o que justifica ou corrobora as relações dialógicas, incompletas. A palavra persuasiva, portanto, é objeto de representação literária. O processo de luta contra a palavra de outrem em um discurso *interno* corrobora a qualidade persuasiva da palavra, cuja influência se faz presente na história da formação da consciência individual: uma voz que pertence ao sujeito, mas que provém de outrem ou é dialogicamente estimulada por outrem.

O processo da formação da consciência individual pode ser complexo pelo fato de que diversas vozes alheias concorrerem entre si. No romance de Dostoiévski, base da análise de Bakhtin (1988), a interação exacerbada e tensa com a palavra do outro se dá em dois planos: no plano ético (julgamento do outro) e no plano ideológico (a visão de mundo das personagens e seus diálogos inacabados – a formação da consciência individual). Segundo Bakhtin (1988), as declarações das personagens de Dostoiévski estabelecem uma luta com o discurso do outro: há diálogos das personagens entre si e diálogos entre o narrador e demais personagens.

Na análise do discurso no romance, deve-se considerar tanto a palavra autoritária quanto a persuasiva (dialógica). No romance (diferentemente da retórica), percebe-se a natureza das linguagens sociais que perpassa cada enunciado (com sua lógica interna e sua necessidade interna). Essa bivocalidade no romance tende para o bilinguismo, ou seja, tende para uma incompreensão, resultado do uso de linguagens distintas, não convergentes. No gênero romanesco, o discurso representa e enquadra o discurso de outrem devido à predisposição da linguagem para representar uma outra língua (plurilinguismo), para ressoar ao mesmo tempo dentro e fora de uma língua (forças centrípetas e centrífugas<sup>84</sup>), para falar a partir da língua e com a língua (polifonia) e para servir como objeto de representação universal e individual.

Nessa perspectiva, Bakhtin (1988) destaca a *hibridização* como um dos procedimentos de criação do modelo de linguagem no romance. O teórico defende a existência de uma mistura de linguagens sociais no interior de um único enunciado ou o reencontro de duas consciências linguísticas num único enunciado. As duas consciências linguísticas podem estar separadas por duas épocas e/ou por uma posição social distinta. Um processo literário (um sistema de procedimentos que atuam em conjunto) pode proporcionar a mistura de linguagens (a hibridização) e promove e/ou testemunha uma modalidade da própria linguagem: a transformação das línguas por meio da hibridização.

---

<sup>84</sup> Para Bakhtin, o gênero poético desenvolve-se na corrente das *forças centrípetas* que serviam aos interesses das altas camadas da sociedade intelectual; através da filosofia da linguagem, da linguística e da estilística buscavam uma unificação e centralização cultural, nacional e política do mundo verbal-ideológico (contexto fechado para servir às tendências centralizadoras da vida ideológica verbal europeia). O gênero romance, por outro lado, constitui-se na corrente de *forças centrífugas* e descentralizadoras que provinham da cultura popular e que acolhiam todas as línguas e dialetos nos mais variados formatos (fábulas, canções, provérbios, anedotas). Trata-se de um plurilinguismo dialogizado, em que a variedade das línguas não impede o dialogismo.

Na arte literária, o modelo da linguagem deve ser um híbrido intencional de, pelo menos, duas consciências linguísticas: aquela que é representada (explícita) e aquela que representa (implícita). O híbrido romanesco, segundo Bakhtin (1988), é intencional e consciente, o que o distingue do discurso cotidiano, e caracteriza-se pela mistura de duas consciências linguísticas individualizadas, duas vontades, duas vozes, dois sotaques, duas castas, como por exemplo, nobres e plebeus. Essa união de consciências sociolinguísticas distintas e de épocas também distintas que disputam no território do enunciado parece ser exclusiva da prosa romanesca e, segundo Bakhtin (1988), não pertence aos gêneros épico, dramático e lírico.

Toda narrativa, portanto, é intermediada por palavras que, se por um lado caracterizam-se pela objetividade, distanciando-se da simbologia da poesia, por outro, caracterizam-se pelo discurso figurativo, distante igualmente da linguagem científica dos fatos reais. O autor-criador, portanto, quer dizer algo para além da história que narra. Há sempre uma pretensão por detrás que pode ser um tema, uma moral ou ainda uma suposta verdade. A narração assemelha-se a uma versão, a um ponto de vista, e, como toda versão, apresenta uma das possíveis interpretações da realidade; não se trata, certamente, da realidade em si, mas de uma percepção da realidade.

Pela escolha das palavras do discurso do narrador, é possível identificar-se a voz que fala no romance, sua ideologia, e que confere ao texto uma dialogicidade interna. Há sempre um segundo texto subentendido, uma voz a ser inferida. O narrador onipresente e onisciente de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, ao refletir em uma conversa com o leitor sobre questões de narratologia, indica haver uma segunda voz, um segundo sentido a seu discurso:

Daqui a quatro anos Jesus encontrará Deus. Ao fazer essa 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 da vida pastoril, embora estes, adiantasse desde já para que tenha desculpa quem for tentado à passar à frente, nada de substancioso venham trazer ao principal da matéria. No entanto, quatro anos são sempre quatro anos, mormente numa idade de tão grandes mudanças físicas e mentais, ele é o corpo que cresce desta desatinada maneira, ele é a barba que começa a sombrear uma pele já de si morena, ele é a voz que se torna funda e grossa como uma pedra rolando pela aba da montanha, ele é a tendência para o devaneio e o sonhar acordado, sempre censuráveis[...] (SARAMAGO, 2005, p. 188)

Uma vez narrados neste evangelho ficcional, os “vulgares episódios da vida pastoril” do herói têm efetivamente uma relevância para a história, ainda que o narrador

diga o contrário. O fato de o narrador (supostamente) menosprezar esses episódios já é um indício para uma segunda voz que aponta para o eixo central desse romance: a releitura da “paixão de Cristo de um ângulo rigorosamente humano [...] Deus e o Diabo vão reencenar não a tragédia da paixão, mas a tragédia de todo homem, em confronto com o divino e o demoníaco, em eterna busca de si mesmo” (SEGOLIN, 1999, p. 277). Acerca do conflito básico deste romance, Perrone-Moisés é enfática: “E é de culpa, fundamentalmente, que se trata. Todas as personagens do *Evangelho* de Saramago são culpadas, ou assim se sentem” (1999, p. 241).

Nas palavras de Machado (1995, p. 310) “o dialogismo celebra a alteridade, a necessidade do outro, tornando-se deste modo, a categoria primordial através da qual Bakhtin pensará as relações culturais”. Analista da obra de Bakhtin, Machado (1995) acrescenta que os fenômenos analisados sob a égide do dialogismo são considerados na bivocalidade de um eu em relação ao Outro. Na análise do excerto em que o narrador saramaguiano questiona a importância das ações vividas pela personagem na adolescência, subentende-se uma resposta a um discurso que compara as versões dos evangelhos: ainda que sugira a possibilidade de desprezar-se essa fase da biografia da personagem, é fato que o narrador não a subestima, pois, além de apontá-las, ainda justifica a motivação dessa parte da narrativa. Por esse discurso é possível inferir-se uma crítica ao evangelho canônico que omite essa etapa da vida do protagonista.

Machado (1995, p. 310) aponta que “alguns procedimentos do dialogismo” são referidos em estudos anteriores ao de Bakhtin, como o *discurso citado*, analisado por Jakobson, a *paródia* e o *diálogo interior*, em Tinianov e Eikhenbaum, entre outros estudos do campo da Linguística. O discurso citado, quer seja no estilo linear (discurso direto), quer seja no estilo pictórico (discurso indireto ou indireto livre), tende a marcar a presença do outro: do outro que lê ou ouve e do outro que subjaz ao discurso enunciado. Segundo a teoria bakhtiniana, o posicionamento ideológico dos sujeitos pode ser identificado no discurso citado que, através de uma análise diacrônica, revela ainda a evolução ideológica dos sujeitos discursivos e, por conseguinte, a formação ideológica de uma sociedade.

Na tentativa de demonstrar a natureza social (e não individual) das variações estilísticas, Bakhtin aplica sua teoria em citações extraídas de narrativas de Púchkin (1799-1837), Dostoiévski (1821-1881), Zola (1840-1902) e Thomas Mann (1875-1955).

Com base nessa prática, selecionam-se excertos do *corpus* desta pesquisa para a investigação da presença do outro no discurso.

[...] e Jesus disse, Meu pai foi crucificado há quatro anos em Séforis, chamava-se José, Se não estou enganada, és o primogênito, Sim, sou o primogênito, Então não compreendo por que não ficaste com a tua família, era o teu dever, Houve umas diferenças entre nós, e não me perguntes mais nada, Nada que sobre a tua família seja, mas esses anos de pastor, fala-me desse tempo, Não há nada a dizer, é sempre o mesmo, [...] Gostaste de ser pastor, Gostei, Por que te vieste embora, Aborreci-me, tinha saudades da família, Saudade, que é isso, Pena de estar longe, Estás a mentir, Por que dizes que estou a mentir, Porque vi medo e remorso nos teus olhos. [...] Um dia, voltando nós a encontrar-nos, talvez te conte o resto, se então me prometeres que não dirás a ninguém, [...] Esperas que nessa altura eu já não seja prostituta, por agora não podes ter confiança nesta, pensas que seria capaz de vender os teus segredos por dinheiro ou dá-los a um qualquer que aí viesse, por divertimento, em troca duma noite de amor mais gloriosa do que as que eu te dei e tu me deste, (SARAMAGO, 2005, p. 238)

No diálogo entre Maria de Magdala e Jesus Cristo, em discurso direto, sintetiza a história até o momento presente da narrativa e revela em pelo menos dois aspectos o discurso do outro, articulados pela voz da mulher, Maria de Magdala: o primeiro é a estrutura da sociedade patriarcal em que o primogênito deve assumir a família na ausência do pai; o segundo aspecto que revela o caráter bivocal do discurso é a posição da prostituta na sociedade, uma pessoa que não é digna de confiança. O discurso direto das personagens Jesus Cristo e Maria de Magdala ainda desvela a relação dessas duas personagens: “noite de amor mais gloriosa do que as que eu te dei e tu me deste” (SARAMAGO, 2005, p. 238).

Em *Ensaio sobre a cegueira*, no discurso que mescla as vozes do narrador e do diretor da empresa de ônibus, que justifica um grave acidente pela cegueira súbita do motorista, tanto a escolha das palavras quanto a estrutura do enunciado sugerem uma segunda voz que faz uma crítica de cunho político e social:

Quando pela primeira vez sucedeu cegar um condutor de autocarro, em andamento e em plena via pública, as pessoas, apesar dos mortos e feridos causados pelo desastre, não deram grande atenção, pela mesma razão que levou o diretor de relações públicas da empresa transportadora a declarar, sem mais, que o desastre fora ocasionado por uma falha humana, sem dúvida lamentável, mas, pensando bem, tão imprevisível como teria sido um enfarte mortal em pessoa que nunca tivesse sofrido do coração. Os nossos empregados, explicou o diretor, tal como as mecânicas e os sistemas elétricos dos nossos autocarros, são periodicamente sujeitos a revisões de um extremo rigor, como o confirma em directa e clara relação de causa e efeito, a baixíssima percentagem de acidentes, no cômputo geral, em que estiveram envolvidos, até hoje, veículos da nossa companhia. (SARAMAGO, 1995, p. 126)

A ironia atribuída à instância narrativa dos romances do escritor português revela-se na tessitura do discurso, por meio da linguagem. Trata-se, por exemplo, da explicação conveniente (e covarde) do diretor da empresa, que “sem mais” justifica o acidente por falha humana (“sem dúvida lamentável”) e equipara o trabalho dos empregados ao da máquina (“[todos] periodicamente sujeitos a revisões de um extremo rigor”). O discurso polifônico deixa transparecer uma crítica tanto ao sistema capitalista, que prioriza o lucro, quanto à banalização da morte, revelada pela apatia do povo diante da tragédia (“[as pessoas] não deram grande atenção”).

Em outro excerto do mesmo romance, composto por um discurso em que as vozes do narrador e das personagens parecem entrecruzadas, identifica-se um sentido implícito que perpassa a justificativa do velho da venda para manter consigo o rádio de pilhas, seu contato com o mundo exterior, ao invés de entregá-lo ao grupo do cego da pistola que exige bens em troca de comida:

O velho da venda preta tinha entendido que o rádio portátil, tanto pela fragilidade da sua estrutura como pela informação conhecida sobre o tempo da sua vida útil, se encontrava excluído da lista dos valores que tinham de entregar como pagamento da comida, considerando que o funcionamento do aparelho dependia, em primeiro lugar, de ter ou não ter pilhas dentro, e, em segundo lugar, do tempo que elas durassem. Pelo som roufenho das vozes que ainda saíam da pequena caixa, era evidente que não haveria muito mais a esperar dela. Decidiu por isso o velho da venda preta não repetir as audições gerais, e também porque os cegos da terceira camarata lado esquerdo poderiam aparecer por ali com uma opinião diferente, (SARAMAGO, 1995, p. 149)

No enunciado proferido pelo velho de venda preta, a informação explícita é a de que o rádio, já quase sem funcionar, não seria um bem de interesse para a troca por alimento; entretanto, existe uma segunda voz que denuncia a intenção da personagem de permanecer com o aparelho e de mantê-lo de forma velada, “porque os cegos da terceira camarata lado esquerdo poderiam aparecer por ali com uma opinião diferente”, ou seja, com a opinião de que o rádio de pilhas não seja um bem desprezível.

No excerto a voz do narrador sobrepõe-se à da personagem, caracterizando um discurso predominantemente indireto. Segundo Bakhtin, a misturas de vozes (o discurso direto emergindo, sem fronteiras, do discurso indireto) representa a natureza do discurso indireto livre: “meio narrativa, meio transmissora da palavra de outrem” (BAKHTIN, 2014, p. 172), ou seja, a fronteira que delimita a voz da personagem e a voz do narrador é enfraquecida e caracteriza um fenômeno linguístico denominado “interferência de discursos” (BAKHTIN, 2014, p. 176). É, portanto, nessa mistura de vozes do discurso

indireto livre ou, na percepção de que a palavra pode pertencer a dois ou mais discursos, que Bakhtin entende a *polifonia do discurso*, ou as vozes que atribuem mais de um sentido ao discurso.

Para Bakhtin (2015), os romances de Dostoiévski são dialógicos e compreendem pelo menos dois tipos de discurso, um de nível interior (duas vozes no discurso de uma mesma personagem, como uma réplica – resposta – à voz do outro) e um de nível exterior (a realização do enredo em muitas e diferentes vozes). Segundo Bakhtin,

representar o homem interior como o entendia Dostoiévski só é possível representando a comunicação entre dele com o outro. Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o “homem no homem” para outros e para si mesmo. (BAKHTIN, 2015, p. 292)

Ao iniciar sua análise da obra de Dostoiévski, Mikhail Bakhtin (2015) reconhece a existência de uma vasta literatura sobre o célebre escritor, porém alega que “a novidade fundamental e a unidade orgânica [...] no conjunto do mundo artístico de Dostoiévski foram reveladas e abordadas de maneira ainda muito insuficiente” (BAKHTIN, 2015, p. 1). A novidade a que o teórico se refere é o fato de o autor de *Crime e Castigo* ser “o criador do romance polifônico” (BAKHTIN, 2015, p. 5), um gênero novo, cuja peculiaridade consiste na “*multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e [n]a autêntica polifonia de vozes plenivalentes*” (BAKHTIN, 2015, p. 4-5, grifos do autor).

Bakhtin destaca que a multiplicidade de vozes é a base do discurso em Dostoiévski,

A meta artística de Dostoiévski é inteiramente diversa [do discurso monológico, unívoco]. Ele não teme a mais extrema ativação, no discurso bivocal, dos acentos orientados para os diversos fins. Ao contrário, é precisamente dessa ativação que ele necessita para atingir os seus fins, pois a multiplicidade de vozes não deve ser obliterada, mas triunfar no seu romance. (BAKHTIN, 2015, p. 234)

Morson e Emerson (2008) afirmam que o argumento crucial do teórico russo é o de que os diálogos que compõem o romance não são *acabados* ou planejados de antemão, mas ocorrem “agora mesmo, isto é, no presente real do processo criativo” (BAKHTIN, 2014b, p. 63, tradução nossa<sup>85</sup>). Na obra polifônica, portanto, percebe-se o diálogo “à medida que ele realmente se desdobra, [e percebe-se] o autor dirigindo-se às personagens

---

<sup>85</sup> But [the dialogue takes place] right now, that is, in the real present of the creative process (BAKHTIN, 2014b, p. 63). Na tradução para a língua portuguesa, consta “processo artístico” (BAKHTIN, 2015, p. 71).

como pessoas” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 262). Dostoiévski, acrescentam os dois autores, compunha diálogos polifônicos “porque conseguia intuir não só o conteúdo implícito e explícito de uma ideia, mas também algumas de suas potencialidades” (2008, p. 262).

Para Bakhtin, Dostoiévski provoca as personagens para um diálogo umas com as outras e consigo mesmas, e “nesse processo as personagens (e talvez também o autor) amadurecem” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 263). Trata-se de um processo criativo “profundamente ativo” (2008, p. 262) em que a obra “permanece não-finalizável ao longo de sua criação” (2008, p. 263), assim como as personagens. O enredo não configura uma sequência à qual as personagens são ajustadas, mas resulta dos diálogos e dos atos potencias das personagens à medida que se tornam concretos.

Diante deste processo criativo aparentemente *ad hoc*, Morson e Emerson (2008) abordam o estatuto do enredo de uma obra polifônica, sugerindo que o autor manipula a narrativa de um modo especial, envolvendo as personagens em diálogos os quais “podem mudá-las de maneiras inesperadas”, de modo que os resultados previstos são sempre reformulados. Nas palavras de Bakhtin,

O enredo em Dostoiévski é inteiramente desprovido de quaisquer funções concludentes. Sua finalidade é colocar o homem em diferentes situações que o revelem e provoquem, [é] juntar personagens e leva-las a chocar-se entre si, mas de tal forma que não permaneçam no âmbito desse contato no interior do enredo e ultrapassem os seus limites. [...] Porque se trata da combinação dos discursos plenos das personagens acerca de si mesmas e do mundo, discursos que são provocados pelo enredo mas que não cabem no enredo. (BAKHTIN, 2015. p. 312-313)

Segundo Morson e Emerson, Bakhtin não apresenta análises de romances completos e, por isso, deve-se “conjeturar o modo como ele [Bakhtin] analisaria o papel das conexões extra-enredo em uma obra específica” (2008, p. 263). Na obra de Dostoiévski, acrescentam os teóricos,

o enredo torna-se um modo de estabelecer criações perfeitamente adequadas a diálogos intensos com resultados imprevistos. [...] os momentos verdadeiramente fundamentais de *Os irmãos Karamázov* são os seus grandes embates dialógicos, que, propiciados embora pelo enredo, parecem surgir fora dele. (MORSON; EMERSON, 2008, p. 263)

O processo criativo de escritor russo parece coincidir com a composição dos romances de Saramago: os diálogos polifônicos e as digressões do narrador são determinantes para estabelecer o desfecho sempre inesperado da história. Motivadas por

um acontecimento inusitado que desencadeia a narrativa, as personagens percorrem uma trajetória de autoconhecimento revelada por meio de diálogos que parecem mais representativos do que as próprias ações. É o que comenta Perrone-Moisés em relação a *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, cujos “acontecimentos, embora fiéis à trama canônica fornecida pelos evangelistas, ganham explicações diversas das oficiais, são acrescidos de episódios secundários e desembocam num final que é o mesmo no ponto de vista das ações, mas que é outro, no significado adquirido” (1999, p. 249). E a autora conclui:

Certamente não são os eventos narrados que possuem essa virtude de prender o leitor. Também não é a tese da opressão exercida pelo Deus judaico sobre seus seguidores que nos mantém fascinados pelo livro; [...] Resta então a pergunta: o que nesse livro fascina? [...] [A história de Jesus] é reconstruída com todas as características de uma boa história: personagens do bem, personagens do mal, anúncios, peripécias e reconhecimento; fugas, amores, prodígios. [...] As personagens mostram-se, no convívio, complexas, nuançadas, contraditórias, comprovando que ‘cada um de nós é este pouco e este muito, esta bondade e esta maldade, esta paz e esta guerra, revolta e mansidão’ (p. 65)<sup>86</sup>. (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 247-249)

A análise de Perrone-Moisés em relação à “prodigiosa habilidade [de Saramago] de contar o já conhecido de modo novo, surpreendente, cheio de vida” (1999, p. 255) poderia ser complementada pelas considerações de Morson e Emerson acerca da estrutura da obra na leitura bakhtiniana:

O que é, então, que define a estrutura da obra numa leitura bakhtiniana? Por certo não é o enredo, porque tal leitura levaria a explicar os diálogos em termos da ação passada e futura. Tal explicação, perfeitamente apropriada para obras monológicas, mudaria decisivamente a natureza desses diálogos. [...] Os romances de Dostoiévski são concebidos para transformar o leitor não em analista de caráter, ação e circunstância, mas em parceiro dialógico das personagens e do autor” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 264-265)

Bakhtin defende que “o novo que [os romances] trazem manifesta-se no diálogo, e não na fala monológica dos heróis” (2015, p.274); “no centro do mundo artístico de Dostoiévski”, acrescenta Bakhtin, “deve estar situado o diálogo, e o diálogo não como meio, mas como fim. [...] O esquema básico do diálogo em Dostoiévski é muito simples: a contraposição do homem ao homem como contraposição do ‘eu’ ao ‘outro’” (2015, p. 292-293). A consciência do herói, argumenta Bakhtin, “é dada como a outra, a

---

<sup>86</sup> O excerto reproduzido por Perrone-Moisés encontra-se em SARAMAGO, 2005, p.50.

consciência do *outro*”, e “não se constitui na expressão da posição propriamente ideológica do autor<sup>87</sup>” (BAKHTIN, 2015, p.5, grifo do autor).

Os anacronismos em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, segundo Perrone-Moisés, “não são meras brincadeiras pós-modernas” (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 253), mas justificam-se pelo fato de representarem uma reflexão ou uma crítica a uma questão atual, como se identifica no excerto em que o narrador alude à relação conflituosa entre judeus e palestinos:

Por toda parte se anunciam grandes batalhas, prometendo os de mais robusta fé que não passará este ano sem que os romanos sejam expulsos da santa terra de Israel, mas também não faltam outros que, ouvindo essas abundanças, abanam tristemente a cabeça e começam a deitar contas ao desastre que se aproxima. (SARAMAGO, 2005, p. 122-123.)

No excerto, o narrador dialoga com o leitor na perspectiva de evocar reflexões políticas atuais e faz uma crítica quanto à justificativa do conflito israelo-palestino: a religião não deve ser motivo para guerras (“prometendo os de mais robusta fé que não passará este ano sem que os romanos sejam expulsos da santa terra de Israel”).

Os leitores, como apontam Morson e Emerson, têm “o poder de ‘significar ideias diretamente’, [...] [de] responder dialogicamente com suas próprias respostas” (2008, p. 264). Para esses teóricos

os leitores que compreendem as ideias em termos de suas origens e consequências descobrem que são deixados em suspenso no tocante a muitas questões cruciais. Pode-se ler não em função do enredo, mas dos diálogos, e ler em função dos diálogos é participar deles. A qualidade irresistível dos romances de Dostoiévski decorre em parte dessa reação intensa produzida – ou melhor, provocada – no leitor. (MORSON; EMERSON, 2008, p. 265)

O diálogo, portanto, “está fora do enredo, ou seja, independe interiormente da inter-relação entre os falantes do enredo, embora, evidentemente, seja preparado pelo enredo (BAKHTIN, 2015, p. 293). Entende-se, portanto, o que leva o leitor a apreciar uma obra como *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, cujo enredo é conhecido. Não se trata das ações ou do enredo, porém dos diálogos polifônicos que permeiam a narrativa: “em vez de catarse, Dostoiévski concentra-se em diálogos interiores, nos quais as personagens

---

<sup>87</sup> O *autor* a que Bakhtin se refere, segundo Irene Machado (1995), “é um elemento estético que pode ser o narrador, mas não deve ser confundido com o autor da realidade empírica, o ser ético e social da vida” (MACHADO, 1995, p. 92). Do mesmo modo, Faraco (2005) enfatiza que Bakhtin, desde o início de seus estudos, distingue o *autor-pessoa* do *autor-criador*, sendo este último “a função estético-formal engendradora da obra [...] o pivô que sustenta a unidade do todo esteticamente consumado” (FARACO, 2005, p.37).

expressam suas ideias favoritas através das vozes de outras vozes importantes” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 274), e assim, em certo sentido,

o enredo por si só é apenas uma ‘cama procrustiana’ de que as personagens escapam em momentos fundamentais da troca dialógica para além de qualquer enredo – e para além de qualquer tipo de estrutura. [...] Em vez de um enredo finalizado, Dostoiévski nos dá um evento vivo, representado no ponto de encontro dialógico entre duas ou várias consciências (PDP, p.88)<sup>88</sup>. (MORSON; EMERSON, 2008, p. 267, grifo do autor)

No já referido encontro entre Jesus, Deus e o Diabo (chamado Pastor), o diálogo polifônico entre as personagens reverbera vozes de crítica a uma religião que parece compactuar com a morte de inocentes:

Esses exércitos são as cruzadas, Assim é, E conquistaram o que queriam, Não, mas mataram muita gente, E os das cruzadas, Morreram outros tantos, se não mais, E tudo isso, em nome nosso, Irão para a guerra gritando Deus o quer, E devem ter morrido dizendo Deus o quis, [...] e tu, Pastor, que nos dizes destes futuros e assombrosos casos, Digo que ninguém que esteja em seu perfeito juízo poderá vir a afirmar que o Diabo foi, é, ou será culpado de tal morticínio e tais cemitérios, salvo se a algum malvado ocorrer a lembrança caluniosa de me atribuir a responsabilidade” (SARAMAGO, 2005, p. 325-326)

Conforme Bakhtin, não é a multiplicidade de personagens e destinos que, “em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances [romances de Dostoiévski]”; é a multiplicidade de consciências e vozes autônomas que participam do diálogo não como objetos do discurso do autor, “mas [como] os próprios sujeitos desse discurso [...]. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói [...], mas tampouco serve de intérprete da voz do autor” (BAKHTIN, 2015, p.5).

Neste capítulo, foram abordadas as concepções de diálogo no âmbito do romance, ou seja, no segundo pilar do tripé da abordagem proposta. Não obstante todo o sentido advir da linguagem – “o que temos diante nós é papel e tinta, mais nada” (SARAMAGO, 2005, p. 7) –, há nos três romances de Saramago questões trazidas por um narrador sempre atual (anacronismos) que permitem a construção de um sentido que ultrapassa os limites do enredo. Quer seja crítico, irônico ou humorístico, o narrador saramaguiano propõe relações dialógicas entre o eu e o outro (o reconhecimento de si pelo outro) – e por isso seu papel de personagem da história que conta. Em busca de uma teoria do processo criativo para os três romances analisados, as relações dialógicas no nível do discurso (os

---

<sup>88</sup> O excerto usado pelos autores Morson e Emerson está em BAKHTIN, 2015. p. 98.

discursos polifônicos), estabelecidas entre (e pelo) narrador e as personagens – sem esquecer do leitor ideal a quem o discurso do narrador é proferido –, parecem configurar a essência do processo criativo do escritor português. No capítulo que segue, o diálogo será abordado na esfera da história do gênero romanesco.

## 4 O DIÁLOGO NA MEMÓRIA DOS GÊNEROS

*Qualquer gênero novo nada mais faz que completar os velhos,  
apenas amplia o círculo de gêneros já existentes.*  
BAKHTIN, 2015, p. 340

A ideia de memória dos gêneros foi introduzida por Bakhtin na obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, de 1929. Em seu estudo, o teórico alega que o romance polifônico não se enquadra nas normas que dominam a literatura de sua época, porém relaciona-se a gêneros anteriores na tradição literária do Ocidente. Dostoiévski, segundo Bakhtin (2015), desenvolve o potencial das formas tradicionais de gêneros como o romance de aventura e o cômico-sério (linha carnavalesca), renovando a tradição por meio de um discurso polifônico.

Entretanto, cabe a pergunta: como é possível afirmar que Dostoiévski tenha desenvolvido o potencial de gêneros anteriores sem que existam registros de que o escritor os conhecia? Bakhtin no capítulo *Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski*, reconhece a dificuldade:

Falar de uma influência direta e essencial do carnaval e seus derivados tardios (a linha da mascarada, a comicidade do teatro de feira, etc.) em Dostoiévski é difícil (embora em sua vida se registrem vivências reais de tipo carnavalesco). A carnavalização o influenciou, como influenciou a maioria dos escritores dos séculos XVIII e XIX, predominantemente como tradição literária de gênero cuja fonte extraliterária – isto é, o carnaval autêntico – talvez nem sequer tenha sido percebido por ele [Dostoiévski] de maneira claramente precisa. (BAKHTIN, 2015, p. 180-181)<sup>89</sup>

Ocorre que, como afirmam Morson e Emerson, “Dostoiévski não precisou de muitas sátiras menipeias para descobrir o tipo especial de gênero do ‘pensar artístico’ [...] porque o gênero o fez por ele” (2008, p. 313); o gênero literário “reflete as tendências mais estáveis, ‘perenes’ da evolução da literatura” (BAKHTIN, 2015, p. 121, grifo do autor), e conserva as particularidades dos gêneros anteriores na memória objetiva do próprio gênero. Essas particularidades de gênero se renovaram na obra de Dostoiévski através da polifonia. Bakhtin, portanto, ao abordar as tendências mais estáveis na evolução do gênero, argumenta que

---

<sup>89</sup> Ao comparar-se as versões em língua portuguesa e inglesa da citação, opta-se por uma tradução nossa, do inglês para o português, da última oração: *was perhaps not even perceived by him in any clearly precise way* (BAKHTIN, 2014b, p. 157)

o gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*<sup>90</sup>. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente *renovação*, vale dizer, graças à sua atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisso consiste a vida do gênero. [...] O gênero vive do presente, mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. (BAKHTIN, 2015, p. 121, grifos do autor)

Morson e Emerson (2008) ponderam que o teórico russo desenvolve três teorias sobre a relação do romance com outros gêneros: a primeira, abordada em *O discurso no romance* e em *Da Pré-história do discurso novelístico*, é considerada pelos dois estudiosos a mais bem-sucedida e original das três teorias, pois “descreve o romance em termos de seu uso especial da linguagem” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 317); a segunda teoria, apresentada em *Formas do tempo e do cronotopo*, estuda “os gêneros como conceitualizações do tempo histórico, do ‘espaço’ social, do caráter individual e da ação moral” (2008, p. 317, grifo dos autores); a terceira teoria, ou a primeira a ser largamente difundida no mundo ocidental, é desenvolvida na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, que data do início da década de 1940, e trata dos aspectos da literatura carnavalesca existentes nas raízes do gênero romanesco.

O presente capítulo aborda as relações do romance na história dos gêneros e no tempo e espaço para a construção de um mundo ficcional – o cronotopo. Ancorado no texto *Problemas da poética de Dostoiévski*, inicia pela apresentação de elementos, tanto do romance de aventura quanto do gênero cômico-sério, que perduram no discurso da prosa romanesca; a segunda parte, com base no texto *Formas de tempo e cronotopo no romance*<sup>91</sup>, estuda as relações temporais e espaciais que constituem o centro organizador dos principais acontecimentos temáticos e o princípio determinante do romance. Os elementos do romance de aventura, do gênero cômico-sério e os cronotopos são articulados, ao longo do capítulo, à escrita literária de Saramago.

#### 4.1 A EVOLUÇÃO DO GÊNERO

*Estas coisas que escrevo, se alguma vez as li antes, estarei agora imitando-as, mas não é de propósito que o faço.*

<sup>90</sup> Em nota, o tradutor Paulo Bezerra (2015, p.121) esclarece que *archaica* é entendida “no sentido etimológico grego como Antiguidade ou traços característicos e distintos dos tempos antigos” (BAKHTIN, 2015, p. 121).

<sup>91</sup> Obra consultada em língua inglesa: *Forms of time and chronotope in the novel* (BAKHTIN, 1981).

Ao mesmo tempo em que afirma que a narrativa inovadora de Dostoiévski difere-se das obras de sua época, Bakhtin reconhece haver semelhanças entre o romance polifônico e os gêneros da Antiguidade clássica: o romance de aventura<sup>92</sup> e o gênero cômico-sério. Do primeiro Dostoiévski parece herdar traços do enredo e do herói, enquanto do segundo, entre outros elementos, reproduz a combinação da fantasia e do diálogo filosófico, do elevado simbolismo ao naturalismo de submundo.

Bakhtin (2015) descreve uma proximidade entre o herói do escritor de *Os Irmãos Karamazov* e o herói do romance de aventura: “ele [o herói] não tem qualidades socialmente típicas e individualmente caracterológicas que possibilitem a formação de uma sólida imagem do seu caráter, tipo ou temperamento” (BAKHTIN, 2015, p. 116). Uma imagem definida e preestabelecida para um herói de aventura limitaria as possibilidades de enredo, porquanto “tudo pode acontecer com o herói aventureiro, e este pode ser tudo” (BAKHTIN, 2015, p. 217).

Assim como o herói do romance de aventura, o herói de Dostoiévski “é igualmente inacabado e não é predeterminado pela sua imagem” (2015, p. 116). Enquanto no romance sócio-psicológico, biográfico, familiar e de costumes os heróis são distribuídos ou “são gerados pelo próprio tema” (BAKHTIN, 1981a, p.90) – e suas ações são determinadas por sua posição social, familiar, por sua idade, entre outros – no romance de aventura, ao contrário, o tema é que deve adequar-se ao herói como uma roupa (metáfora de Bakhtin) que pode ser substituída quando (e quantas vezes) convier ao herói.

Os cinco viajantes de *A jangada de pedra* são surpreendidos por episódios inusitados e, independentemente de suas posições na sociedade, decidem ir à nova costa para apreciar o rompimento geológico dos Pirineus. Essa viagem proporcionará descobertas de novos horizontes, tanto em nível pessoal como coletivo. Parece ser esse o caso de Joana Carda, a personagem que, com uma vara de negrilho, abre a narrativa ao riscar o chão e o risco “não desaparece, nem com o vento, nem deitando-lhe água em cima, nem raspando, nem varrendo com uma vassoura, nem pisando-o a pés” (SARAMAGO, 1988a, p. 123). Joana Carda, dirige-se ao hotel onde estão hospedados os

---

<sup>92</sup> O romance de aventura do século XIX representa, segundo Bakhtin, “apenas um ramo – ademais empobrecido e deformado – da poderosa e amplamente ramificada tradição do gênero” (2015, p. 120), que tem suas raízes na Antiguidade Clássica.

três homens que, assim como ela, estão de algum modo relacionados à separação da Península. Ao referir-se à situação por que passam, Joana Carda reflete de forma não conclusiva sobre a existência humana:

Bem sabe a que me refiro, a península, o arrancamento dos Pirinéus, esta viagem como nunca se viu outra. Às vezes também eu penso que sim, que é por nossa causa, outras vezes acho que estamos todos doidos, Um planeta que anda à volta de uma estrela, a girar, a girar, ora dia, ora noite, ora frio, ora calor, e um espaço quase vazio onde há coisas gigantescas que não têm outro nome a não ser o que lhe damos, e um tempo que ninguém verdadeiramente sabe o que seja, isto tudo também tem de ser coisa de doidos, (SARAMAGO, 1988a, p. 116)

Outra semelhança entre o romance de aventura e o romance polifônico diz respeito ao tema; este não se baseia em posições pré-existentes, rígidas e sólidas<sup>93</sup>, mas, em situações profundamente humanas, ditadas pela natureza do homem, pelo desejo de vitória, de poder e de amor. Bakhtin indica traços do enredo de aventura perceptíveis na obra de Dostoiévski: crimes misteriosos, catástrofes, títulos e fortunas inesperados e o mais típico, “aristocratas errando pelos bairros pobres, confraternizando com a escória social” (BAKHTIN, 1981a, p. 88).

O enredo de cada romance do *corpus* desta pesquisa parece convergir para os temas do romance polifônico. Em *A jangada de pedra* o elemento desencadeador da história é uma catástrofe natural, o já referido rompimento geológico da Península Ibérica do continente europeu, uma metáfora que remete à relação de Portugal e Espanha com os demais países da Comunidade Europeia. Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o enredo desencadeia-se a partir da tomada de consciência de José pelo crime que indiretamente cometera: a morte dos meninos de Belém. Em *Ensaio sobre a cegueira*, a epidemia branca que atinge todos os habitantes de uma cidade configura um evento de grandes proporções, livre das exigências de verossimilhança; é certo que a cegueira, como já abordado no primeiro capítulo, estabelece uma relação dialógica com a perda da razão e da sensibilidade.

Ao contrário do enredo dos romances sociopsicológicos ou biográficos, ao qual o herói se incorpora “como ser personificado e rigorosamente situado na vida, na roupagem concreta e impenetrável de sua classe ou camada, de sua posição familiar, da sua idade e dos seus fins biográficos-vitais” (BAKHTIN, 2015, p. 118), o enredo do romance de

---

<sup>93</sup> Posições familiares, sociais e biográficas.

aventura é profundamente humano e o herói não reage de forma predeterminada por sua posição social estável, mas sua reação é fruto de uma “combinação do caráter aventureiro com a aguda problematidade” (2015, p. 120). Dostoiévski, segundo Bakhtin, assimila e supera essa combinação do enredo de aventura com “a ideia, o diálogo-problema, a confissão, a vida e a pregação” (BAKHTIN, 2015, p. 120), por meio do inédito elemento polifônico de sua criação literária. Nas palavras do teórico russo, “novo era apenas o emprego polifônico e a assimilação dessa combinação dos gêneros por Dostoiévski” (2015, p. 120); a partir de situações insólitas e inesperadas, o herói da ficção polifônica revela-se e é levado a “experimentar a ideia” (2015, p. 120).

No plano artístico de Dostoiévski, o romance de aventura desempenha três funções: facilitar o entendimento de teorias filosóficas e de relações humanas, aproximar a narrativa a “humilhados e ofendidos” (1981a, p.89) – posto que nas aventuras há “miseráveis afortunados e enfeitados salvos” (1981a, p.89); e articular o elevado com o grotesco, o exclusivo com o cotidiano, o que caracteriza o princípio românico, segundo Bakhtin (1981a). Essas três funções do romance de aventura, porém, são secundárias, uma vez que a relação do herói com o tema é a característica mais significativa para a obra de Dostoiévski.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, as ações dos protagonistas parecem convergir para a ideia bakhtiniana de “combinação da aventura, frequentemente vulgar<sup>94</sup>, com a ideia, o diálogo-problema, a confissão, a vida e a pregação” (BAKHTIN, 2015, p. 120). Essa combinação, acrescenta o teórico, “parecia de certo modo inusitada do ponto de vista das concepções de gênero, dominante no século XIX, e era interpretada como uma violação grosseira e totalmente injustificada da ‘estética do gênero’” (2015, p. 120, grifo do autor). No romance de Saramago, por meio de um discurso polifônico e metalinguístico em que uma segunda voz perpassa e contradiz as palavras expressas pelo o narrador do evangelho ficcional, episódios da adolescência de Jesus Cristo parecem não se alinhar ou para os quais parece não haver correspondência nos evangelhos canônicos. Não obstante, o narrador ainda estabelece um diálogo com outra obra do autor português, *História do cerco de Lisboa*, cujo tema é semelhante: adulteração – ou subversão – de uma história oficial. No romance acerca da conquista de Lisboa aos muçulmanos,

---

<sup>94</sup> Por vulgar, entende-se romance popular, dado que na versão do mesmo livro em língua inglesa conta: *often of the boulevard-novel sort* (BAKHTIN, 2014b, p. 105).

comandada por D. Afonso Henriques, o revisor, protagonista da história, acrescenta o advérbio *não* ao texto, negando assim o aceite dos cruzados para ajudar na batalha.

Sendo Jesus o evidente herói deste evangelho, que nunca teve o propósito desconsiderado de contrariar o que escreveram outros e portanto não ousará dizer que não aconteceu o que aconteceu, pondo no lugar um Sim ou um Não, sendo Jesus esse herói e conhecidas as suas façanhas, ser-nos-ia muito fácil chegar ao pé dele e anunciar-lhe o futuro, o bom e maravilhoso que será a sua vida, milagres que darão a comer, outros que restituirão a saúde, um que vencerá a morte, mas não seria sensato fazê-lo porque o moço, ainda que dotado para a religião e entendido em patriarcas e profetas, goza do robusto cepticismo próprio da sua idade e mandar-nos-ia pastar.(SARAMAGO, 2005, p. 198-199)

Em Dostoiévski, segundo o estudo de Bakhtin, o tema de aventura está a serviço das ideias e combina-se com gêneros “que lhe eram estranhos como a confissão, a vida, etc” (BAKHTIN, 1981a, p. 90). Essa combinação não é nova nem inédita, pois tem suas raízes na Antiguidade Clássica; entretanto, o que é inovador na obra do escritor russo é o emprego polifônico e a assimilação dessa combinação de gêneros.

Ao refletir sobre a teoria e história dos gêneros literários, Bakhtin afirma que “o gênero renasce e se renova [atualiza-se] em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura” (1981a, p.91). Na Antiguidade e, posteriormente, na época Helenística, inúmeros gêneros se formaram, constituindo um campo especial da literatura a que os próprios antigos denominaram de *campo do cômico-sério*, em oposição aos gêneros reconhecidamente sérios como a epopeia, a tragédia, a história e a retórica clássica. Bakhtin (1981a) relaciona o gênero cômico-sério com o folclore carnavalesco por compartilharem três características: estabelecem um novo tratamento à realidade – o dia a dia é objeto do gênero; baseiam-se na experiência e na fantasia livre; e instauram uma pluralidade de estilos e variedade de vozes. O gênero sério-cômico, destaca Machado (1995), constitui objeto de investigação de Bakhtin nas obras de Dostoiévski e de Rabelais, o que levou o teórico a “recusar definitivamente a hierarquia dos gêneros poéticos” (1995, p. 180).

Bakhtin (1981a) sugere que o gênero romanesco se assenta em três raízes básicas: a *épica*, a *retórica* e a *carnavalesca*. A obra de Dostoiévski, segundo o teórico, é conduzida pela linha carnavalesca e, para a formação dessa linha, dois gêneros cômico-sério são determinantes: o *diálogo socrático* e a *sátira menipeia*. Ao contrário do que possa parecer, o discurso socrático não é um gênero retórico, mas está “profundamente impregnado de cosmovisão carnavalesca” (BAKHTIN, 1981a, p. 94).

Há, pelo menos, cinco manifestações do diálogo socrático que aparentam ter importância para as discussões referentes às obras de Dostoiévski. A primeira delas refere-se ao método dialógico da busca a verdade. Sócrates, o provocador de intrigas, colocava as pessoas frente a frente para discussão, o que resultava no nascimento da verdade. A segunda diz respeito aos dois métodos do diálogo socrático: a síncri e a anácri, que se referem, respectivamente, ao confronto de diferentes pontos de vista de um mesmo objeto e à provocação da palavra – da verdade – pela própria palavra. Uma terceira manifestação do diálogo socrático consiste no herói ideológico que, pela primeira vez, é introduzido na história da literatura europeia. O acontecimento no diálogo socrático é de procura e experimentação da verdade e, portanto, é igualmente ideológico. A quarta manifestação trata da situação temática no diálogo socrático, que é também usada para a provocação da palavra pela palavra. O diálogo sobre a imortalidade da alma é o tema que Bakhtin (1981a) apresenta como exemplo de diálogo socrático: essa situação temática obriga os interlocutores a revelar as camadas mais profundas da personalidade e do pensamento – o diálogo no limiar. Há ainda uma quinta e última característica: homens e ideias que nunca entraram em contato no dialógico real, no diálogo socrático ficam “a um passo do futuro ‘diálogo dos mortos’” (BAKHTIN, 1981a, p. 96), ou seja, homens e ideias, separados por séculos, podem encontrar-se na superfície do diálogo.

Na escrita de Saramago, o discurso entre Jesus e os escribas na Sinagoga, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, pode representar o método dialógico para a busca a verdade. Jesus, na função de Sócrates como o provocador da palavra pela palavra, na busca da verdade (anácri), questiona sobre a vontade de Deus o que reporta, mais uma vez, ao atual conflito entre palestinos e israelenses.

[Jesus:] Concluo então que o estrangeiro que devemos amar é aquele que, vivendo conosco, não seja tão poderoso que nos oprima, como é, nos tempos de hoje, o caso dos romanos, [Escriba:] Concluis bem, [Jesus:] Agora vais dizer-me, segundo o que te aconselhem as tuas luzes, se, chegando nós um dia a ser poderosos, permitirá o Senhor que oprimamos os estrangeiros que o mesmo senhor mandou amar, [Escriba:] Israel não poderá querer senão o que o Senhor quer, e o Senhor, porque escolheu este povo, quererá tudo o quanto for bom para Israel, [Jesus:] Mesmo que seja não amar a quem se devia, [Escriba:] Sim, se essa for, finalmente, a sua vontade, [Jesus:] De Israel ou do Senhor, [Escriba:] De ambos, porque são um, [Jesus:] Não violarás o direito do estrangeiro, palavra do Senhor, [Escriba:] Quando o estrangeiro o tiver e lho reconhecamos, disse o escriba. (SARAMAGO, 2005, p. 173)<sup>95</sup>

<sup>95</sup> Por questões de clareza, opta-se por discriminar, entre colchetes, a voz de quem fala no discurso.

Para além dos dois métodos de análise do diálogo socrático, a síncrize (o confronto) e a anácrise (a provocação), que compõem o discurso das personagens no excerto apresentado, há questões de ordem ideológica perceptíveis: o tema ainda hoje atual do conflito entre israelenses e palestinos. Fica evidente neste diálogo, uma crítica à vontade de Deus que se coloca contra os estrangeiros e a favor do povo judeu. Por meio de uma segunda voz que confere ao discurso das personagens um sentido subliminar, fica evidente a correlação deste excerto com uma questão política que faz parte de um contexto mais amplo: o conflito árabe-israelense.

As particularidades fundamentais do diálogo socrático permitem considerá-lo, segundo Bakhtin (1981a), um dos principais gêneros na trajetória de evolução da prosa literária europeia, que leva à obra de Dostoiévski. O diálogo socrático “teve vida breve” (BAKHTIN, 1981a, p. 96), porém, ao desintegrar-se, forma outros gêneros dialogais, dentre eles a *sátira menipeia*. Esse gênero, segundo Oliver (2006), deve seu nome ao escritor sarcástico Menipo de Gadara, do século III a. C., e constitui a base para a análise bakhtiniana da sátira de Rabelais, escritor francês do século XVI. Com o propósito de verificar aspectos desse gênero nas raízes da prosa romanesca e, por conseguinte, ratificar a sua teoria da evolução dos gêneros, qual seja, “o gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo” (BAKHTIN, 2015, p. 121), o teórico descreve as particularidades da sátira da menipeia relevantes para uma teoria do romance.

Em comparação ao diálogo socrático, gênero predecessor da menipeia, o elemento cômico na sátira tem, obviamente, mais destaque. Nos romances que compõem o *corpus* desta pesquisa, cujos temas podem ser considerados densos se inferidos de modo perspicaz, a partir de uma segunda voz, percebe-se que o tom cômico provém em grande parte do discurso do narrador onisciente e distante das personagens. Não obstante um enredo aparentemente macabro, uma cegueira coletiva, *Ensaio sobre a cegueira* é permeado por comentários de um narrador espirituoso que, se o intuito é o de criticar, certamente o faz por meio de um discurso jocoso, ao narrar, por exemplo, o que sucede na reunião plenária semanal do Conselho Administrativo de um certo banco:

O edifício à porta do qual a limusina se encontra é um banco. O carro trouxe o presidente do conselho de administração à reunião plenária semanal, a primeira que se realizava desde que se tinha declarado a epidemia do mal-branco, e não houve tempo depois para levá-lo à garagem subterrânea, onde esperaria o fim dos debates. O condutor cegou quando o presidente ia entrar no edifício, pela porta principal, como gostava, ainda deu um grito, estamos a falar do condutor, mas ele, estamos a falar do presidente, já não o ouviu. Aliás, a reunião não

seria tão plenária quanto a sua designação presumia, nos últimos dias tinha cegado alguns dos membros do conselho. (SARAMAGO, 1995, p. 252-253)

É previsível o grau de dificuldade encontrado pelo roteirista que teve a tarefa de adaptar *Ensaio sobre a cegueira* para o gênero cinematográfico. O tom satírico está pautado menos na ação, e mais na estrutura do discurso, no jogo de palavras, que, como no excerto, denuncia pormenores da hierarquia no regime capitalista: a suntuosidade que circunda as instituições financeiras. A sátira prossegue ao longo dessa narrativa que se apresenta imbricada na história principal e cujo fechamento, igualmente cômico, se faz por meio de um discurso metaficcional que atesta a supremacia do narrador e, além de zombar das teorias da origem do universo:

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

Uma segunda característica da sátira da menipeia, que evoluiu do diálogo socrático e que perdura nas raízes do gênero romanesco, é a representação do herói como uma figura histórica ou lendária que, nesse gênero, liberta-se das limitações histórico-memorialistas ainda presentes no diálogo socrático para constituir uma personagem de ficção<sup>96</sup>.

A composição da fantasia e aventura, outra característica da sátira da menipeia, justifica-se pelo fim puramente filosófico-ideológico da narrativa, ou seja, há a necessidade de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica. A fantasia serve à busca, à provocação e à experimentação de uma verdade. Nos romances de Saramago essa “fantasia” é referida como alegoria pelo próprio autor que reconhece que é preciso “voltar à alegoria, para acentuar aquilo que, em condições normais, não necessitaria mais do que a exposição do fato simples” (1996, apud AGUILERA, 2010, p. 239)<sup>97</sup>.

<sup>96</sup> Desconsiderando (ou ignorando) a liberdade de criação e de expressão registrada desde a Antiguidade Clássica, através da sátira da menipeia, o subsecretário de Estado da Cultura, Souza Lara, do governo de Cavaco Silva, veta a candidatura do romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo* ao Prêmio Literário Europeu, no ano seguinte da publicação, o que faz com que, em 1993, Saramago fixe residência fora de Portugal, na ilha espanhola de Lanzarote, no arquipélago das Canárias.

<sup>97</sup> Excerto retirado do livro de Fernando Gomez Aguilera, que consiste na compilação de citações de Saramago, extraídas de jornais, revistas e livros de entrevistas, além de um trabalho monográfico.

A alegoria está presente nas três obras do *corpus*: a ruptura da jangada de pedra, como já mencionada anteriormente, alude à falta de pertencimento por parte dos países ibéricos na União Europeia; o evangelho ficcional é alegórico desde seu subtítulo, *romance*, que lhe confere um caráter fantasioso, não comprometido com a (possível) verdade dos fatos; a cegueira branca, de consequências extremas, parece associar-se à selvageria da concorrência dentro do sistema capitalista, em que, em nome da sobrevivência, o homem, cego pelo próprio sistema, perde o bom-senso e os valores.

A combinação do diálogo filosófico, do simbolismo, do fantástico da aventura e do naturalismo de submundo constitui igualmente uma característica da sátira da menipeia. Bakhtin alega que essa combinação se mantém em todas as etapas posteriores da evolução da linha dialógica da prosa romanesca de Dostoiévski e, conforme analisado neste trabalho, também nas três obras de Saramago. Já na parte final de *Ensaio sobre a cegueira*, por exemplo, quando o primeiro cego é conduzido à sua casa, é introduzida uma nova personagem, um escritor que havia tomado a casa que estava desocupada. Ao apresentar-se, o literato faz considerações de ordem linguística (o uso do pronome masculino para a referência a mulheres, um uso inconsciente que reflete – e reverbera – uma sociedade machista) e considerações que remetem a questões literárias, à inexistência da narrativa escrita que não é lida.

Estou sozinho, os meus foram à procura de comida, provavelmente deveria dizer as minhas, mas não creio que seja próprio, fez uma pausa e acrescentou, Embora pense que tinha a obrigação de o saber, Que quer dizer, perguntou a mulher do médico, As minhas de que falava são a minha mulher e as minhas duas filhas, E por que deveria saber se é ou não próprio usar o possessivo feminino, Sou escritor, supõe-se que devemos saber estas coisas. [...] a mulher do médico fez a pergunta direta, Como se chama, Os cegos não precisam de nome, eu sou esta voz que tenho, o resto não é importante, Mas escreveu livros, e esses livros levam seu nome, disse a mulher do médico, Agora ninguém os pode ler, portanto, é como se não existissem. (SARAMAGO, 1995, p. 273)

A menipeia, segundo Bakhtin (2015), é o gênero das últimas questões filosóficas, pois apresenta as palavras e os atos derradeiros e decisivos e, em cada um deles, identificam-se o homem e a vida humana em sua totalidade. A menipeia caracteriza-se, portanto, pela síncrize (ou o confronto) dessas últimas atitudes no mundo – uma quinta característica. Segundo Bakhtin (2015), “ao que parece, esse traço do gênero manifestou-se de modo especialmente acentuado nas primeiras menipeias [...], mas conservou-se mesmo em forma desgastada, em todas as variedades desse gênero como traço característico.

No universalismo filosófico da menipeia, as ações e as síncries dialógicas são descritas por uma estrutura de três planos: da Terra para o Olimpo e para o Inferno. Bakhtin informa que

O gênero do ‘diálogo no limiar’ também foi amplamente difundido na Idade Média, tanto nos gêneros sérios quanto nos gêneros cômicos (por exemplo, a famosa trova do camponês que discute às portas do paraíso), e representado com amplitude especial na literatura do período da Reforma, a chamada “literatura da porta do céu” (“Himmelsporten Literatur”). (BAKHTIN, 1981a, p.100)

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o referido confronto das questões filosóficas derradeiras é perceptível no encontro do protagonista com Deus e o Diabo (chamado de Pastor). O encontro ocorre em uma barca, em meio a um nevoeiro, que remete claramente ao julgamento das almas da obra de Gil Vicente, *Auto da barca do inferno*. Jesus busca respostas ao clássico debate filosófico sobre a essência e condição humana: “Vim saber quem sou e o que terei de fazer daqui em diante para cumprir, perante ti, a minha parte do contrato” (SARAMAGO, 2005, p. 304). Na cena, uma das mais significativas do romance, Deus revela-se cruel e sanguinário diante do número de mártires de que irá dispor para a edificação do seu reino. Nas palavras do Diabo humanizado deste evangelho: “É preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue” (2005, p.327).

A relativização do bem e do mal é, portanto, outra questão filosófica retratada na mesma cena, por um Deus egocêntrico e um Diabo que é imprescindível para a consagração divina. Sobre a necessidade dessa dupla existência, Deus fala ao Diabo: “quero-te como és, e, se possível, ainda pior do que és agora, Por quê, Porque este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és, [...] se tu acabas, eu acabo, para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal” (2005, p. 328-329).

Na menipeia, que critica os vícios da humanidade através do riso, surge a experimentação moral e psicológica (ou os estados psicológicos-morais anormais do homem). As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade e perfeição do homem e nele se revelam as possibilidades de um outro caráter e uma outra vida. Bakhtin (1981a) faz referência à conversa entre Ivan Karamázov e o diabo, em *Os irmãos Karamazov*. Cabe aqui uma observação: na narrativa de Dostoiévski, o diálogo com o diabo conserva o elemento cômico junto ao trágico, pois evidencia o desequilíbrio da personagem: “Sinto-me neste momento como em um delírio... e, é claro, estou delirando... mente à

vontade, para mim é indiferente! Não me farás perder as estribeiras como da outra vez. Só que tenho vergonha de alguma coisa... Quero caminhar pelo quarto...” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p.824). Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, por outro lado, a aparição do diabo representa, por meio de um discurso bivocal, mais uma tomada de consciência da personagem e menos um devaneio. O elemento satírico mantém-se na possibilidade de o Diabo fingir ser mais jovem:

Este é o Diabo, de quem falávamos há pouco. Jesus olhou para um, olhou para outro, e viu que, tirando as barbas de Deus, eram como gémeos, é certo que o Diabo parecia mais novo, menos enrugado, mas seria uma ilusão dos olhos ou um engano por ele induzido. (SARAMAGO, 2005, p. 307)

São comuns, na menipeia, cenas de escândalos, de comportamentos excêntricos, de discursos e declarações inoportunas, ou seja, de violações da normalidade dos acontecimentos e das normas comportamentais que comprometem a integridade épica e trágica do mundo. A menipeia é igualmente plena de contrastes de extremos e jogos de oximoros: o confronto do alto e o baixo (do luxo e da miséria) ou a ascensão ou a decadência do homem (o imperador transformado em escravo). Em *Ensaio sobre a cegueira*, é recorrente o contraste entre a visão e a cegueira, ambos em sentido metafórico: a visão como a razão e a cegueira como a falta dela.

A própria temática da cegueira branca já transpõe elementos do gênero da menipeia, como a transgressão das normas comportamentais que comprometem a normalidade dos acontecimentos e a integridade humana. A descrição do narrador acerca do caos que se institui no manicômio remete ao destronamento ou rebaixamento não de um representante da aristocracia, mas dos referenciais de civilidade:

Não é só o estado a que rapidamente chegaram as sentinas, antros fétidos, como deverão ser, no inferno, os desaguadoiros das almas condenadas, é também a falta de respeito de uns ou súbita urgência de outros que, em pouquíssimo tempo, tornaram os corredores e outros lugares de passagem em retretes que começam por ser de ocasião e se tornaram de costume. [...] Os que eram delicados por natureza ou educação levavam todo o santíssimo dia a encolher-se, aguentavam conforme podia à espera da noite, [...] e então lá iam, [...] à procura de três palmos de chão limpo, se os havia entre um contínuo tapete de excrementos mil vezes pisados (SARAMAGO, 1995, p. 133-134)

A carnavalização, segundo Bakhtin (1981a), é que permite ao escritor (ou a Dostoiévski, na análise bakhtiniana) mostrar momentos do comportamento e do caráter das pessoas que não poderiam revelar-se no curso normal da vida. Em *Ensaio sobre a cegueira*, por conta da epidemia incontrolável, percebe-se a que ponto pode chegar o

comportamento (des)humano: a maioria livra-se de qualquer tipo de escrúpulo na busca pela sobrevivência.

Uma particularidade da menipeia é a sua publicística (ou literatura político-social), espécie de gênero jornalístico da Antiguidade, que enfoca a atualidade ideológica em tom sarcástico. “Trata-se de uma espécie de ‘Diário do escritor’ que procura vaticinar e avaliar o espírito geral e a tendência da atualidade em formação” (BAKHTIN, 1981a, p. 102). Na cidade dos cegos, há pessoas que discursam em praça pública e agem como se não tivessem sido atingidas pela cegueira-branca. É perceptível, pela cena insólita, a crítica a políticos incoerentes por desconsiderarem a realidade social. Também os que ouvem os discursos são cegos, porém estes, de forma involuntária, por apatia e inércia diante do discurso eficaz.

Atravessaram uma praça onde havia grupos de cegos que se entretinham a escutar os discursos doutros cegos, à primeira vista não pareciam cegos nem uns nem outros, os que falavam viravam inflamadamente a cara para os que ouviam, os que ouviam viravam atentamente a cara para os que falavam. Proclamavam-se ali, os princípios fundamentais dos grandes sistemas organizados, a propriedade privada, o livre câmbio, o mercado, a bolsa, a taxaço fiscal, o lucro, a apropriação, a desapropriação, a produção, a distribuição, o consumo, o abastecimento e o desabastecimento, a riqueza e a pobreza, [...]. Aqui fala-se em organização, disse a mulher do médico, Já reparei, respondeu ele, e calou-se. (SARAMAGO, 1995, p. 295-296).

A praça pública, segundo Bakhtin (1981a), tem uma simbologia especial no gênero de menipeia: constitui o espaço onde as personagens encontram-se no limiar da vida e da morte, da mentira e da verdade, da razão e da loucura. As cenas de escândalos nas obras de Dostoiévski, quase sempre criticadas por seus contemporâneos por serem inverossímeis e injustificadas, transcorrem geralmente em praça pública, ou em espaços afins.

Todas as particularidades do gênero da menipeia, ainda que tenham sido abordadas separadamente, estão interligadas ou justapostas nas narrativas: por vezes um excerto representa mais de uma característica da menipeia. Para além de uma unidade interna, a menipeia, segundo Bakhtin (1981a), é dotada de uma plasticidade externa, pois insere-se harmoniosamente na composição de gêneros maiores, como os romances gregos, as obras utópicas da Antiguidade e os gêneros narrativos da literatura cristã antiga.

O estudo de Bakhtin (1981a) demonstra a proximidade entre o gênero menipeia e a obra de Dostoiévski: “trata-se, efetivamente, do mesmo universo de gênero,

observando-se, entretanto, que na menipeia ele [o gênero] se apresenta na *etapa inicial* de sua evolução, ao passo que em Dostoiévski atinge o seu *apogeu* [...] Daí podermos dizer, sem evasivas, que a menipeia dá, em verdade, o tom de toda a obra de Dostoiévski” (BAKHTIN, 1981a, p. 104 e 118, grifos do autor). Esse gênero da Antiguidade Clássica, para Bakhtin (1981a), reproduz-se em todas as obras de Dostoiévski. Para comprovar sua hipótese, Bakhtin (1981a) apresenta a análise de dois contos do escritor a partir da poética do gênero (ou das particularidades da menipeia): *Bobok*, de 1873, e *Sonho de um homem ridículo*, 1877.

O primeiro, na análise bakhtiniana, consiste em um microcosmo de toda a obra de Dostoiévski (‘está lá tudo’) e representa uma das mais genuínas menipeias da literatura universal. O narrador de *Bobok* é um escritor não-reconhecido, que se encontra no limiar da loucura. Seu discurso interior é dialogado e impregnado de polêmica. Em um cemitério, os mortos gozam os últimos dois ou três meses de ‘vida fora da vida’ (última vida da consciência) e decidem viver em liberdade, contando suas histórias sem mentiras. Segundo Bakhtin (1981a), *Bobok* não corresponde a uma estilização do antigo gênero da menipeia, mas à renovação do gênero em uma obra original. O diálogo consigo mesmo representa mais uma particularidade da menipeia: a possibilidade de absorver os gêneros diatribe, solilóquio e simpósio. O primeiro corresponde ao diálogo com o interlocutor ausente, como o sermão cristão antigo; o solilóquio, o diálogo consigo mesmo que exprime a descoberta do homem interior ou a consciência de si<sup>98</sup>; e o simpósio, o diálogo dos festins, que permitia “combinar no discurso o elogio e o palavrão, o sério e o cômico” (BAKHTIN, 1981a, p. 103).

No conto *Sonho de um homem ridículo*, Dostoiévski desfruta a possibilidade de uma segunda vida no sonho: “em sonho o homem se torna outro, descobre em si novas potencialidades (piores ou melhores)” (BAKHTIN, 1981a, p. 127). Esse conto apresenta, segundo a análise de Bakhtin, um conjunto quase completo dos principais temas de Dostoiévski, quais sejam, a imagem cômico-séria-ambivalente do bobo sábio e do bobo trágico da literatura carnalizada (a plenitude da autoconsciência do homem ridículo); a obsessão pela sua verdade implica a solidão dos heróis – o herói, como o único

---

<sup>98</sup> Segundo Bakhtin (1981a) a descoberta de si mesmo é inacessível à auto-observação e “acessível apenas ao ativo *enfoque dialógico de si mesmo*, que destrói a integridade ingênua dos conceitos sobre si mesmo, que serve de base às imagens lírica, épica e trágica do homem” (BAKHTIN, 1981a, p. 103, grifos do autor). Mestres desse gênero à época: Epicteto, Marco Aurélio e Santo Agostinho.

conhecedor da verdade, é considerado louco; a indiferença absoluta a tudo o que há no mundo e que leva o homem ridículo à ideia de suicídio; a experimentação moral nas últimas horas de vida antes do suicídio; o tema do renascimento e da renovação do homem através do sonho (prestes a cometer suicídio, o herói tem um sonho anunciador de uma vida nova); o tema utópico do paraíso terrestre (visão carnavalesca da natureza boa da humanidade); a transformação instantânea da vida em paraíso; e os elementos do naturalismo do submundo (bebedeira, jogo de cartas e briga).

A obra de Dostoiévski está, portanto, repleta de elementos da sátira menipeia (gênero carnavalizado) que, depois de dois milênios de tensa evolução, chega ao escritor russo por meio de características que se conservam na estrutura temático-composicional dos gêneros. Quanto à proximidade entre o gênero menipeia e o gênero da obra de Dostoiévski, Bakhtin reitera que o escritor russo não se configura um estilizador de gêneros antigos, ou seja, não parte conscientemente da menipeia antiga para a construção de sua obra. É a memória objetiva do próprio gênero que ao mesmo tempo evolui e conserva as particularidades de gêneros anteriores.

Entretanto, Bakhtin recorre às fontes básicas da carnavalização da literatura dos séculos XVI e XVII, nas obras de escritores renascentistas como Rabelais, Shakespeare, Cervantes e Grimmelshausen, por considerar as formas carnavalescas um fenômeno mais amplo do que a literatura carnavalizada da Antiguidade (ou a sátira menipeia). Para o teórico, os elementos de carnavalização convertem-se em poderosos meios de interpretação artística da vida, “é como se o carnaval se transformasse em literatura” (BAKHTIN, 2015, p. 181).

A tese de Bakhtin acerca da carnavalização na obra de Rabelais, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, foi escrita na Rússia stalinista, “com seus grandes expurgos e seu Terror” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 111). Entretanto, esse estudo não pode ser reduzido a uma dimensão estritamente alegórica, dada à preocupação do teórico com a não-finalizabilidade. Segundo Morson e Emerson (2008), para Bakhtin, “tudo quanto é completado, fixado ou definido é declarado dogmático e repressivo; só a destruição de todas as normas existentes ou concebíveis tem valor” (2008, p.110). Schnaiderman (2005), atenta para o caráter democrático e antiautoritário de uma teoria que analisa a multiplicidade de vozes do discurso e que foi desenvolvida por “alguém que era vítima da violência stalinista” (2005, p. 66-67).

Nesse sentido há que se considerar duas questões: a interpretação de carnaval como uma visão de mundo (cosmovisão) que liberta do medo, da seriedade oficial gerada pelo medo, pela hierarquia social, e aproxima não apenas o homem do mundo, mas o homem do homem em contato familiar livre, e uma segunda questão que consiste em tomar a carnavalização nas suas origens, que remontam à Antiguidade, Idade Média e início do Renascimento, para que não haja marcas de nihilismo, leviandade ou boemia, nem a concepção de espetáculo teatral. O carnaval da idade Média, segundo Bakhtin (1993) não é um fenômeno literário, mas é uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual que varia de acordo com a época, povos e festejos particulares. No carnaval, todos são participantes ativos: não há quem contemple (espectador) nem quem represente (artista), mas todos vivenciam a experiência.

Constituem categorias ou características do carnaval medieval: o livre contato familiar entre homens que estão separados por barreiras hierárquico-sociais (classe, título, idade); a libertação do comportamento, do gesto e da palavra; a excentricidade, ou a violação do que é comum; as *mésalliances* carnavalescas ou a livre relação familiar que se estende para valores e ideias, fenômenos, coisas; e a profanação, no sentido de unirem-se o alto com o baixo (de ordem político-social), o sagrado com o profano (de ordem religiosa), do sábio com o tolo (de ordem cognitiva). Nesse sentido, as lendas carnavalescas diferem-se das lendas heroicas épicas, pois fazem o herói descer do alto, familiarizando-o, aproximando-o e humanizando-o.

Nesse ponto, cabe correlacionar as três obras selecionadas para o *corpus* desta pesquisa com as categorias carnavalescas: Em *A jangada de pedra*, romance de tema predominantemente político, a união dos dois países da Península Ibérica em uma ilha que se desliga da Europa e dirige-se rumo à África parece caracterizar a quebra de barreiras e a consequente relação do alto com o baixo; em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, é perceptível a articulação do sagrado com o profano, do rebaixamento de Jesus, dos pais e da própria figura divina a um plano humano e racional; e em *Ensaio sobre a cegueira*, de tema social, evidencia-se a um contexto que elimina as fronteiras das camadas sociais e integra pessoas de diferentes níveis. Entretanto, para além dos temas centrais, o romance de Saramago confirma sua natureza carnavalesca principalmente por seus traços plurilíngue, pluriestilístico e plurivocal, representados pelo encontro (ou confronto) de classes, de tempos, de forças políticas, mas sobretudo do homem consigo mesmo, o reconhecimento de um novo estado, de uma transformação.

Na literatura, segundo Bakhtin (1981a), as categorias carnavalescas são transpostas especialmente para a linha dialógica de evolução da prosa artística romanesca, ou seja, no carnaval, assim como no romance, são legitimadas mudanças e transformações, trata-se de uma festa que tudo destrói e tudo renova. O ritual da coroação-destronamento do rei (rebaixamento) exerceu, segundo Bakhtin (1981a) uma influência excepcional no pensamento artístico-literário. É presumível que o escritor português, assim como o russo, não tenha recorrido às formas da carnavalização, porém esses elementos são transmitidos e atualizados pelos escritores, na tradição do gênero. A função da carnavalização, portanto, na história da literatura, conforme alega Bakhtin (1981a), é a de remover as barreiras entre toda a espécie de gêneros.

No estudo sobre a obra François Rabelais (1494-1553)<sup>99</sup>, Bakhtin (1993) reconhece a paródia como um dos procedimentos do dialogismo e argumenta que a dificuldade de ajustar a obra rabelaisiana às regras do cânone do século XVI é o fato de que suas imagens enigmáticas devem ser examinadas dentro do âmbito da cultura popular da Idade Média e da literatura do Renascimento, levando-se em conta as manifestações culturais populares. Segundo Bakhtin (1993), Rabelais marcou os destinos da literatura e da língua literária francesa e também da literatura mundial. A principal característica da obra rabelaisiana é a ligação às fontes populares através de imagens que variam da hostilidade à perfeição definitiva, da cultura cômica popular às formalidades da criação artística e do pensamento ideológico da Europa burguesa. Para compreender as imagens de Rabelais é preciso realizar, conforme o crítico russo (1993), não apenas uma investigação profunda dos domínios da literatura cômica popular da Idade Média e do Renascimento, mas igualmente uma reformulação radical das concepções artísticas e ideológicas e da capacidade de desfazer-se de exigências do pressuposto gosto literário convencional.

Bakhtin (1993) constata que o riso na época pré-romântica constitui um campo pouco estudado sob o ponto de vista cultural, histórico ou literário. A concepção do caráter popular exclui a cultura da praça pública, espaço onde as manifestações populares acontecem, e, por conseguinte, não considera o humor do povo. O riso e suas formas

---

<sup>99</sup> Segundo o teórico russo (1981a), Rabelais é pouco estudado na França, porém, especialistas europeus colocam-no imediatamente após (ou mesmo ao lado) de Shakespeare, pela força de suas ideias, de sua arte e de sua importância histórica.

variadas, como as festas, opõe-se à seriedade da religião e do feudalismo, ditadores dos bons costumes da época.

Há, portanto, que se estudar três categorias das manifestações da cultura cômica popular: as formas de ritos e espetáculos (carnavais, festas religiosas, festas agrícolas, cerimônias e ritos civis); as obras cômicas orais ou escritas em latim ou em língua vulgar; e ainda as diversas formas de gêneros do vocabulário familiar e grotesco. Embora diversas, as três categorias de manifestação da cultura popular refletem um mesmo aspecto do mundo, o riso, e dessa forma, combinam-se e inter-relacionam-se.

Os festejos do carnaval ocupam um lugar importante na vida do homem medieval, pois a liberalidade que há nestes festejos proporciona um segundo mundo, uma segunda vida para o homem da Idade Média. Para Bakhtin (1993), os festejos carnavalescos garantem, em maior ou menor proporção, uma dualidade de mundo, uma dupla vida e, sem compreender-se essa dualidade, não se compreende a consciência cultural da Idade Média e a civilização renascentista. Quando se estabelece o regime de classes, o sério sobrepõe-se ao cômico, e as formas cômicas adquirem caráter extraoficial com características específicas: todas as formas de ritos e espetáculos cômicos são exteriores à Igreja e à religião – o princípio cômico existente nos ritos de carnaval está liberto de dogmatismos religiosos, certas formas carnavalescas são paródias do culto religioso e do misticismo; o carnaval situa-se na *fronteira* entre a vida e a arte (não entra no domínio da arte); todos vivem o carnaval, não havendo artistas e espectadores; durante a festa carnavalesca, só se pode viver de acordo com as suas leis, ou seja, a lei da liberdade: carnaval como fuga provisória dos moldes da vida ordinária, da vida oficial.

O carnaval da Idade Média é, portanto, a própria vida vivida enquanto durar o rito, que pode chegar até três meses; as personagens características da cultura cômica desta época, os bufões e bobos, por exemplo, não desempenham um papel, mas continuam sendo os mesmos bufões e bobos, porém em uma segunda vida que se transforma em vida real por um determinado período. Essas festividades representam aspectos significativos para a compreensão da cultura medieval: não constituem apenas um descanso do trabalho, mas possuem um elemento motivador que pertence à esfera do espírito e das ideias; têm relação com o tempo natural (cósmico), mas também com o tempo histórico: relacionam-se a momentos de crise; a relação da festa com a pureza e a plenitude que necessitam ser renovadas (ressurreição), por meio das festas, do reino utópico de liberdade e igualdade.

Enquanto o carnaval da Idade Média olha para o futuro como uma forma de purificação e renovação, as festas oficiais (como as celebrações religiosas) voltam-se para o passado, não renovam, apenas consagram e sancionam o regime em vigor. Na festa popular todos os participantes são iguais, pois há a abolição temporária de hierarquias, privilégios, regras e tabus. No carnaval, devido à liberdade, à soltura das amarras, o homem volta-se a si próprio, sente-se humano, não em pensamentos e reflexões, mas na experimentação de uma segunda vida.

Uma vez que é celebrado em praça pública, o carnaval produz o aparecimento de uma linguagem típica, um tipo de comunicação inconcebível em situações normais. Uma linguagem avessa à perfeição, à eternidade, mas que abrange formas de expressão dinâmicas e mutáveis. Isso justifica o fato da linguagem carnavalesca possuir elementos de lirismo, alternância e renovação, que caracterizam uma consciência da relatividade das verdades. A segunda vida, portanto, constrói-se como uma paródia da vida oficial, um mundo ao revés.

Um dos pontos de contato entre o estudo de Rabelais e a teoria do romance, ambos do teórico russo Mikhail Bakhtin (1993, 2014a), é o hibridismo de estilos e de linguagem. Para compreender a linguagem utilizada por Rabelais, é necessário conhecer o sistema de imagens desse escritor, assim como a literatura do Renascimento e a do Barroco, posto que as utopias e a própria concepção de mundo estão impregnadas da percepção carnavalesca e da natureza complexa do riso: um riso festivo, universal, patrimônio do povo e ambivalente. Segundo Bakhtin, o riso é “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 1993, p. 10)

A diferença entre o riso festivo popular e o riso puramente satírico da era moderna é que o segundo emprega apenas o humor negativo, unilateral, enquanto que o riso popular é ambivalente. Rabelais, conforme Bakhtin (1993), é o grande porta-voz do riso carnavalesco na literatura universal e é um equívoco identificá-lo como um autor exclusivamente satírico, o grande poeta da carne e do ventre, cuja obra destina-se a divertir, devido às imagens do corpo, da bebida e da comida, imagens que representam a satisfação de necessidades naturais e da vida sexual. Além das paródias de temas religiosos (paródias sacras), há, ainda, dentro da literatura cômica da Idade Média, outras variedades como os diálogos paródicos que ridicularizavam o regime feudal. A

compreensão da vida e do mundo puramente carnavalescos é elemento presente na literatura e na dramaturgia cômica medieval e está presente na obra de Rabelais.

É possível afirmar-se o mesmo sobre as obras do escritor português protagonista deste trabalho: o riso nas três obras, por vezes instituído pelo narrador digressivo, tem um caráter ambivalente, “expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem” (1993, p. 11), diferentemente do riso exclusivamente alegre destinado unicamente a divertir, ligeiro e desprovido de profundidade e força” (1993, p.11)

Diferentemente de outros estudiosos da cultura cômica popular da Idade Média, Bakhtin (1993) estuda os fenômenos à luz das regras culturais, estéticas e literárias daquela época, o que proporciona um entendimento mais esclarecedor da obra rabelaisiana do que a simples interpretação e avaliação dos fenômenos nas medidas da época atual. Se, como afirmam Morson e Emerson (2008), por meio de um gênero é possível compreender o modo de percepção e representação do mundo, por extensão, entende-se por que se deve estudar uma determinada obra a partir de seu contexto de produção.

Quanto a seu longo estudo acerca das formas da carnavalização, Bakhtin<sup>100</sup> justifica-se:

O que o nosso breve resumo das fontes da carnavalização menos pretende é a plenitude [não-finalização]. Foi-nos importante traçar apenas as linhas básicas da tradição. Salientamos mais uma vez que não nos interessa a influência de autores individuais, temas, imagens e ideias individuais, pois estamos interessados precisamente na influência da própria tradição do gênero, transmitida através dos escritores que arrolamos. (BAKHTIN, 2015, p. 183)

Por realismo grotesco, Bakhtin (1993) denomina o sistema de imagens da cultura cômica popular. Nele o princípio material e corporal é percebido como universal e popular. O princípio material e corporal não é o ser biológico individual, mas é o povo; um povo que evolui e se renova constantemente. O exagero do elemento corporal tem um caráter positivo e afirmativo: imagem de fertilidade, crescimento e superabundância. A abundância e a universalidade determinam o caráter festivo e alegre (não cotidiano) das

---

<sup>100</sup> Morson e Emerson alegam que “Bakhtin trata ostensivamente das questões gerais do gênero para justificar a sua longa digressão a propósito das formas carnavalescas na literatura ocidental. (2008, p. 312)

imagens referentes à vida material e corporal, por isso, o princípio da festa, do banquete e da alegria está presente na literatura e na arte do Renascimento.

O rebaixamento constitui igualmente um traço marcante do realismo grotesco: o movimento do plano elevado, espiritual, ideal e abstrato, para o plano material e corporal. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se em significações absolutas: o sexo remete ao nascimento, a uma vida nova e melhor. Por isso, a paródia tem valor positivo, regenerador. O valor do riso é ambivalente: ao mesmo tempo que degrada, renova, não é apenas negativo (como na sátira), mas também positivo. Na parte final de *A jangada de pedra*, no ponto em que a Península para de mover-se pelo oceano, todas as mulheres estão grávidas, o que simboliza a renovação de uma nação. Pelo fato das duas protagonistas, Joana Carda e Maria Guavaira, estarem gerando um filho do espanhol Pedro Orce, percebe-se que a gravidez coletiva representa não apenas uma nova nação, mas também a unificação do povo ibérico.

Visivelmente embaraçados, aparecem os primeiros-ministros dos dois países na televisão, não que devesse ser motivo de constrangimento fala da explosão demográfica que se verificará na península daqui a nove meses, doze ou quinze milhões de crianças a nascer praticamente ao mesmo tempo, [...] Deste lado da questão é possível, até, extrair alguns efeitos políticos, exibir a carta demagógica, apelar à austeridade em nome do futuro dos nossos filhos, dissertar sobre a coesão nacional, comparar esta fertilidade à esterilidade do resto do mundo ocidental, mas não se pode evitar que cada um de nós se compraza no pensamento de que para haver uma explosão demográfica houve de certeza uma explosão genésica, uma vez que ninguém acredita que a fecundação coletiva tenha sido de ordem sobrenatural. (SARAMAGO, 1988a, p. 307-308)

Justifica-se a longa extensão do excerto pela alusão a pelo menos dois elementos da carnavalização: o realismo grotesco e o rebaixamento. Se o primeiro representa a universalidade (o povo) e a abundância, o fato de todas as mulheres estarem grávidas refere um caráter festivo e alegre, tanto na concepção quanto no dia do nascimento, por outro lado, o constrangimento dos dois políticos pode revelar o rebaixamento, o apagamento das fronteiras da estrutura social, não porque pessoas de classes sociais distintas tenham copulado, mas porque todos, sem discriminação, tiveram relações carnavais em um mesmo momento, revelando a igualdade de todos perante as leis da natureza.

Em Rabelais, as imagens grotescas conservam uma natureza original: não são imagens da vida cotidiana, mas são imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, horrendas e monstruosas se observadas sob o ponto de vista da estética

clássica. Vista sob outra perspectiva, porém as imagens rabelaisianas representam um sentido ambivalente e regenerador: a morte grávida ou a morte que dá à luz. Trata-se do corpo grotesco, ou cânone grotesco, termo usado por Bakhtin para diferenciar de cânone clássico. A morte de Pedro Orce ao final de *A jangada de pedra* parece corresponder a esse sentido ambivalente e regenerador: a morte do velho espanhol e a gravidez das duas mulheres portuguesas, simbolizando uma renovação, um novo povo, genuinamente ibérico e não mais europeu. No desfecho da narrativa, Joana Carda espeta sua vara de negrilho na cova de Pedro Orce, remetendo ao início da história.

Não é cruz como bem se vê, não é um sinal fúnebre, é só uma vara que perdeu a virtude que tinha, mas pode ainda ter esta simples serventia, ser relógio de sol num deserto calcinado, talvez árvore renascida, se um pau seco, espetado no chão, é capaz de milagres, criar raízes, [...] Os homens e as mulheres, estes, seguirão seu caminho, que futuro, que tempo, que destino, A vara de negrilho está verde, talvez floresça ano que vem. (SARAMAGO, 1998a, p. 317)

Outros fenômenos do grotesco encontrados na obra de Rabelais: o diabo é um ente alegre, ambivalente, nada aterrador; não há fronteiras claras e inertes que distingam o reino animal e vegetal e, portanto, há liberdade e leveza, proporcionadas pela ausência de limites entre os reinos. Segundo Bakhtin (1993) a imagem grotesca existiu em todas as etapas da Antiguidade, na Idade Média e no Renascimento, como vê-se na pintura de Raphael, nas galerias do Vaticano.

O grotesco romântico alemão distingue-se do grotesco popular da Idade Média (em Rabelais): no romantismo, o riso perde sua força regeneradora, as imagens retratam a aproximação do homem com o mundo de forma abstrata e espiritual, representam os tons sombrios da loucura e do isolamento do indivíduo. Nesse contexto, a partir da segunda metade do século XIX, segundo Bakhtin (1993), o interesse pelo grotesco diminui:

Depois do Romantismo, a partir da segunda metade do século XIX, o interesse pelo grotesco diminui notadamente, tanto na literatura quanto na história literária. Quando se faz alusão a ele, é para relegá-lo às formas do cômico vulgar de baixa categoria, ou para interpretá-lo como uma forma particular de sátira, orientada contra fenômenos individuais, puramente negativos. (BAKHTIN, 1993, p.39)

Na análise bakhtiniana dos elementos de carnavalização na obra de Dostoiévski a fim de se identificar de que forma ou em que aspectos do romance se desvelam a carnavalização. Desse modo, segundo Bakhtin (1981a), em *Sonhos Peterburgenses em versos e prosa*, de 1861, é possível identificar-se os contrastes sociais e o sonho mágico, em *O sonho de Titio*, de 1859, o destronamento do príncipe e em *A aldeia Stepânchikovo*

*e seus habitantes*, igualmente de 1859, a vida se concentra em torno de um rei carnavalesco (a ricaça louca com hábitos eróticos, e com o obsessivo sonho de touro branco, um criado louco), entre outros aspectos que, por motivos diversos, desviam o curso comum da vida e retratam escândalos, excentricidades, corações e destronamentos. É por meio da carnavalização que Dostoiévski mostra, segundo Bakhtin (1981a), momentos do carácter e do comportamento das pessoas que não poderiam se revelar no curso normal da vida.

Nos romances do segundo período de Dostoiévski, Bakhtin destaca: o carácter cômico forte, o riso reduzido a um método de visão artística e interpretação da realidade (método de construção da imagem artística do sujeito e do gênero), a ambivalência do riso nas imagens carnavalescas (a própria morte indica vida, o contraste morte e nascimento), o riso carnavalesco é ambivalente e criativo.

Nos dois grandes romances do segundo período, o riso (sobretudo em *Crime e Castigo*, de 1866), o riso reduzido exclui toda seriedade dogmática e a seriedade unilateral, colocando em confronto (como em um grande diálogo) todos os polos, todos os membros de uma antítese: nascimento-morte, mocidade-velhice, alto-baixo, trágico-cômico. Segundo Bakhtin (1981a), tudo no mundo vive em plena fronteira com o seu contrário, no limiar como amor e ódio, fé e ateísmo, e na imagem carnavalesca os contrários se encontram, os discursos antagônicos e não se impõe um desfecho definitivo, o diálogo mantém-se *não-acabado*. Para Bakhtin (1981a), o diálogo desvela o artista em Dostoiévski, e não mais o jornalista político ou o publicista que não se eximia de uma seriedade limitada e unilateral.

Ao tornar relativo todo processo estável, o romancista russo penetra nas camadas mais profundas do homem e das relações humanas e expõe, na carnavalização do diálogo, a natureza ambivalente e inconclusa do homem e do pensamento humano, a fragilidade dos alicerces morais e as crenças. Em *Crime e Castigo* (2009), o destino das personagens, suas emoções e ideias parecem estar no seu limite, as ações desenvolvem-se *no limiar*, como se prontas para converterem-se no seu contrário, o que já caracteriza uma manifestação de carnavalização.

Eis o ponto de contato entre a teoria do romance de Bakhtin e uma das hipóteses do presente trabalho, qual seja, a de que os temas universais estão presentes ao longo de

toda a obra do escritor José Saramago (das supostas fases da estátua e da pedra), uma vez que configuram não o tema da narrativa, porém os elementos que constituem o gênero romanesco e perpassam as ações e as vozes das personagens, bem como o discurso polifônico do narrador.

#### 4.2 O CRONOTOPO E OS GÊNEROS ANTIGOS

*Falo do tempo e de pedras, e, contudo, é em homens que penso. Porque são eles a verdadeira matéria do tempo*  
SARAMAGO, 1986, p. 222

Bakhtin entendeu o romance, segundo explica Machado (1995, p.248), “como um sistema de representação do homem, de seu mundo e de sua linguagem e, como tal, se define como um sistema de signos culturais desenvolvidos no espaço e tempo das civilizações”. Nesse sentido, a história do gênero romanesco funde-se à história do homem, de modo que, assim como a filosofia, a literatura também empreende descobertas relevantes quanto às relações do homem e suas ações no tempo e no espaço. “Quando o homem está na arte não está na vida e vice-versa” (BAKHTIN, 2003, p. 3), “por isso, somente na arte a vida pode ser representada” (MACHADO, 1995, p.249).

Para compreender a composição desse novo gênero, capaz de contribuir para questões referentes à inter-relação da arte e da vida, da forma e do conteúdo, Bakhtin elabora a teoria do cronotopo, a qual é definida por Machado como “o conjunto de possibilidades concretas, desenvolvidas por vários gêneros, para exprimir a relação das pessoas [personagens] com os eventos” (1995, p. 248). A teoria do cronotopo, para essa autora, não segue uma “tipologia temporal, mas examina como a representação espaço-tempo permitiu diferentes configurações de gêneros” (MACHADO, 1995, p. 249-250).

O cronotopo, na visão bakhtiniana, define o romance enquanto gênero que se compõe a partir de elementos do romance grego da Antiguidade Clássica (dos séculos II a VI), e que, ao relacionar-se com outros gêneros, evolui e parece imune “ao ataque de um vírus mortífero” (MACHADO, 1995, p. 304)<sup>101</sup>. Segundo Machado, Bakhtin não

---

<sup>101</sup> Segundo Machado (1995), Bakhtin não alude à “memória subjetiva do autor” (MACHADO, 1995, p. 251) ou a uma retomada consciente de gêneros anteriores ao apontar que os traços do passado se conservam no gênero romanesco. Quanto à presença de elementos de gêneros anteriores no gênero romanesco, Machado (1995) afirma: “Não quer dizer, por exemplo, que Dostoiévski e Flaubert conheceram as menipeias antigas para desenvolverem seus romances. Na verdade, é a memória objetiva

alude à “memória subjetiva do autor” (1995, p. 251) ou a uma retomada consciente de gêneros anteriores ao apontar que os traços do passado se conservam no gênero romanesco. Quanto à presença de elementos de gêneros anteriores no gênero romanesco, Machado afirma: “Não quer dizer, por exemplo, que Dostoiévski e Flaubert conheceram as menipeias antigas para desenvolverem seus romances. Na verdade, é a memória objetiva dos gêneros empregados que mantém as particularidades das menipeias antigas, [...]” (1995, p. 251).

A ênfase dada por Bakhtin à questão do vigor do gênero contrapõe-se à teoria de Georg Lukács, a qual pressupõe o término da evolução do gênero romanesco devido a seu distanciamento do épico<sup>102</sup>. Segundo Machado, diferentemente dos argumentos de Lukács, “em Bakhtin, o distanciamento da épica não conduz o romance à morte, pelo contrário, revela elementos responsáveis pelo devir de suas potencialidades estilísticas” (1995, p. 294).

A epopeia, nas concepções lukacsianas, é a representação do mundo feliz, harmônico, com a integração plena do indivíduo na coletividade, “o herói da epopeia não é nunca um indivíduo. Desde sempre, considerou-se como uma característica essencial da epopeia o fato de o seu objeto não ser um destino pessoal, mas o de uma comunidade” (LUKÁCS, s/d, p. 66). Na teoria do filósofo húngaro, para quem a *ação* constitui o grande eixo da representação épica no romance, o gênero romanesco representa o mundo inacabado, aberto às inquietações de um sujeito atormentado, que faz da busca a razão de sua existência. A consciência do herói deixa de ser *coletiva* e passa a ser *individualista*: enquanto na tragédia clássica o herói age com base em uma consciência coletiva<sup>103</sup>, no romance realista do século XIX, maior expressão do gênero – segundo Lukács (s/d) –, o herói age de forma individualista, “e a história termina com os homens modernos, tão saturados de autoconsciência que parecem vagar pelo mundo sozinhos, alienados de si

---

dos gêneros empregados que mantém as particularidades das menipeias antigas, [...]” (MACHADO, 1995, p. 251).

<sup>102</sup> Lukács, no ensaio do início do século XX, sustenta que “a evolução não ultrapassou o tipo de romance de desilusão e a literatura mais recente não revela nenhuma virtualidade essencialmente criadora, capaz de dar nascimento a tipos novos; reduz-se a um ecletismo [...], que rebaixa antigas estruturas e não parece possuir forças produtoras senão nos domínios formalmente inessenciais: lirismo e psicologia. [...] De um ponto de vista exclusivamente formal [...] deve-se considerá-lo [Tolstói] como o último herdeiro do romantismo europeu” (LUKÁCS, s/d, p. 163,164).

<sup>103</sup> No confronto teórico entre épica e romance, Machado (1995) sustenta que “o herói épico age num mundo incontestável e significativo para todos. No mundo épico só há uma ideologia possível”, ao passo que “o herói romanesco age, fala e sua ação é contestável e possui uma posição ideológica precisa [individual]” (Machado, 1995, p. 295).

mesmos e de sua cultura - e alienados finalmente do próprio cosmo”<sup>104</sup> (HOLQUIST, 2002, p. 74, tradução nossa).

No prefácio da *Teoria do romance* publicada nos anos sessenta, Lukács reconhece que seus primeiros textos são marcados pelas ideias do materialismo dialético e reconsidera algumas de suas posições radicais da juventude:

O fato de o livro chegar a Tolstói, como a um cume, de terminar com uma apreciação de Dostoiévski – o qual não teria “escrito romances” – eis o que mostra claramente que a expectativa do autor [Lukács referindo-se si próprio em terceira pessoa] não ia para um gênero literário novo mas antes, como nolo diz, para um “mundo novo”. Temos perfeitamente o direito de sorrir deste utopismo sumário, mas nem por isso deixa ele de exprimir uma corrente espiritual que existia então realmente” (LUKÁCS, s/d, p. 17).

O romance realista constitui uma forma literária que apreende a individualidade e representa os conflitos do homem desajustado na sociedade burguesa do século XIX (o homem que busca o conhecimento de si). Todavia, para Lukács esse conhecimento não prevê a perspectiva do outro, o que leva o teórico a rejeitar a inclusão da obra de Dostoiévski na sua teoria do romance: “[...] nem Dostoiévski nem a forma da sua arte pertencem ao quadro desse estudo: na verdade Dostoiévski não escreveu romances e a disposição interior de seu acto de estruturação tal como se manifesta nas suas obras não tem nada a ver [...] com o romantismo europeu do século XIX [...]” (LUKÁCS, s/d, p. 165).

Nos moldes do contraste entre prosa e poesia apresentado por Bakhtin em *O discurso no romance* (texto escrito entre os anos de 1934 e 1935), em 1941, no ensaio *Epic and Novel* (BAKHTIN, 1981b), Bakhtin propõe uma comparação entre o *epos* e o romance. Bakhtin não se refere a obras literárias do gênero épico, mas a um padrão idealizado, ou às especificidades que atribuem a um texto o caráter épico: o *epos* – como refere Machado (1995, p.27) – ou epicidade – na tradução para a língua portuguesa do termo usado por Morson e Emerson (2008, p.438). Nas palavras de Bakhtin:

Vamos repetir: o importante não são as fontes verdadeiras da epopeia, nem o conteúdo de seus eventos históricos, nem as declarações de seus autores – o importante é essa forma constitutiva da característica épica como um gênero (para ser mais preciso), a característica formal-substantiva): sua confiança na tradição impessoal e sacrossanta, em uma avaliação comum ou ponto de vista – o que exclui qualquer outra abordagem – e que então mostra uma profunda

---

<sup>104</sup> *And the story ends with modern men, so saturated with selfconsciousness that they seem to wander the world alone, alienated from themselves and their culture - and alienated ultimately from the cosmos itself* (HOLQUIST, 2002, p. 74)

devoção ao assunto descrito e à linguagem usada para descrever isso, a linguagem da tradição” (BAKHTIN, 1981b, p. 16, tradução nossa)<sup>105</sup>.

Na comparação entre epos e romance, Bakhtin argumenta que na epopeia tudo é percebido como já passado – o passado absoluto, completo e fechado; o herói épico tem um destino certo – “ele não pode tornar-se o herói de um outro destino ou de um outro enredo” (BAKHTIN, 1981b, p. 36, tradução nossa)<sup>106</sup>. O gênero romanesco, por outro lado, representa o presente não-finalizado, “o romance entra em contato com a espontaneidade do presente inconcluso; é isso que impede o gênero de congelar” (BAKHTIN, 1981b, p. 27, tradução nossa)<sup>107</sup>. O próprio herói do romance tem um caráter inconcluso à medida que pode assumir qualquer destino e figurar em qualquer situação. Segundo Bakhtin (1981b), as personagens principais do romance passam por uma transformação, tornam-se diferentes dentro de um conjunto de possibilidades do que poderiam tornar-se: “há sempre nele um potencial não desenvolvido e demandas não cumpridas” (BAKHTIN, 1981b, p. 37, tradução nossa)<sup>108</sup>.

Para o estudioso da obra bakhtiniana Michael Holquist (2002), Bakhtin aproxima-se de Lukács no que tange ao reconhecimento de que a história do romance está associada à história da consciência (o reconhecimento de si); entretanto, para Bakhtin, “o romance é o texto característico de um estágio particular na história da consciência não porque marca a descoberta do eu, mas sim porque manifesta a descoberta de si através do outro”<sup>109</sup> (HOLQUIST, 2002, p. 75, tradução nossa). Em seus ensaios sobre hermenêutica, o filósofo francês Paul Ricoeur (1978) remete à mesma questão: “Portanto, o que ele [o exegeta] persegue, através da compreensão do outro, é a ampliação da própria compreensão de si mesmo. Assim, toda hermenêutica é, explícita ou implicitamente,

---

<sup>105</sup> *Let us repeat: the important thing is not the factual sources of the epic, not the content of its historical events, nor the declarations of its authors - the important thing is this forma constitutive characteristic of the epic as a genre (to be more precise, the formal-substantive characteristic): its reliance on impersonal and sacrosanct tradition, on a commonly held evaluation or point of view - which excludes any other approach - and which therefore displays a profound piety toward the subject described and toward the language used to describe it, the language of tradition* (BAKHTIN, 1981b, p. 16).

<sup>106</sup> [...] *he cannot become the hero of another destiny or another plot* (BAKHTIN, 1981b, p. 36).

<sup>107</sup> *The novel comes into contact with the spontaneity of the inconclusive present; this is what keeps the genre from congealing* (BAKHTIN, 1981b, p. 27).

<sup>108</sup> *There always remains in him unrealized potential and unrealized demands* (BAKHTIN, 1981b, p. 37).

<sup>109</sup> *The novel is the characteristic text of a particular stage in the history of consciousness not because it marks the self's discovery of itself, but because it manifests the self's discovery of the other* (HOLQUIST, 2002, p. 75).

compreensão de si mesmo mediante a compreensão do outro” (RICOEUR, 1978, p. 18)<sup>110</sup>.

O ensaio de Bakhtin sobre cronotopo, de acordo com Michael Holquist (2015), foi escrito no período de 1934 a 1937, quando Bakhtin, motivado pelas discussões acerca da teoria do romance, nas quais as ideias de Georg Lukács têm papel de destaque, “devotou todas as suas energias a repensar a natureza do gênero” (HOLQUIST, 2015, p.35). Entretanto, *Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica* é publicado somente em 1975, ano da morte do teórico russo, na antologia de seus ensaios literários. O texto apresenta-se acrescido de um décimo capítulo intitulado Considerações finais, escrito pelo próprio autor em 1973.

A distância entre a data de redação dos nove capítulos originais e a data de escrita do último capítulo pode implicar diferenças no significado do termo cronotopo (cf. HOLQUIST, 2015). Contudo, embora na publicação de 1975 Bakhtin reconheça “o vasto escopo de tópicos que ele de fato reuniu sob a rubrica de cronotopo” (HOLQUIST, 2015, p. 45), o teórico mantém a amplitude do termo e “chega quase a deixá-lo sem fronteiras” (HOLQUIST, 2015, p. 45).

Segundo Bemong e Borghart (2015), é precisamente na introdução do ensaio dos anos 30 que “Bakhtin chega o mais próximo de algum tipo de definição [de cronotopo]” (BEMONG & BORGHART, 2015, p. 17), quando afirma:

Daremos o nome do cronotopo (literalmente, "tempo espaço") à conexão intrínseca das relações temporais e espaciais que são artisticamente expressas na literatura. Este termo [espaço-tempo] é empregado na matemática, e foi introduzido como parte da Teoria da Relatividade de Einstein. (BAKHTIN, 1981b, p. 84, tradução nossa)<sup>111</sup>

A noção de espaço-tempo da teoria da relatividade (o tempo como quarta dimensão do espaço) não equivale totalmente ao cronotopo da narrativa literária, e é Bakhtin quem faz essa ressalva: “[cronotopo] é tomado emprestado para a crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não inteiramente)” (1981b, p. 84, tradução nossa,

---

<sup>110</sup> Com relação ao conhecimento de si pelo outro, Ricoeur (1978) reflete que a consciência é, no início, uma consciência falsa, sendo necessário elevar-se (através de uma crítica corretiva) da má compreensão para a compreensão efetiva (o conhecimento de si como resultado da reflexão e da interpretação), o que, de certo modo, pode estar representado no discurso polifônico dos protagonistas de Dostoiévski.

<sup>111</sup> *We will give the name of chronotope (literally, 'time space') to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. This term [space-time] is employed in mathematics, and was introduced as part of Einstein's Theory of Relativity.* (BAKHTIN, 1981b, p. 84)

grifo nosso). Apesar das presumíveis diferenças, Bemong e Borghart (2015) apontam dois aspectos que possivelmente tenham motivado o teórico russo a apropriar-se do termo einsteiniano: o primeiro é que, tanto no mundo físico como no mundo da ficção, tempo e espaço estão conectados, isto é, “a cronologia não pode ser separada dos acontecimentos e vice-versa” (BEMONG E BORGHART, 2015, p. 19). O segundo aspecto diz respeito à variedade de sentidos de tempo e espaço tanto nas ciências exatas quanto na história literária: na física, tem-se os diferentes ritmos, segundo os quais os organismos biológicos e os corpos celestes evoluem; na ficção, o ritmo da narrativa (ou o cronotopo) varia de acordo com a descrição (e relevância) de eventos narrados.

Segundo Morson e Emerson (2008), o cronotopo representa as possibilidades concretas de relação das pessoas com o seu mundo, e “não é de admirar, para Bakhtin, que os romances tenham vindo a possuir o mais rico cronotopo e, portanto, a construir provavelmente a maior contribuição do pensamento ocidental” (2008, p. 383). Esses teóricos acreditam que

para Bakhtin, a avaliação dos cronotopos era importante em seu projeto de compreender o que a historicidade de fato é e sem seu propósito de definir o mundo de tal forma que a responsabilidade e a criatividade pudessem ser reais. [...] De fato, o ensaio sobre o cronotopo e escritos correlatos faziam parte do grande projeto que Bakhtin empreendeu nesse terceiro período para elucidar e exaltar o gênero romance. (MORSON; EMERSON, 2008, p. 389)

Para desenvolver a noção de cronotopo, Bakhtin (1981b) elabora um estudo que analisa a evolução de tempo-espaço na História: do romance grego da Antiguidade, passando pelos romances de cavalaria e sátiras da Idade Média, até a obra de Rabelais. Na primeira parte de *Forms of time and chronotope in the novel*, Bakhtin (1981b) aborda cronotopo como categoria constitutiva do gênero, ou seja, estuda o cronotopo de um texto concreto: “O cronotopo na literatura possui uma significação *genérica* intrínseca. Pode até ser dito que é precisamente o cronotopo que define gênero e distinções genéricas” (BAKHTIN, 1981b, p. 84-85, grifo do autor, tradução nossa)<sup>112</sup>. Bakhtin, portanto, analisa cronotopos de três tipos de romance antigo, a saber, o romance de aventura de provação, o romance de aventura da vida diária e os romances biográfico e autobiográfico. O teórico faz uma análise de romances antigos e demonstra a produtividade e flexibilidade que os cronotopos destes (como o cronotopo do encontro) permitem o desenvolvimento do romance de aventuras tal como passa a ser praticado na Europa até meados do século

---

<sup>112</sup> *The chronotope in literature has an intrinsic ‘generic’ significance. It can even be said that it is precisely the chronotope that defines genre and generic distinctions* (BAKHTIN, 1981b, p. 84-85, grifo do autor)

XVIII. Enquanto na primeira parte do ensaio, Bakhtin trata o cronotopo como unidade de análise narrativa aplicada a textos literários concretos, na conclusão, que foi adicionada ao texto no ano de 1973, o teórico analisa o cronotopo como estrutura recorrente e enumera diferentes tipos de cronotopos, como o da estrada (associado ao do encontro), o do castelo, o do salão, o da cidade (ruas) e o do limiar (associado ao da crise e da ruptura).

A cada cronotopo podem-se associar outros, como é o caso do cronotopo da estrada ao qual é associado um outro de maior intensidade de emoções e valores, o cronotopo do encontro. Diz Bakhtin: “Encontros em um romance geralmente ocorrem ‘na estrada’” (BAKHTIN, 1981b, p. 243, grifo do autor, tradução nossa)<sup>113</sup>; as pessoas que usualmente estão separadas por sua classe social, religião, nacionalidade ou idade, entre outros, entrecruzam-se no tempo e espaço da estrada.

Os cronotopos do encontro e da estrada são perceptíveis no romance *A jangada de pedra*: cinco pessoas que se juntam motivadas por fenômenos sobrenaturais que se associam a um fenômeno maior, também sobrenatural, a ruptura da Península Ibérica e sua viagem pelo mar. É o espanhol Pedro Orce quem tem a ideia de viajar de carro até a grande fenda de La Línea e Gibraltar:

Pedro Orce acompanha o voo da bandada, primeiro sem mais interesse que o duma curiosidade bem educada, depois iluminam-se-lhe os olhos de céu azul e nuvens brancas, e, não podendo segurar as súbitas palavras, propõe, E se fôssemos à costa ver passar o rochedo. Parece isto um absurdo, um contra-sentido, mas não é, também quando vamos de comboio julgamos ver passarem árvores que estão agarradas à terra pelas raízes, agora não viajamos de comboio, vamos mais devagar em cima de uma jangada de pedra que navega no mar, sem prisões, a diferença só é a que existe entre sólido e líquido. (SARAMAGO, 1988a, p. 79-80)

O cronotopo da estrada é evidente no excerto, no caso uma rota marítima cujo destino é desconhecido, mas que representa um espaço de transformação e autoconhecimento tanto das personagens individuais da trama quanto de todo o povo ibérico. Saramago parece valer-se do contraponto da emigração, um povo reconhecido por sua história de colonização, uma nação geradora de outros povos, que no período das Grandes Navegações esteve no auge, entre as principais potências mundiais, mas que no tempo do romance já não conta com esse prestígio. Essa viagem coletiva representa,

---

<sup>113</sup> *Encounters in a novel usually take place “on the road”.* (BAKHTIN, 1981b, p. 243)

portanto, uma reconciliação de Portugal com a Espanha entre si e, sobretudo, consigo próprias, de modo a encontrarem uma identidade conjunta de povo ibérico.

Ainda que não seja lisonjeiro confessá-lo, para certos europeus, verem-se livres dos incompreensíveis povos ocidentais, agora em navegação desmastreada pelo mar oceano, donde nunca deveriam ter vindo, foi, só por si, uma benfeitoria, promessa de dias ainda mais confortáveis, cada qual com seu igual, começámos finalmente a saber o que a Europa é, se não restam nela, ainda, parcelas espúrias que, mais tarde ou mais cedo, por qualquer modo se desligarão também. Apostemos que em nosso final futuro estaremos limitados a um só país, quinta-essência do espírito europeu, sublimado perfeito simples, a Europa, isto é, a Suíça (SARAMAGO, 1988a, p. 153).

O cronotopo da estrada, representado por uma jangada paradoxalmente feita de pedra, remete à história portuguesa de conquistas e de novos laços para além do continente europeu. Há no excerto uma crítica bastante irônica quanto à identidade da Península em relação aos demais países da Europa: Portugal e Espanha são vistos como “incompreensíveis povos ocidentais, agora em navegação desmastreada pelo mar oceano, donde nunca deveriam ter vindo”. Há mais países cujos perfis não se coadunam ao perfil europeu que, em última instância, reduz-se ao perfil de um só país, a Suíça.

A relativa estabilidade tipológica dos cronotopos permite, segundo Bakhtin (1981b), investigar outras narrativas que não constam nos seus estudos, bem como antever vários tipos de romance de períodos subsequentes. Para discutir a problemática do tempo no romance, Bakhtin (1981b) analisa três tipos de narrativas (o romance grego, a sátira e a biografia), desenvolvidas na Antiguidade Clássica, as quais, segundo o teórico, são “extraordinariamente produtivas e flexíveis e em grande medida determinaram o desenvolvimento do romance de aventura até a metade do século XVIII” (BAKHTIN, 1981b, p. 86, tradução nossa)<sup>114</sup>. Para Beaton (2015), pela análise do romance de formação<sup>115</sup>, Bakhtin estabelece uma poética histórica<sup>116</sup> que “mapeia uma evolução contínua e criativa das formas estáticas antigas (o romance grego antigo, o romance romano [a sátira], a biografia antiga)” (BEATON, 2015, p. 83) e que possibilita a identificação de cronotopos da Antiguidade em romances contemporâneos.

<sup>114</sup> *These three types turned out to be extraordinarily productive and flexible, and to a large degree determined the development of the adventure novel up to the mid-eighteenth century* (BAKHTIN, 1981b, p. 86).

<sup>115</sup> Por romance de formação, entendem-se os gêneros antigos, quais sejam, o romance grego, a sátira e a biografia (cf. MACHADO, 1995, p. 282).

<sup>116</sup> É Bakhtin quem denomina de *poética histórica* o estudo das tradições de outros gêneros na evolução da prosa romanesca: “Para nós, o problema da carnavalização da literatura é uma das importantíssimas questões de poética histórica, predominantemente a poética dos gêneros” (BAKHTIN, 2015, p. 122).

Ao analisar o tempo de aventura (*adventure-time*) do romance grego (ou sofista), que data do século II até o século VI, Bakhtin (1981b) identifica os *motifs*<sup>117</sup> recorrentes nesse tipo de narrativa, a saber: encontro/separação, perda/aquisição, procura/descoberta, reconhecimento/não-reconhecimento, entre outros acontecimentos que desencadeiam uma narrativa, e alega que em todo motivo cronotópico há sempre a fusão da unidade de tempo e do marcador de espaço, ou seja, existe sempre um cronotopo. Bakhtin explica que

até agora nós falamos apenas dos principais cronotopos, aqueles que são mais fundamentais e abrangentes. Mas cada um desses cronotopos pode incluir dentro de si um número ilimitado de cronotopos menores; na verdade, como já dissemos, qualquer motivo cronotópico pode ter seu próprio cronotopo especial. (BAKHTIN, 1981b, 252, tradução nossa)<sup>118</sup>

O motivo cronotópico da perda é identificado na obra *Ensaio sobre a cegueira*, posto que as personagens, em decorrência da perda da visão, são destituídas de seus bens materiais e, principalmente, de seus princípios éticos e morais, devido à fome e à falta de condições mínimas de sobrevivência. Parte da narrativa se passa em um manicômio, lugar escolhido pelo Estado para acomodar os cidadãos atingidos pela epidemia da cegueira.

Agora falta decidir onde os iremos meter, senhor ministro, disse o presidente da comissão de logística e segurança, nomeada rapidamente para o efeito, que deveria encarregar-se do transporte, isolamento e suprimento dos pacientes, De que possibilidades imediatas dispomos, quis saber o ministro, Temos um manicômio vazio, devoluto, à espera de que se lhe dê destino, (SARAMAGO, 1995, p. 46)

A relação entre cegueira e loucura é estabelecida já desde a escolha de um manicômio para a alocação dos cegos, metáfora que se concretiza uma vez que a superlotação do espaço somada à falta de comida e de higiene faz com que os cegos se rebaixem à condição de loucos:

Enganou-se [o médico] no caminho duas vezes, angustiado porque a necessidade apertava cada vez mais, e já estava nas últimas instâncias da urgência quando pôde enfim baixar as calças e agachar-se na retrete turca. O fedor asfixiava. Tinha a impressão de haver pisado uma pasta mole, os excrementos de alguém que não acertara com o buraco da retrete ou que resolvera aliviar-se sem querer saber mais de respeito. Tentou imaginar como

<sup>117</sup> Para fins deste trabalho, opta-se pela expressão *motivos cronotópicos* como consta na versão para a língua portuguesa do livro de Morson e Emerson (2008). Machado (1995) utiliza a expressão *acontecimentos temáticos* para referir-se aos *motifs*.

<sup>118</sup> *We have been speaking so far only of the major chronotopes, those that are most fundamental and wide-ranging. But each such chronotope can include within it an unlimited number of minor chronotopes; in fact, as we have already said, any motif may have a special chronotope of its own.* (BAKHTIN, 1981b, 252)

seria o lugar onde se encontrava, para ele era tudo branco, luminoso, resplandecente, que o eram as paredes e o chão que não podia ver, e absurdamente achou-se a concluir que a luz e a brancura, ali, cheiravam mal. Vamos endoiçecer de horror, pensou. (SARAMAGO, 1995, p. 96-97)

O excerto revela pelo menos três aspectos significativos da narrativa: a relação entre o respeito ao outro e as condições de higiene do manicômio – os cegos passam a desconsiderar os hábitos de higiene no momento em que não mais se inibem com a presença “não visível” do outro –, a relação cultural entre o branco e a limpeza – que, no excerto é subvertida e leva o médico a concluir que está enlouquecendo –, e o limiar entre a cegueira e a loucura – diferentemente da forma como a cegueira é abordada no conto do britânico H.G. Wells (1866-1946), *A terra de cegos*, em que “salvo na visão, eles [os cegos] eram fortes e hábeis [...] e a pequena comunidade cresceu em número e conhecimento”<sup>119</sup>. Ao deixarem o manicômio por conta de um incêndio – e por perceberem que estavam abandonados à própria sorte – os cegos são enfim equiparados a loucos, como se atingissem o último estágio emocional a partir do qual seriam considerados dementes:

[...] aconteceu tudo ao mesmo tempo, a mulher do médico anunciou em altas vozes que estavam livres, o telhado da ala esquerda veio-se abaixo com medonho estrondo, esparrinhando labaredas por todos os lados, os cegos precipitavam-se para a cerca gritando, alguns não conseguiram, ficaram lá dentro, esmagados contra as paredes, outros foram pisados até se transformem numa massa informe e sanguinolenta, o fogo que de repente alastrou fará de tudo isto cinzas. O portão está aberto de par em par, os loucos saem. (SARAMAGO, 1995, p. 210)

Na parte final da narrativa, a mulher do médico passa a ler histórias para o seu grupo como “não tinha outra maneira de se distraírem” (SARAMAGO, 1995, p. 289) ao que o velho da venda preta comenta:

A isto estamos reduzidos, a ouvir ler, Eu não me queixo, poderia ficar assim para sempre, disse a rapariga dos óculos escuros, Nem eu estou a queixar, só digo que apenas servimos para isto, para ouvir ler a história de uma humanidade que antes de nós existiu, aproveitamos o acaso de haver aqui ainda uns olhos lúcidos, os últimos que restam, se um dia eles se apagarem, não quero nem pensar, então o fio que nos une a essa humanidade partir-se-á, será como se estivéssemos a afastar-nos uns dos outros no espaço, para sempre, (SARAMAGO, 1995, p. 290)

---

<sup>119</sup> *A country of the blind*, de H. G. Wells, do ano de 1904, tradução de Maria José Alegre. <http://www.deficienciavisual.pt/r-TerradosCegos-HGWells.htm> Acesso em setembro de 2018. Esse conto é referido na tese de doutorado de Angela Ignatti Silva, *Tempo, Espaço e autoconsciência: a construção da identidade em Ensaio sobre a cegueira*, que traz um breve levantamento de obras literárias que tratam da cegueira como tema. [file:///C:/Users/usuario/Downloads/TESE\\_ANGELA\\_IGNATTI\\_SILVA%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/usuario/Downloads/TESE_ANGELA_IGNATTI_SILVA%20(1).pdf) Acesso em julho de 2018.

A referência aos “olhos lúcidos, os últimos que restam” aproxima novamente a cegueira à loucura (ou à falta de lucidez); a visão da mulher do médico, já revelada ao grupo, consiste “o fio que nos une a essa humanidade”, nas palavras do sensato e lúcido velho da venda preta. Ao cronotopo da perda contrapõe-se o do ganho: não só a visão é recuperada, mas outros bens são adquiridos, como a empatia entre o cão das lágrimas e a mulher do médico ou o amor da rapariga dos óculos escuros e o velho da venda preta. Entre eles, o diálogo polifônico revela a transformação por que as personagens passam e o seu consequente autoconhecimento:

É uma loucura, tu não gostas de mim, Que é isso de gostar, eu nunca gostei de ninguém, só me deitei com homens, Estás a dar-me razão, Não estou, Falaste de sinceridade, responde-me então se é mesmo verdade gostares de mim, Gosto o suficiente para querer estar contigo, e isto é a primeira vez que digo a alguém, Também não mo dirias a mim se me tivesses encontrado antes por aí, um homem de idade, meio calvo, com uma pala num olho e uma catarata no outro, A mulher que eu então era não o diria, reconheço, quem o disse foi a mulher que sou hoje, (SARAMAGO, 1995, p. 292)

A rapariga dos óculos escuros que, assim com as outras personagens, ainda não havia recuperado a visão, compreende ter passado por uma transformação (cronotopo perda/ganho): a prostituta vaidosa, que insistia em usar colírio e óculos escuros, ainda que todos estivessem cegos, longe de perder a razão, parece estar consciente de sua nova vida e suas novas escolhas: optou ficar com o grupo a esperar os pais sozinha em sua casa: “Se voltarem, tu mesma o disseste, e falta saber se então eles ainda serão os teus pais” (SARAMAGO, 1995, p. 241); “Vou com vocês, disse a rapariga dos óculos escuros, só te peço que ao menos uma vez por semana me acompanhes até aqui, para o caso de os meus pais terem voltado” (1995, p. 246).

Machado sintetiza que, para a teoria bakhtiniana, o gênero se define pelo seu cronotopo e “o romance desenvolveu grandes cronotopos, que guardam a memória criativa do gênero e, conseqüentemente, a história do homem” (MACHADO, 1995, p. 254). O cronotopo está, portanto, na base do diálogo entre a literatura e a história, atua como um centro organizador de gêneros narrativos como o romance, o qual desenvolve “com mais profundidade a dimensão [cronotópica] das ações, eventos, da história e da sociedade sobretudo porque o romance mostra uma nova maneira de conceptualizar o tempo” (MACHADO, 1995, p. 255).

Bakhtin (1981b) afirma que uma obra literária pode conter mais um cronotopo, retirado da vida (experiência), de outros gêneros ou ainda de outros cronotopos,

estabelecendo uma relação novamente dialógica: “assim como as várias linguagens da heteroglóssia podem confrontar-se dialogicamente umas com as outras, também o podem os diversos cronotopos” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 443). Esse diálogo estabelecido entre os cronotopos implicam uma relação entre o autor e o ouvinte/leitor sobre a qual Bakhtin comenta:

É claro que essas pessoas reais, os autores e os ouvintes e leitores, podem estar (e muitas vezes estão) localizados em diferentes tempos-espacos, separados uns dos outros por séculos e por grandes distâncias, mas mesmo assim estão todos localizados em um mundo histórico, real, unitário e ainda incompleto, incitado por um limite preciso e categórico do mundo representado no texto. (BAKHTIN, 1981b, p. 253, tradução nossa)<sup>120</sup>

Na concepção de Bakhtin (1981b), um dos temas centrais do romance “é precisamente o da inadequação do herói a seu destino e sua situação. O indivíduo é ou maior que se seu destino ou menor que sua condição de homem: “esta é precisamente a zona de contato com um presente inconcluso (e conseqüentemente com o futuro) que cria a necessidade dessa incongruência [não-coincidência] do homem consigo mesmo” (BAKHTIN, 1981b, p. 37, tradução nossa)<sup>121</sup>. Bakhtin conclui haver relações dialógicas entre culturas e períodos estabelecidas pela memória do gênero: o novo gênero assimila e supera um gênero já existente. O cronotopo carnavalesco, segundo Bakhtin,

tornou possível a criação da estrutura aberta do grande diálogo, permitiu transferir a interação social entre homens para esfera superior do espírito e do intelecto, que sempre era predominantemente esfera da consciência monológica e única, do espírito uno e indivisível que se desenvolve em si mesmo (no Romantismo, por exemplo). A cosmovisão carnavalesca ajuda Dostoiévski a superar o solipsismo tanto ético quanto gnosiológico. [...] Um homem nunca encontrará sua plenitude apenas em si mesmo. (BAKHTIN, 2015, p. 205)

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o cronotopo do limiar (a crise de identidade do protagonista) registra o desenrolar de um enredo que versa sobre a relativização do bem e do mal. Nas palavras de Bakhtin, “o termo limiar [...] está conectado com o ponto de ruptura de uma vida, o momento de crise, a decisão que muda uma vida [...] Na literatura o cronotopo do limiar é sempre metafórico e simbólico”

<sup>120</sup> *Of course these real people, the authors and the listeners or readers, may be (and often are) located indifferent time-spaces, sometimes separated from each other by centuries and by great spatial distances, but nevertheless they are all located in a real, unitary and as yet incomplete historical world set off by a sharp and categorical boundary from the represented world in the text* (BAKHTIN, 1981b, p. 253).

<sup>121</sup> *It is precisely the zone of contact with an inconclusive present (and consequently with the future) that creates the necessity of this incongruity of a man with himself* (BAKHTIN, 1981b, p. 37).

(BAKHTIN, 1981b, p. 248, tradução nossa)<sup>122</sup>. Após ter ciência do número de mártires e de guerras que ainda estão por acontecer até que o reino de Deus se estabeleça, Jesus mostra-se revoltado e, por meio das mesmas expressões usadas nos evangelhos canônicos, suplica:

[Jesus:] Morrerão centenas de milhares de homens e mulheres, a terra encher-se-á de gritos de dor, de uivos e roncões de agonia, o fumo dos queimados cobrirá o sol, a gordura deles rechinará sobre as brasas, o cheiro agoniará, e tudo isto será por minha culpa, [Deus:] Não por tua culpa, por tua causa, [Jesus:] Pai, afasta de mim este cálice, [Deus:] Que tu bebas é a condição do meu poder e da tua glória, [Jesus:] Não quero esta glória, [Deus:] Mas eu quero este poder. (SARAMAGO, 2005, p. 327)<sup>123</sup>

O excerto, embora trate do poder de Deus, se lido com base no cronotopo do limiar, representa uma das crises e rupturas da vida, comum a qualquer pessoa, trata-se, pois, de um discurso ideológico, pelo qual perpassa uma segunda voz que, para além de uma temática religiosa, discute o processo de autoconsciência do herói, visando responder a duas perguntas: “ ‘quem sou eu?’ e ‘quem és tu?’ Mas essas perguntas [...] soam no diálogo interior contínuo e inacabado” (BAKHTIN, 2015, p. 291-292). Na parte final da narrativa, resgatando a tigela da terra luminosa, que se pode considerar um dos fios condutores da narrativa, tem-se a figura descrita na abertura da história, que remete à obra de Albrecht Dürer:

Jesus morre, morre, e já o vai deixando a vida, quando de súbito o céu por cima da sua cabeça se abre de par em par e Deus aparece, vestido como estivera na barca, e a sua voz ressoa por toda a terra dizendo, tu és meu filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência. Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, [...] Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez. Depois, foi morrendo no meio de um sonho [...] Já não chegou a ver, posta no chão, a tigela negra para onde o seu sangue gotejava. (SARAMAGO, 2005, p. 374)

Aos cronotopos que impulsionam cada uma das narrativas analisadas neste trabalho perpassa um tema mais amplo e latente, que pode fundamentar as três histórias, a da Península à deriva no oceano, a da vida de Jesus Cristo e a da cidade de cegos: a inadequação do(s) herói(s) a seu destino – tema apresentado de forma dialógica pelo narrador e pelas personagens das três obras.

<sup>122</sup> *The word “threshold” [...] is connected with the breaking point of a life, the moment of crisis, the decision that changes a life [...]. In literature, the chronotope of the threshold is always metaphorical and symbolic.* (BAKHTIN, 1981b, p. 248)

<sup>123</sup> Por tratar-se de um excerto, considerou-se necessária a identificação dos interlocutores, o que não é feito no texto original.

## 5 DIÁLOGOS FINAIS, PORÉM, NÃO-FINALIZANTES

O apreço pela escrita de José Saramago, especialmente por seus romances, instigou este estudo que se propôs a investigar características que conferissem uma unidade, uma marca representativa da produção romanesca do Nobel da literatura portuguesa. Para tanto, optou-se pela teoria do dialogismo de Mikhail Bakhtin, partindo-se da hipótese de que as relações dialógicas estabelecidas pelo discurso do narrador e das personagens atribuíssem à obra saramaguiana uma singularidade. Volta-se, portanto, ao ponto de partida desta tese, à primeira das duas perguntas norteadoras: Como as relações dialógicas se constituem nos romances de Saramago?

Tendo em vista a extensão e complexidade dos pressupostos bakhtinianos, sugeriu-se um modelo tripartido que analisasse as relações dialógicas na esfera da linguagem, do romance e da memória do gênero. Para dar conta das temáticas estimadas pelo escritor português, a saber, temas de ordem política, religiosa e social, foram selecionadas, respectivamente, as obras *A jangada de pedra*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Ensaio sobre a cegueira*.

A análise iniciou-se no segundo capítulo que versou sobre o diálogo no nível da linguagem, o qual exigiu um desmembramento em outros dois níveis, o do signo ideológico e o do discurso do outro. As palavras *mar*, *terra* e *cegueira/cego* podem estabelecer com o leitor um diálogo paralelo por constituírem palavras bivocalizadas (internamente dialogizadas), expressas pelas personagens e(ou) pelo narrador onisciente.

Um dia que já lá vai, D. João o Segundo, nosso rei, perfeito de cognome e a meu ver humorista perfeito, deu a certo fidalgo uma ilha imaginária, diga-me você se sabe doutro país onde pudesse ter acontecido uma história como esta, E o fidalgo, que fez o fidalgo, foi-se ao mar à procura dela, gostaria bem que me dissessem como se pode encontrar uma ilha imaginária, A tanto não chega a minha ciência, mas esta outra ilha, a ibérica, que era península e deixou de o ser, vejo-a eu como se, com humor igual, tivesse decidido meter-se ao mar à procura dos homens imaginários. (SARAMAGO, 1988a, p. 61)<sup>124</sup>

No excerto retirado de *A jangada de pedra*, o sentido da palavra *mar* remete a traços semânticos como *vasto* e *desconhecido*, próprios do imaginário do povo português. Com conhecimentos rudimentares sobre técnicas de navegação, os destemidos portugueses desbravaram o mar, cruzando a “fronteira entre o mundo pacífico e ordenado

---

<sup>124</sup> *A jangada de pedra* é publicada em 1986. Em 1998, Saramago publica o livro, *O conto da ilha desconhecida*, que alude a uma história semelhante.

da Cristandade e o mundo inóspito dos monstros” (MATTOSO, 2001, p. 249). Assim como para a Espanha, também para Portugal o mar, em decorrência das Grandes Navegações, representa esperança de uma nova vida por meio de novas conquistas. No referido romance, porém, o narrador ressalva que este mar leva a um novo povo, à união de espanhóis e portugueses em uma nova nação (como se “[a península ibérica] tivesse decidido meter-se ao mar à procura dos homens imaginários”).

A palavra *terra*, em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, constitui um signo ideológico, uma arena de luta entre os sentidos literal e ideológico, a partir da associação de terra com fertilidade: da terra, cria-se uma nova vida, uma forma de renovação após cada morte, após cada colheita. A terra luminosa, usada pelo anjo-mendigo que informa Maria sobre sua gravidez, simboliza a nova vida que está a ser gerada.

Se não havia coisas no ar antes de se apagar a fogueira, agora também não há, enfim, de algo serviu tê-lo pensado, às apalpadelas pousou o filho na manjedoura, e depois, rastejando com mil cuidados, procurou o sítio da fogueira, com uma acha afastou a terra que a cobria até fazer aparecer algumas brasas que ainda não tinham sido apagadas, e nesse momento todo o medo lhe desapareceu do espírito, viera-lhe à memória a terra luminosa, a mesma luz trêmula e palpitante percorria por rápidas fulgurações como um archote correndo sobre a crista de um monte. (SARAMAGO, 2005, p. 91)

No excerto, há referência a um dos pontos mais enigmáticos da fé cristã, a gravidez de Maria, cujo anúncio, na narrativa de Saramago, é feito por um misterioso mendigo em lugar do anjo do Evangelho oficial. Na ficção, o cônjuge tem dúvidas quanto a fidelidade da esposa que, na passagem apresentada, é quem remexe “algumas brasas que ainda não tinham sido apagadas”, numa alusão às suspeitas que persistem.

Uma epidemia branca que se espalha entre todos os habitantes de uma cidade consiste no elemento alegórico do romance *Ensaio sobre a cegueira*, que, como previsto para o gênero textual ensaio, leva a uma reflexão sobre um tema, no caso, sobre a falta de lucidez e suas consequências para a sociedade. Na obra, a palavra *cego* e seus derivados remetem a uma dialogização entre os sentidos denotativo e conotativo (que Bakhtin refere como ideológico<sup>125</sup>), revelando, ao longo dos diálogos das personagens e do discurso do narrador onisciente, a transformação gradual do ser humano e do espaço que habita, diante de uma situação de caos, em que a fome e os instintos ultrapassam a capacidade de

---

<sup>125</sup> O uso do termo “ideológico”, sugerido por Bakhtin, parece conferir ao sentido um traço semântico mais amplo do que apenas “conotativo”; por mais amplo, entende-se o acréscimo involuntário (ou não) das convicções pessoais do interlocutor.

discernimento. O romance constitui uma crítica social ao individualismo e egoísmo do homem contemporâneo: não existe empatia quando está em jogo a sobrevivência e os próprios interesses.

Ainda na esfera da linguagem, analisaram-se os diferentes tipos de discurso abordados pelo teórico russo, a saber, o discurso direto, indireto e indireto livre. A narrativa de Saramago caracteriza-se por um cruzamento de múltiplas vozes, cujos limites entre uma e outra não são nítidos. Nas três obras estudadas, observou-se aquilo que para Trentin e Werlang constitui “uma formatação enredada de vozes” (2013, p.4), em que a voz da personagem (a voz do outro) emerge do discurso do narrador e as fronteiras entre os dois discursos, quase sempre marcadas por verbos de elocução, são atenuadas pelo uso singular dos sinais de pontuação, o que não chega a caracterizar um discurso indireto livre. Em *A jangada de pedra*, as palavras de José Anaiço, que observa a mudança das ondas batendo na península navegante, entrelaçam-se no discurso híbrido do narrador onisciente:

Ainda havia alguma luz de dia, pouca, não mais do que a suficiente para se poder ver o mar até o horizonte, deste alto donde se desce para Caxias alcança-se a dimensão das grandes águas, talvez por isso é que José Anaiço murmurou, São outras, e Joaquim Sassa, que não podia saber de que outras se tratava, perguntou, Quem, As águas, estas águas são outras, assim a vida se transforma, mudou e não demos por isso, estávamos quietos e julgávamos que não tínhamos mudado, ilusão, puro engano, íamos com a vida. O mar batia com força contra o paredão da estrada, não é para admirar, estas ondas também são outras, habituadas a terem os movimentos livres, sem testemunhas, salvo quando passava um minúsculo barco, não o leviatão de agora, que vai empurrando o oceano. (SARAMAGO, 1988a, p. 123)

O contraste das palavras *jangada* e *pedra*, a leveza daquela opondo-se à solidez desta, talvez faça com que os tripulantes não percebam o movimento ou a transformação por que passam, um sentido evidentemente metafórico, que remete à inércia dos povos da península (“estávamos quietos e julgávamos que não tínhamos mudado”), conformados às imposições dos países soberanos da União Europeia. No excerto, a voz do narrador soma-se à voz da personagem para reforçar a ideia da mudança, ainda que não avaliada pelos dois povos: o mar personifica-se (“batia com força contra o paredão da estrada”), simbolizando forças naturais que “empurram” Espanha e Portugal para, unidas por uma identidade em comum, formarem um bloco independente.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, na passagem em que a mulher do médico reflete sobre a possibilidade de revelar aos cegos que ela não perdeu a visão, há uma mistura de vozes (ou de consciências) em que narrador e personagem se confundem.

Não era só o cheiro fétido que vinha das latrinas em lufadas, em exalações que davam vontade de vomitar, era também o odor acumulado de duzentas e cinquenta pessoas, cujos corpos macerados no seu próprio suor, não podiam nem saberiam lavar-se, que vestiam roupas em cada dia mais imundas, que dormiam em camas onde não era raro haver dejeções. De que poderiam servir os sabões, as lixívias, os detergentes por aí esquecidos, se os duches, muitos deles, estavam entupidos ou soltos das canalizações, se os escoadouros devolviam a água suja, que alastrava para fora dos balneários, empapando as tábuas do chão dos corredores, infiltrando-se pelas frinchas das lajes. Em que loucura estou eu a pensar em meter-me, duvidou então a mulher do médico, mesmo que eles não exigissem que eu os servisse, e nada é menos certo, eu própria não aguentaria sem me pôr aí a lavar, a limpar, quanto tempo me durariam as forças, isto não é trabalho para uma pessoa sozinha. A sua afoiteza, que antes parecera tão firme, começava a esboroar-se (SARAMAGO, 1995, p. 136).

O narrador onisciente e onipresente, que tudo conhece da narrativa e que está ciente do ofício que lhe compete, descreve em detalhes as condições do lugar como se justificasse ou tentasse convencer a protagonista a não revelar o seu segredo (“De que poderiam servir os sabões, as lixívias, os detergentes por aí esquecidos, se os duches, muitos deles, estavam entupidos ou soltos das canalizações”). Nota-se que a voz da mulher do médico emerge do discurso descritivo e visceral do narrador (“Em que loucura estou eu a pensar em meter-me”), o que caracteriza um entrelaçamento de vozes, porém não constitui um exemplo de discurso indireto livre, uma vez que a fronteira da voz da personagem é explicitada por meio de um verbo de elocução (“duvidou então a mulher do médico”), pronunciado pelo narrador que tudo enxerga (“A sua afoiteza, que antes parecera tão firme, começava a esboroar-se”).

O terceiro capítulo discorreu sobre a dialogicidade interna do discurso romanescos, que se apresenta por meio do caráter plurilíngue, pluriestilístico e plurivocal do discurso romanescos. Em *A Jangada de pedra*, a reflexão metalinguística do narrador sobre a queda da Península – não uma queda para o fundo do oceano, mas para baixo da linha equatorial – revela uma crítica à hegemonia dos povos do hemisfério norte:

A península, juramo-lo, não está a afundar-se no mar cruel, onde, se tal cataclismo acontecesse, desapareceria toda, sem deixar à mostra, sequer, o mais alto pico dos Pirinéus, tão profundos são aqui os abismos. A península cai, sim, não há outra maneira de o dizer, mas para o sul, porque é assim que nós dividimos o planisfério, em alto e baixo, em superior e inferior, em branco e preto, figuradamente falando, ainda que devesse causar certo espanto não

usarem os países abaixo do equador mapas ao contrário, (SARAMAGO, 1988a, p. 303)

No excerto, o uso da primeira pessoa do plural indica a fusão do discurso do narrador e de vozes anteriores ao texto, bem como vozes presumíveis (e determinantes) para a produção do discurso (“A península, juramo-lo, não está a afundar-se no mar cruel”). Ainda por meio do mesmo excerto, identifica-se um discurso de caráter carnavalesco no que se refere à comunhão de ideias contrárias, a dicotomia alto e baixo, norte e sul. Essa dicotomia, assim como a necessidade do outro para que o eu se identifique, é perceptível na obra *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, no discurso que relativiza o bem e o mal, nas figuras de Deus e do Diabo: a necessidade da crença no mal (no Diabo) para que a crença no bem (em Deus) se imponha; “Não me aceitas, não me perdoas, Não te aceito, não te perdoo, quero-te como és, e se possível, ainda pior do que és agora, Por quê, Porque este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és” (SARAMAGO, 2005, p. 328)

A referência a outras obras, o que Bakhtin considera como vozes anteriores ao texto (e Julia Kristeva nomeia de *intertextualidade*), é recurso recorrente nas obras de Saramago. Nos três romances analisados, há referência a obras suas já publicadas, a projetos ainda não realizados e a outros autores e obras. Na mesma passagem em que Deus explicita a necessidade do mal para que o bem exista, uma voz misteriosa faz uma referência ao poeta Fernando Pessoa:

Mas então, perguntou Pastor, quem vai criar o Deus inimigo. Jesus não sabia responder, Deus se calado estava, calado ficou, porém do nevoeiro desceu uma voz que disse, Talvez este Deus e o que há-de vir não sejam mais do que heterónimos, De quem, de quê, perguntou, curiosa, outra voz, De Pessoa, foi o que se percebeu, mas também podia ter sido, Da Pessoa. (SARAMAGO, 2005, p. 326)

Ao fazer um jogo de palavras entre “De Pessoa”, referindo-se ao poeta, e “Da Pessoa”, referindo-se a Deus, há uma comparação de tom irônico acerca da interdependência entre o mal e o bem e entre o poeta português e seus heterônimos: a necessidade do primeiro para a existência do segundo. A obra *O ano da morte de Ricardo*

*Reis*, de 1984<sup>126</sup> é referida em *A jangada de pedra*, na passagem em que o narrador comenta que algumas cidades foram abandonadas com o evento da ruptura da Península:

[...] não ficou uma alma viva. As mortas, porque tinham morrido, deixaram-se ficar, com aquela inabalável indiferença que as distingue da restante humanidade, se alguma vez alguém disse o contrário, que Fernando visitou Ricardo, estando um morto e outro vivo, foi imaginação insensata e nada mais. (SARAMAGO, 1988a, p. 28)

*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991, antecipa o enredo do livro *Caim*, publicado apenas 2009, e sugere que Deus, ao desdenhar a oferta de Caim, tenha motivado os atos subsequentes do protagonista: o assassinato do irmão.

Por cima do Templo, a alta coluna de fumo, enovelada, contínua, mostrava a toda a terra em redor que quantos ali tinham ido a sacrificar eram directos e legítimos descendentes de Abel, aquele filho de Adão e Eva que ao senhor, naquele tempo, oferecera os primogénitos do seu rebanho e as gorduras deles, favoravelmente recebidos, enquanto seu irmão Caim, não tendo para apresentar mais do que simples frutos da terra, viu que o Senhor, sem que se soubesse até hoje por quê, deles desviou os olhos e para ele não olhou. Se esta foi a causa de Caim matar a Abel, hoje podemos viver descansados [...] (SARAMAGO, 2005, p. 207)

Na perspectiva do cruzamento de vozes proposta por Bakhtin, a relação obra e leitor exige um conhecimento e uma competência por parte deste para que identifique as vozes externas – anteriores ou posteriores – ao texto. Nas obras analisadas, há excertos cujos sentidos serão construídos apenas pelo leitor conhecedor das obras saramaguianas e dos autores por ele mencionados.

No quarto capítulo, no nível da memória do gênero, estudou-se o dialogismo na evolução dos gêneros artísticos que, na visão de Bakhtin, representam a história da própria consciência humana. Para o teórico, o caráter dialógico do pensamento, em toda sua complexidade e profundidade, foi pela primeira vez representado por Dostoiévski em uma nova configuração do gênero romanesco, a que Bakhtin denomina romance polifônico. Ainda na relação dialógica entre gêneros, Bakhtin propõe unidades espaço-temporais – os cronotopos – que fundamentam a construção de um mundo ficcional particular.

No âmbito dos gêneros, a percepção carnavalesca do mundo remete à provocação de todas as atitudes sérias, fechadas; o riso destemido celebra a inversão de opostos, do

---

<sup>126</sup> O próprio título da obra evidencia se tratar de um caso de intertextualidade. No romance, são narrados os últimos meses de Ricardo Reis, um dos mais conhecidos heterônimos de Fernando Pessoa, a quem o poeta, já morto, visita.

alto e do baixo, representando a ambivalência ou a “natureza instável de qualquer hierarquia” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 461). Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, motivo de polêmica entre os que ignoraram seu caráter ficcional, está presente o riso carnavalesco, não tanto nos comentários anacrônicos e metalinguísticos do narrador contemporâneo, mas principalmente na aproximação de contrários, como o sagrado e o profano, nesta que se apresenta como uma biografia mais humanizada da vida de Jesus.

A construção do mundo ficcional envolve bem mais do que uma sequência de eventos expressos na forma de diálogos e narrados por um contador de histórias; a escrita de um romance prevê uma combinação coerente de indicadores de espaço e de tempo que indicam “o modo de ver o mundo de uma época e de um autor” (MACHADO, 1995, p. 310). Ao estudo da história dos gêneros corresponde a história da consciência, uma vez que

as coordenadas tempo-espaço servem para embasar o que é efetivamente a filosofia primeira: elas são constituintes fundamentais da compreensão, e portanto fornecem os índices para medir outros aspectos da existência humana, antes de tudo, a identidade do eu. (HOLQUIST, 2015, p.45)

Nas obras do escritor português aqui estudadas, encontram-se cronotopos centrais, a saber, em *A jangada de pedra*, o cronotopo da estrada; em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o cronotopo carnavalesco (o contraste entre o sagrado e o profano); e em *Ensaio sobre a cegueira*, o cronotopo da perda. Entretanto, pelas três obras perpassa um único motivo cronotópico: “a descoberta do *homem-indivíduo* e sua *consciência*” (BAKHTIN, 2015, p. 328, grifos do autor). O diálogo inconcluso entre o discurso direto das personagens e o discurso do narrador reflexivo conferem à escrita de Saramago um caráter de “grande diálogo não-finalizado” (a não-finalizabilidade do discurso) que pode representar a natureza dialógica da própria vida humana: o homem em crise.

Os cronotopos da estrada e do encontro permeiam a obra *A jangada de pedra* e podem ser ilustrados pela figura do cão Ardent, cujo nome (ou o próprio cão) já estava presente na obra *Levantado do chão*, de 1980. O cão leva na boca um fio de lã azul e conduz o grupo dos três portugueses e um espanhol até a casa de Maria Guavaira, a mulher que desfaz uma malha interminável: “Aos pés da desrendadeira o fio é a montanha que vai crescendo. Maria Guavaira não se chama Ariadne, com este fio não sairemos do labirinto, acaso com ele conseguiremos enfim perder-nos. A ponta onde está” (SARAMAGO, 1988a, p. 16). O cão e a mulher completam o grupo que se dirige aos

Pirineus para ver a nova costa da Península, uma viagem que, em sentido oposto ao da jangada de pedra, possibilita o encontro das seis personagens entre si e delas consigo mesmas (uma nova identidade e nacionalidade).

O que define, pois, a estrutura da obra polifônica? Morson e Emerson sustentam que, nos romances de Dostoiévski, não é o enredo que assegura a sua estrutura, mas os diálogos e “a reação intensa [por eles] produzida – ou melhor, provocada – no leitor” (2008, p. 265). Os romances de escritor russo criador da polifonia, acrescentam os dois teóricos, “são concebidos para transformar o leitor [...] em parceiro dialógico das personagens e do autor” (2008, p. 265). A verdadeira unidade da obra consiste em um processo dinâmico de diálogos interiores (e não de um produto acabado) que se formam a partir das vozes do narrador e das personagens. Por essa razão, o romance polifônico pode ser considerado cético e aberto a experiências imprevisíveis do presente; enquanto “outros gêneros dizem que sabem, o romance pergunta como sabemos; [...] onde os outros poderiam profetizar, o romance limita-se a conjecturar” (MORSON; EMERSON, 2008, p. 320).

Ao considerar as características constitutivas do romance polifônico – que possibilitam uma percepção dialógica da verdade – e o tipo específico de material de que o autor polifônico dispõe – personagens não-finalizáveis, sobreposição de linguagens e vozes, a cosmovisão carnavalesca, entre outros –, Bakhtin, de fato, analisa o processo criativo de Dostoiévski: “Parece-nos que ele [Bakhtin] pode não ter estado plenamente cômico, quando publicou a edição de 1929 de seu livro [*Problemas da poética de Dostoiévski*] de que a polifonia era essencialmente uma teoria da criatividade” (2008, p. 272)<sup>127</sup>.

Neste ponto, atenta-se para a segunda pergunta norteadora desta tese: É possível que o diálogo na tessitura do discurso das personagens e do narrador saramaguiano represente uma teoria do processo criativo? Os três romances de Saramago aqui analisados parecem apresentar uma unidade do evento criativo: nas três obras identificam-se aspectos do dialogismo bakhtiniano – no nível da linguagem, do romance e da memória do gênero –, que atribuem aos romances uma relevância à forma de como as ações são narradas, por vezes mais significativa do que o próprio conteúdo.

---

<sup>127</sup> Citação já referida na parte introdutória deste trabalho.

O primeiro aspecto a ser considerado é a riqueza de signos – ou palavras bivocalizadas – usadas nas obras, palavras cujos sentidos, denotativo e ideológico, entram em confronto, ou dialogam entre si. Ainda no âmbito da linguagem, o entrecruzamento das vozes do narrador e das personagens, por meio de uma mistura quase sem fronteiras entre o discurso indireto e o discurso direto, suscita um diálogo fluido com o leitor consciente e participativo, que deve identificar, na forma como o narrador saramaguiano, sempre reflexivo e por vezes irônico, transmite o discurso do outro, informações relevantes para a compreensão do texto.

Os três romances estudados caracterizam um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal, em que discurso se mantém aberto, inconcluso, para a construção de seu sentido por parte do leitor. Os teóricos Morson e Emerson (2008) ressaltam que a heteroglóssia (ou plurilinguismo) “é usada para tornar o discurso não-finalizável”, que demanda a participação do interlocutor, o que pode dificultar a sua adaptação para o gênero dramático:

O dialogismo interno do discurso prosaico autêntico, que cresce organicamente a partir de uma linguagem estratificada e plurilíngue, não pode ser dramatizado na íntegra [...]; ele não pode, enfim, ser encaixado à moldura de qualquer diálogo exposto, na moldura de uma mera conversação entre pessoas; (BAKHTIN, 1981b, p. 326, tradução nossa)<sup>128</sup>

A forma como a narrativa saramaguiana se estabelece, portanto, é tão relevante quanto os fatos narrados. Destaca-se, pois, a interdependência da forma e do conteúdo ou, na perspectiva bakhtiniana, a relação da estética e ideologia. Ao leitor, portanto, cabe um papel ativo, a função de participar deste diálogo proposto pelo texto literário, que se renova (ou se atualiza) “não no passado, mas neste momento, ou seja, no *presente* do processo artístico” (BAKHTIN, 2015, p. 71, grifo do autor). O que se lê *não* constitui um “diálogo *acabado*, do qual o autor já saiu e *acima* do qual e encontra neste momento como quem se encontra numa posição superior e decisiva” (2015, p. 71-72); o romance constitui um grande diálogo não-finalizado à medida que apresenta potencialidades, isto é, que prevê (ou predispõe) futuras relações (linhas pontilhadas) ainda não efetivadas no presente real do processo criativo.

---

<sup>128</sup> *The internal dialogism of authentic prose discourse, which grows organically out of a stratified and heteroglot language, cannot fundamentally be dramatized [...]; it cannot ultimately be fitted into the frame of any manifest dialogue, into the frame of a mere conversation between persons;* (BAKHTIN, 1981b, p. 326)

Os indicadores de espaço e de tempo, ou cronotopos, das obras abordadas indicam o modo como o escritor vê o mundo a partir de sua época, mesmo quando narra uma história não contemporânea, como é o caso de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, em que os contrastes entre o sagrado e o profano, entre o bem e o mal, proporcionam ao leitor uma experiência atemporal.

Se se pretende teorizar acerca do processo criativo de Saramago, a natureza dialógica da consciência, expressa nas vozes das personagens e no discurso metalinguístico, reflexivo e/ou irônico do narrador, constitui, de fato, a unidade do evento criativo deste escritor, uma a unidade que talvez congregue para além das três obras analisadas, possivelmente, as fases da estátua e da pedra, sinalizadas pelo próprio escritor ao tentar caracterizar a sua criação literária.

*meu Deus, meu Deus, como todas as coisas  
deste mundo estão entre si ligadas, e nós a julgamos que  
cortamos ou atamos quando queremos, por nossa única  
vontade, esse é o maior dos erros*

José Saramago, 1988a, p. 315

## REFERÊNCIAS

AGUILERA, Fernando Gómez. **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ANTONIETTI, Tania Mara. **O realismo mágico e seus desdobramentos em romances de José Saramago**. 2011. 129 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2011. [file:///C:/Users/usuario/Desktop/lopes\\_tma\\_dr\\_arafcl.pdf](file:///C:/Users/usuario/Desktop/lopes_tma_dr_arafcl.pdf) Acesso em: 25 mai. 2018.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, apresentação e notas de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 2. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: UNB, 1993.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução do russo por Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. (V.N. Volochínov). **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Prefácio de Roman Jakobson, apresentação de Marina Yaguello, tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 16.ed. São Paulo: Hucitec, 2014a.

\_\_\_\_\_. Particularidades do gênero e temático-composicionais das obras de Dostoiévski. In: \_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981a. p. 87-155.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

\_\_\_\_\_. **Problems of Dostoevsky's poetics**. Theory and history of literature. v. 8. Editado e traduzido por Caryl Emerson. 13.ed. Minneapolis: University of Minnesota, 2014b.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução do russo de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec, 1988.

\_\_\_\_\_. **The dialogic imagination**: four essays by M.M. Bakhtin. Editado por Michael Holquist. Tradução para o inglês de Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981b.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de. **Diálogos com Bakhtin**. 4.ed. Curitiba: UFPR, 2007. p. 21-38.

BEATON, Roderick. Poética histórica: cronotopos em *Leucipe e Clitofonte* e *Tom Jones*. Tradução de Lásaro José Amaral. In: BEMONG, Nele et al. (org.). **Bakhtin e o cronotopo**: reflexões, aplicações, perspectivas. São Paulo: Parábola Editorial, 2015, p. 80-98.

BEMONG, Nele & BORGHART, Pieter. A teoria bakhtiniana do cronotopo literário: reflexões, aplicações, perspectivas. Tradução Oziris Borges Filho. In: BEMONG, Nele et al. (org.) **Bakhtin e o cronotopo**: reflexões, aplicações, perspectivas. São Paulo: Parábola Editorial, 2015. p. 16-32.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERRINI, Beatriz. **Ler Saramago**: o romance. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1998.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2005. p.191-200.

\_\_\_\_\_. Uma obra à prova do tempo. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2015. p. V-XXII.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

\_\_\_\_\_. **A rhetoric of irony**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1974.

BRAGA, Mirian Rodrigues. **A concepção de língua de Saramago**: o confronto entre o dito e o escrito. São Paulo: Arte & Ciência, 1999.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 8.ed. São Paulo: Ática, 2006.

CALBUCCI, Eduardo. **Saramago: um roteiro para os romances**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Tradução de Valerie Rumjanek. 39. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

CEREJA, William. Significação e tema. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 201-220.

CHKLOVSKI, Viktor. A construção da novela e do romance. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 205-226.

DIAS, Bruno Vinicius Kutelak. **Paródia, Carnavalização e Erotismo: o feminino (re) valorizado em *O Evangelho segundo Jesus Cristo e Caim*, de José Saramago**. 2017 . 125 f. (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

[file:///C:/Users/usuario/Downloads/disserta%C3%A7%C3%A3o\\_vers%C3%A3o%20definitiva\\_Bruno%20Kutelak%20Dias.pdf](file:///C:/Users/usuario/Downloads/disserta%C3%A7%C3%A3o_vers%C3%A3o%20definitiva_Bruno%20Kutelak%20Dias.pdf) Acesso em: 25 mai. 2018.

DILTHEY, Wilhelm. *Introducción a las ciencias del espíritu* (1883). Disponível em <https://filosinsentido.files.wordpress.com/2013/05/135001148-dilthey-wilhelm-introduccion-a-las-ciencias-del-espiritu-1883.pdf> Acesso em 21 nov. 2017.

DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin**: outros conceitos-chave. 2.ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2016. p. 53-93.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. Tradução, prefácio e notas de Paulo Bezerra. 6.ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **Os irmãos Karamazov**. 3.ed. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; desenhos de Ulysses Bôscolo. São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_. **Uma história desagradável**. 1. ed. Tradução e notas de Priscila Marques; posfácio Aleksei Riémizov. São Paulo: Editora 34, 2016.

EIKHENBAUM, Boris. Sobre a teoria da prosa. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 157-158.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**: arquétipos e repetição. Lisboa: Editora 70, 1985.

\_\_\_\_\_. **O sagrado e o profano**. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 37-60.

\_\_\_\_\_. O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de (orgs.). **Diálogos com Bakhtin**. 4.ed. Curitiba: Editora UFPR, 2007. p. 97-108.

FIORIN, José Luiz. O romance e a representação da heterogeneidade constitutiva. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de (orgs.). **Diálogos com Bakhtin**. 4.ed. Curitiba: Editora UFPR, 2007. p. 109-140.

FLORES, Valdir do Nascimento; BARBISAN, Leci Borges; FINATTO, Maria José Bocorny; TEIXEIRA, Marlene. **Dicionário de linguística da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2009.

FLAUBERT, Gustave. Madame Bovary: costumes da província. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

GÓGOL, Nikolai. **O capote e outras histórias**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

GOMES, Murilo de Assis Macedo. **A intertextualidade na obra de José Saramago: labirinto e unidade discursiva**. 2016. 214 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

[file:///C:/Users/usuario/Downloads/2016\\_MuriloDeAssisMacedoGomes\\_VCorr.pdf](file:///C:/Users/usuario/Downloads/2016_MuriloDeAssisMacedoGomes_VCorr.pdf)

Acesso em: 25 mai. 2018.

HOLQUIST, Michael. A fuga do cronotopo. Tradução de Ivan Marcos Ribeiro e Luciana Moura Colucci de Camargo. In: BEMONG, Nele et al. (org.) **Bakhtin e o cronotopo**: reflexões, aplicações, perspectivas. São Paulo: Parábola Editorial, 2015. p. 34-51.

- \_\_\_\_\_. **Dialogism: Bakhtin and his world**. 2. ed. Londres e Nova York: Routledge, 2002.
- JAKOBSON, Roman. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail (V.N. Volochínov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 16.ed. São Paulo: Hucitec, 2014. p. 9-10.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, s/d.
- \_\_\_\_\_. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 2012.
- MACHADO, Irene. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago; Dão Paulo: FAPESP, 1995.
- MARTINS, Lourdes Câncio (org.). **Reler José Saramago: paradigmas ficcionais**. Lisboa, Cosmos, 2005.
- MATTOSO, José. **Naquele tempo: ensaios de história medieval**. 2.ed. Lisboa: Temas e Debates, 2011.
- MIOTELLO, Valdemir. Ideologias. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2005. p.167-176.
- MORSON, Gary Saul. Bakhtin at the present moment. **The American scholar**. v.60, n.2. 1991. p.201-222. [http://www.jstor.org/stable/41211896?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/41211896?seq=1#page_scan_tab_contents)  
Acesso em 28-8-2017.
- MORSON, Gary Saul & EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística**. Tradução de Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- OLIVER, Élide Valarani. A sátira rabelaisiana. In: RABELAIS, François. **O terceiro livro dos fatos e ditos heroicos do bom Pantagruel**. Tradução, introdução, notas e comentários de Élide Valarani Oliver. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006. p. 21-22.
- OLIVEIRA, Raquel Trentin; WERLANG, Gérson. Dialogismo no romance português. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, São Paulo, v.8, n.1, jan./jun. 2013.  
Disponível em:  
<https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/view/13810/11705>  
Acesso em 27 maio 2018.
- OLIVEIRA FILHO, Odil José de. **Carnaval no convento**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. O Evangelho segundo Saramago. In: BERRINI, Beatriz (org.). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: EDUC, 1999. p. 239-258.
- PLATÃO, **A república**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 7.ed. Lisboa: FCG, 1993.

PROPP, Vladimir. As transformações dos contos fantásticos. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 245-267.

\_\_\_\_\_. **Morfologia do conto**. 2.ed. Lisboa: Vega, 1983.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de narratologia**. 7.ed. Coimbra: Almedina, 2011.

RICOEUR, Paul. Existência e Hermenêutica. In: \_\_\_\_\_. **O conflito das interpretações**: ensaios de hermenêutica. Rio de Janeiro: Imago, 1978. p. 7-24.

\_\_\_\_\_. **Teoria da interpretação**: o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Edições 70, 2013.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 12.ed. Porto: Porto Editora, 1982.

SARAMAGO, José. **A bagagem do viajante**. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1986.

\_\_\_\_\_. **A jangada de pedra**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988a.

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

\_\_\_\_\_. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

\_\_\_\_\_. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. 3. ed. Belém: Ed. UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013a.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a cegueira**. 4.ed. Lisboa: Caminho, 1995.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a lucidez**. Porto: Porto Editora, 2014.

\_\_\_\_\_. **Levantado do chão**. São Paulo: Companhia das letras, 2013b.

\_\_\_\_\_. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988b.

\_\_\_\_\_. **O ano de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **O caderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

\_\_\_\_\_. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **O que farei com este livro?** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHNAIDERMAN, Boris. Bakhtin 40 Graus (uma experiência brasileira). In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 2 ed. rev. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005. p. 13-21.

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

SEGOLIN, Fernando. O Evangelho às avessas de Saramago ou Divino demasiado humano ou O Deus que não sabe o que faz. In: BERRINI, Beatriz (org.). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: EDUC, 1999. p. 271-285.

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios**. Lisboa, Imprensa Nacional, [1999].

SERENO, Maria Helena Sampaio. **Provérbios e ironia na narrativa de Saramago**. In: Atas do Encontro Comemorativo dos 25 anos do Centro de Linguística da Universidade do Porto. vol. 2. 2002.

<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/7175.pdf> Acesso em 28 jul.2018.

SOUZA, Adriana Vieira da. **Muito além do que se vê: a alegoria em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago**. 2011. 258 f. (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.

<http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/6454/1/Adriana%20Vieira%20de%20Souza.pdf>  
Acesso em: 26 mai. 2018.

SOUZA, Eudoro de. Introdução. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, apresentação e notas de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966. p. 1-68.

STELLA, Paulo Rogério. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2005. p.177-190.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. 2. ed. rev. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TEZZA, Cristovão. A construção das vozes no romance. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 2 ed. rev. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005. p. 209-217.

\_\_\_\_\_. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Mikhail Bakhtin: the dialogical principal**. Theory and history of literature. v. 13. Traduzido por Wlad Godzich. Manchester: Manchester University Press, 1984.

YAGUELLO, Marina. Apresentação. In: BAKHTIN, Mikhail (V.N. Volochínov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 16.ed. São Paulo: Hucitec, 2014. p. 11-19.

ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950**. Tradução de Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

## APÊNDICE

Trabalhos que constam no CATÁLOGO DE TESES E DISSERTAÇÕES DA CAPES e relacionam as obras de José Saramago com as teorias de Mikhail Bakhtin	
1	AMORIM, Jose Do Carmo. <b>O erudito e o popular em 'as intermitências da morte', de José Saramago.</b> 11/04/2013 107 f. Mestrado em Estudos Literários Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, Uberlândia Biblioteca Depositária: SISBI - Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal de Uberlândia.
2	ANDRADE, Debora Siqueira De. <b>Caim: a subversão do mito bíblico no texto saramaguiano'</b> 03/07/2015 69 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA, Viçosa Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da Universidade Federal de Viçosa
3	BARBOSA, Debora Lucio. <b>Todos os nomes: um percurso bakhtiniano em torno da personagem de José Saramago.</b> 01/06/2006 70 f. Mestrado em LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO Biblioteca Depositária: PUC-SP.
4	BARBOSA, Maria Carolina de Oliveira. <b>Entre aprender e esquecer, na contramão de um "universo inacabado". A propósito de dois romances de José Saramago.</b> 01/03/2012 121 f. Mestrado em LETRAS (LETRAS VERNÁCULAS) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO Biblioteca Depositária: Faculdade de Letras da UFRJ
5	BERALDO, JANA PORTELA. <b>O homem duplicado e seus outros: intertextualidades em José Saramago e Denis Villeneuve'</b> 21/03/2017 101 f. Mestrado em LITERATURA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, Brasília
6	CARDON, Felipe Raskin. <b>O papel do revisor de textos: um diálogo entre a ficção e a realidade'</b> 30/07/2013 133 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: CENTRO UNIVERSITÁRIO RITTER DOS REIS, Porto Alegre Biblioteca Depositária: Biblioteca Dr.Romeu Ritter dos Reis
7	CARMO, Maria José do. <b>Fantasmagorias de um pintor exótico - o grotesco insólito no Ensaio sobre a cegueira.</b> 01/11/2006 106 f. Mestrado em LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO Biblioteca Depositária: PUC-SP
8	CHARBEL, Marli Schmidt. <b>"As personagens e o dialogismo em Ensaio sobre a Cegueira"</b> 01/12/2000 144 f. Mestrado em LETRAS (LITERATURA PORTUGUESA) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: FFLCH/ USP
9	CONRADO, Íris Selene. <b>O romance e o romance de José Saramago.</b> 01/10/2011 244 f. Doutorado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE EST.PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO/ASSIS, Assis Biblioteca Depositária: FCL-ASSIS.
10	CORREA, Tatiana Emediato. <b>Discursos e representações da/sobre a mulher em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago.</b> 29/02/2016 117 f. Mestrado em ESTUDOS LINGÜÍSTICOS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE

	FEDERAL DE MINAS GERAIS, Belo Horizonte Biblioteca Depositária: Biblioteca Universitária da UFMG.
11	COSTA, Vanessa Guimarães Monteiro Ferreira da. <b>Identidades em Saramago: a busca do 'eu'</b> . 01/02/2009 110 f. Doutorado em LETRAS (LITERATURA PORTUGUESA) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: Florestan Fernandes.
12	DALCOL, Susana Irion. <b>Memorial do convento: visão irônica e revisão da história'</b> 01/03/1999 110 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA, SANTA MARIA Biblioteca Depositária: BIBLIOTECA CENTRAL - UFSM
13	FERREIRA, Bruno da Costa. <b>A subversão ideológica no romance Levantado do chão'</b> 28/07/2016 undefined f. Mestrado em ESTUDOS DA LINGUAGEM Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE, Natal
14	FERREIRA, Cristiano Alves. <b>A ruptura no plano historiográfico pelo viés da metaficção historiográfica em Memorial do convento'</b> 01/09/2012 99 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS, Goiânia Biblioteca Depositária: PUC Goiás
15	FILHO, Odil Jose Oliveira. <b>O carnaval no convento.'</b> 01/06/1988 175 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE EST.PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO/ASSIS, Assis
16	FRANÇA, Maria José Moreira Ferreira. <b>A tessitura do avesso: 'Ensaio sobre a cegueira', 'Todos os nomes' e 'A caverna', de José Saramago, na mira da sátira menipéia.</b> 01/10/2001 207 f. Doutorado em LETRAS (TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
17	GEROLDO, Nanci. <b>O grotesco e as festas populares em 'Memorial do Convento'</b> . 01/12/2000 118 f. Mestrado em LETRAS (LITERATURA PORTUGUESA) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: FFLCH/ USP.
18	GOMES, Murilo de Assis Macedo. <b>A intertextualidade na obra de José Saramago: labirinto e unidade discursiva.</b> 03/06/2016 214 f. Doutorado em LETRAS (LITERATURA PORTUGUESA) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: Florestan Fernandes
19	HÚNGARO, Susana Regina Vaz. <b>Romance, revolução e utopia: um estudo comparado entre Capitães da areia, Levantado do chão e a Geração da utopia'</b> 01/06/2004 265 f. Doutorado em LETRAS (EST.COMP. DE LITER. DE LÍNGUA PORTUGUESA) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: FFLCH/USP
20	KAWAMURA, Eduardo. <b>Discurso hegemônico e contra-hegemônico: as contradições de classe a partir das vozes sociais presentes no romance Levantado do Chão de José Saramago'</b> 01/01/2012 99 f. Mestrado em LETRAS (EST.COMP. DE LITER. DE LÍNGUA PORTUGUESA) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: Florestan Fernandes
21	LIANDO, Neli Còndello. <b>Memorial do convento: do lírico-grotesco ao sublime'</b> 01/06/2006 124 f. Mestrado em LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

	Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO Biblioteca Depositária: PUC/SP
22	MACHADO, Eliane Aparecida. <b>Das (im)perfeições de Deus – as intersecções dialógicas entre as obras Confissões e Caim: um estudo sobre a interdiscursividade bakhtiniana'</b> 14/06/2017 88 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, São Paulo Biblioteca Depositária: Biblioteca George Alexander
23	MACHADO, Janer Cristina. <b>Viajando à margem da história: os sentidos do tempo em Caim, de José Saramago'</b> 13/03/2013 129 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA, Santa Maria Biblioteca Depositária: UFSM
24	MARTINS, Claudia Carla. <b>Ensaio sobre a cegueira: um contar ensaístico sobre a queda do império da visão e da civilização.</b> 28/02/2013 113 f. Mestrado em Estudos Literários Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO, Cáceres Biblioteca Depositária: Biblioteca Universitária "Prof. José Américo Andrade" - Campus UNEMAT - Tangará da Serra/MT
25	MATTA, Eduarda Regina Drabczynski da. <b>A construção das estratégias narrativas de História do Cerco de Lisboa e Manual de pintura e caligrafia tendo o olhar como protagonista'</b> 03/06/2016 139 f. Doutorado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, Curitiba Biblioteca Depositária: Biblioteca Central UFPR
26	MEDEIROS, Ana Clara Magalhaes de. <b>O que tem de ser tem de ser e tem muita força: história, tanatografia e poesia n'O ano da morte de Ricardo Reis</b> 12/12/2014 136 f. Mestrado em LITERATURA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, Brasília Biblioteca Depositária: BCE - Biblioteca Central da Universidade de Brasília
27	MEDEIROS, Ana Clara Magalhaes de. <b>Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego'</b> 22/12/2017 209 f. Doutorado em LITERATURA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, Brasília Biblioteca Depositária: BCE-UnB
28	NETO, Nefatalin Gonçalves. <b>A ordem e o caos: Plauto e José Saramago.</b> 01/01/2011 156 f. Mestrado em LETRAS (LITERATURA PORTUGUESA) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: Florestan Fernandes.
29	OLIVEIRA, Júlia de Carvalho Almeida. <b>Carnavalização da morte nas Intermitências da morte, de José Saramago, e em A noiva cadáver, de Tim Burton: um estudo dialógico.</b> 01/08/2012 103 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, São Paulo Biblioteca Depositária: Biblioteca Central George Alexander.
30	OLIVEIRA, Juliana Prestes de. <b>A sobrevida de Graciliano Ramos e Ricardo Reis nas ficções de Silviano Santiago e José Saramago'</b> 26/02/2016 undefined f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA, Santa Maria
31	REINEHR, Toani Caroline. <b>Da arte de fazer homens: a vida rerepresentada na escritura de José Saramago'</b> 16/03/2015 137 f. Mestrado em Letras Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANA, Cascavel Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da Unioeste - Campus de Cascavel
32	ROHRIG, Maiquel. <b>Elementos da poética de Saramago.</b> 28/04/2014 174 f. Doutorado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, Porto Alegre Biblioteca Depositária: BSCSH.

33	ROMEIRO, Mariana Astolpho. <b>As imagens da Espanha em "A jangada de pedra" (1986), de José Saramago'</b> 01/11/2009 124 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE EST.PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO/ASSIS, Assis Biblioteca Depositária: UNESP - FCL/ASSIS
34	SANTOS JÚNIOR, Reginaldo José dos Santos. <b>A plausibilidade da interpretação da religião pela literatura uma proposta fundamentada em Paul Ricoeur e Mikhail Bakhtin exemplificada com José Saramago.</b> 01/02/2008 206 f. Doutorado em CIÊNCIAS DA RELIGIÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE METODISTA DE SÃO PAULO, São Bernardo do Campo Biblioteca Depositária: UMESP.
35	SANTOS, Patrícia Conceição Silva. <b>Um viajante em busca do essencial - a personagem entre a aparência e a essência'</b> 01/02/2009 130 f. Doutorado em LETRAS (LITERATURA PORTUGUESA) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: Florestan Fernandes
36	SCHWARTZ, Adriano. <b>O abismo invertido - a inquietude do romance em 'O ano da morte de Ricardo Reis', de José Saramago.</b> 01/07/2003 173 f. Doutorado em LETRAS (TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
37	SILVA, Ângela Ignatti. <b>Tempo, espaço e autoconsciência a construção da identidade em Ensaio sobre a cegueira'</b> 01/04/2008 217 f. Doutorado em LETRAS (LITERATURA PORTUGUESA) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: Biblioteca Florestan Fernandes - FFLCH-USP
38	SILVA, Renata Alves da. <b>História e ficção: territórios em conflito em História do cerco de Lisboa, de José Saramago'</b> 18/08/2014 113 f. Mestrado em LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: Nadir Gouvêa Kfoury PUC-SP
39	SILVA, Wellington de Assis. <b>Entre Jesus e Barrabás: as representações de Maria Madalena em Saramago e em Torero e Pimenta'</b> 20/02/2013 133 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, São Paulo Biblioteca Depositária: Biblioteca George Alexander
40	SOARES, Maria Antonia. <b>José Saramago: Leitor de Pessoa, autor de Ricardo Reis.</b> 01/03/2005 189 f. Doutorado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE EST.PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO/ASSIS, Assis Biblioteca Depositária: UNESP - Assis/SP
41	SOUZA, Adriana Vieira de. <b>Muito além do que se vê: a alegoria em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago</b> 01/08/2011 258 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, Vitória Biblioteca Depositária: B.C
42	SOUZA, Eli Fernandes de. <b>Auto dos anfitriões e O homem duplicado: diferentemente iguais'</b> 01/02/2009 108 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, São Paulo Biblioteca Depositária: Biblioteca George Alexander - Mackenzie
43	VEIGA, Robson Luiz. <b>Um cerco de Lisboa esteticamente construído entre dois tempos e duas estações'</b> 26/11/2013 106 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS, Goiânia

Biblioteca Depositária: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
---

Obs.: O Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), anteriormente denominado de Banco de Teses e Dissertações, é um sistema de busca bibliográfica que reúne registros desde 1987 das teses e dissertações produzidas pelos programas de doutorado e mestrado reconhecidos. Desde 2014, os dados e os arquivos completos das teses e dissertações são informados diretamente à Capes pelos programas de pós-graduação através da Plataforma Sucupira e são sincronizados periodicamente com o Catálogo.

Para os trabalhos anteriores à Plataforma Sucupira, foram feitas pesquisas digitais, na tentativa de buscar-se os resumos e as palavras-chaves, quando a correlação entre a obra de Saramago e as teorias de Mikhail Bakhtin não essa relação não estava evidenciada no título da tese ou da dissertação. Por esse motivo, é possível que exista um número ainda maior de trabalhos que relacionem os dois autores e que não constem neste Apêndice por falta de acesso aos dados.

Na lista também não constam artigos publicados em periódicos acadêmicos que igualmente utilizam as teorias de Bakhtin para a análise das obras de Saramago, alguns dos quais são referenciados nesta tese.