

A NARRATIVA AUTORREFLEXIVA DE JOSÉ SARAMAGO EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*: ABRINDO AS PORTAS DO TEAR LITERÁRIO

SELF-REFLECTIVE NARRATIVE BY JOSÉ SARAMAGO IN *BLINDNESS*: OPENING THE DOORS OF THE LITERARY TEAR

Jeymeson de Paula Veloso^{1*}

RESUMO

O presente trabalho objetiva realizar uma leitura do romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago, abordando o processo de autorreflexividade que permeia toda a obra e que compõe a lista das características atribuídas aos romances pós-modernos. A narrativa autorreflexiva questiona a função da escrita e o fazer literário revisando o conforto do pacto ficcional estabelecido entre o leitor e a obra de ficção. Apesar de não ser um artifício novo na literatura, no *Ensaio sobre a Cegueira* temos um processo deliberado de construção que desencadeará no surgimento do autor-narrador, que não assume posição narrativa definitiva, o que dificulta a leitura da obra por um viés tradicional de focalização da narrativa. Para realizarmos a pesquisa utilizamos os estudos teóricos de Lyotard (2011), Hall (2005), dentre outros, para discutir a pós-modernidade como um novo momento sócio-político-cultural. Posteriormente, estreitamos o debate nos apoiando nos trabalhos de Hutcheon (1991) e Arnaut (2002), apresentados em diálogo com Cerdeira da Silva (1989) e Booth (1980) para a elaboração do conceito de autor-narrador e de narrador flutuante. Verifica-se que essas características, embora abordadas separadamente, concorrem para a fragmentação da narrativa e para sua leitura como uma obra pós-modernista.

Palavras-chave: Narrativa autorreflexiva. Autor-narrador. *Ensaio sobre a Cegueira*. José Saramago.

ABSTRACT

The present work aims to read José Saramago's novel *Ensaio sobre a cegueira* (1995), addressing the process of self-reflexivity that permeates the entire work and which composes the list of characteristics attributed to postmodern novels. The self-reflective narrative questions the function of writing and literary doing, challenging the comfort of the fictional pact established between the reader and the work of fiction. Although it is not a new artifice in literature, in the *Ensaio sobre a Cegueira* we have a deliberate process of construction that will trigger the appearance of the author-narrator, who does not assume a definitive narrative position, which makes it difficult to read the work through a traditional focus of narrative. To carry out the research, we used the theoretical studies of Lyotard (2011), Hall (2005), among others, to discuss postmodernity as a new socio-political-cultural moment. Subsequently, we narrowed the debate supported by the works of Hutcheon (1991) and Arnaut (2002), presented in dialogue with Cerdeira da Silva (1989) and Booth (1980) for the elaboration of the concept of author-narrator and floating narrator. It appears that these characteristics, although addressed separately, contribute to the fragmentation of the narrative and to its reading as a postmodernist work.

Keywords: Self-reflective narrative. Author-narrator. *Blindness*. José Saramago.

1 * JEYMESON DE PAULA VELOSO é doutorando em Letras pela Universidade Federal do Piauí. Sua área de investigação contempla a Literatura Contemporânea com ênfase em temas como literatura e outras artes; José Saramago; pós-modernidade. É professor efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA).



A autorreflexividade é um recurso que surge com o nascimento do próprio gênero romanesco, sendo possível vislumbrá-la já em *Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, em 1605. Hoje, no entanto, pela frequência com que é usada, ela compõe a lista das características atribuídas aos romances pós-modernos, conforme podemos observar no romance *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago. A narrativa autorreflexiva seria aquela que questiona a função da escrita, questiona o fazer literário colocando abaixo o conforto do pacto ficcional² estabelecido entre o leitor e a obra de ficção. Segundo Ana Paula Arnaut (2002), apesar de não ser um novo artifício na literatura, a presença da autoconsciência narrativa nas obras que antecederam as pós-modernistas, não ia muito além de um mero ornamento em romances cômicos, reduzindo-se a um capítulo inicial ou ao prefácio da obra. O professor Carlos Ceia aponta no *E - Dicionário de Termos Literários*, que a narrativa autorreflexiva se divide em:

metanarrativa, quando o texto de ficção se ocupa dos problemas técnicos e estruturais da narrativa (originalidade, criação literária, escrita literária, função do narrador, do autor, do leitor, organização das ações, fundação do estilo e da linguagem, problemas de retórica, psicologia e sociologia das personagens, etc.); *meta-ideológica*, quando o texto de ficção se ocupa da discussão de ideias paraliterárias, normalmente vindas dos campos da filosofia, da ética, da religião ou da política. Neste último caso, o texto de ficção é muitas vezes um ensaio de ideias que usa uma história ficcional como ilustração e não como matéria fundamental do literário, ou seja, ilustra-se uma ideia forte com um episódio romanesco, numa espécie de alegoria filosófica, cuja demonstração é necessária para credibilizar o pensamento e cuja ficcionalização é suficiente para nos convencer de que qualquer fragilidade nos argumentos deve ser atenuada pela natureza não científica do texto. (CEIA, *E-Dicionário de Termos Literários*, grifos do autor).

Segundo a classificação de Ceia, a obra *ESC*³ poderia ser apresentada, primordialmente, como metaficcional, conforme podemos observar no fragmento seguinte, quando Saramago insere um personagem escritor no enredo. Ele passa a responder a perguntas dos outros cegos e a fazer conjecturas a respeito do ato de escrever e a respeito da linguagem:

[...] O senhor é escritor, tem, como disse há pouco, obrigação de conhecer as palavras, portanto sabe que os adjetivos não nos servem de nada, se uma pessoa mata outra, por exemplo, seria melhor enunciá-lo assim, simplesmente, e confiar que o horror do acto, só por si, fosse tão chocante que nos dispensasse de dizer que foi horrível, Quer dizer que temos palavras a mais, Quero dizer que temos sentimentos a menos, Ou temo-los, mas deixámos de usar as palavras que os expressam, E portanto perdemo-los, Gostaria que me falassem de como viveram na quarentena, Porquê, Sou escritor, Era preciso ter lá estado, Um escritor é como outra pessoa qualquer, não pode saber tudo nem pode viver tudo, tem de perguntar e imaginar. (SARAMAGO, 2008, p. 277).

2 O leitor tem consciência do *status* ficcional da obra, no entanto é convidado a esquecê-lo para assumir a ficção como se fosse real. O que o pós-modernismo faz é mostrar a todo o momento que a obra é ficção, não permitindo o conforto do pacto ficcional.

3 Usaremos a sigla ESC para nos referirmos ao romance *Ensaio Sobre a Cegueira*.

Na passagem acima, podemos observar a discussão sobre o papel do escritor e como ele é elevado a uma potestade de sabedoria. No trecho final da citação, há uma tentativa de desmistificar a ideia de um escritor superpoderoso, preso numa torre de marfim e detentor de um conhecimento acima das demais pessoas. Ao se colocar no mesmo patamar das outras pessoas, afirmando que seu trabalho resulta, principalmente, da sua capacidade de perguntar e imaginar, o personagem escritor chama a atenção do leitor para o caráter ficcional da obra, despertando o leitor imerso no pacto ficcional.

Seguindo com o conceito de Ceia, *ESC* também poderia ser classificado como uma narrativa meta-ideológica, pois aborda, de maneira explícita, temas filosóficos, éticos, religiosos e políticos, fruto da sua identidade ensaística, conforme podemos observar na seguinte passagem, em que as personagens “mulher do médico” e “rapariga dos óculos escuros” discutem questões morais:

A mulher do médico disse, Todos temos os nossos momentos de fraqueza, ainda o que nos vale é sermos capazes de chorar, o choro muitas vezes é uma salvação, há ocasiões em que morreríamos se não chorássemos, Não temos salvação, repetiu a rapariga dos óculos escuros, Quem sabe, esta cegueira não é igual às outras, assim como veio, assim poderá desaparecer, Já viria tarde para os que morreram, Todos temos de morrer, Mas não teríamos de ser mortos, e eu matei uma pessoa, Não se acuse, foram as circunstancias, aqui todos somos culpados e inocentes, muito pior fizeram os soldados que nos estão a guardar, e até esses poderão alegar a maior de todas as desculpas, o medo, Que mais dava que o pobre homem me apalpasse, agora ele estaria vivo e eu não teria no corpo nem mais nem menos do que tenho, Não pense mais nisso, descanse, tente dormir. (SARAMAGO, 2008, p. 101).

A narrativa autorreflexiva de José Saramago

Ao observarmos os fragmentos citados anteriormente, percebemos que as duas modalidades de autorreflexividade apresentadas por Ceia não são mutuamente excludentes, elas podem co-existir na mesma obra, de tal maneira que preferimos designar o romance *ESC* de autorreflexivo. Arnaut sintetiza as características da narrativa autorreflexiva com as seguintes palavras:

Nestas estruturas incluir-se-iam quer os mais diretos e ostensivos comentários do narrador sobre o processo de construção da narrativa, quer intromissões ou manipulações de índole mais sub-reptícia mas que, de qualquer modo, e na medida em que também elas interrompem a linearidade do fluxo narrativo, chamam a atenção para o facto de que, efectivamente, se trata de uma ficção. (ARNAUT, 2002, p. 240).

Saramago utiliza de maneira recorrente esses recursos autorreflexivos, convidando o leitor a observar a obra de arte literária como uma construção ficcional. Podemos observar a utilização desse artifício no fragmento abaixo da narrativa aqui estudada:

As palavras são assim, disfarçam muito, vão-se juntando umas com as outras, parecem que não sabem aonde querem ir, e de repente saem, simples em si mesmas, um pronome pessoal, um advérbio, um verbo, um adjetivo, e aí temos a comoção a subir irresistível à superfície da pele e dos olhos, a estalar a compostura dos sentimentos [...]. (SARAMAGO, 2008, p. 267).

Ao que nos parece, o autor brinca com a dualidade estabelecida na construção do romance: de um lado, atesta o caráter de construção da narrativa através da simples junção de palavras; de outro, denuncia a reação emotiva que elas podem causar em quem as lê ou as escuta. Ao discutir esse paradoxo, o narrador confirma o caráter pós-modernista da obra, pois novamente aponta para a ficcionalidade daquilo que se está lendo.

Com a maior frequência do recurso à autorreflexividade no pós-modernismo, ocorre um processo de desmistificação do ato criativo que, segundo Arnaut, apresenta como consequência

[...] para além de, novamente, levar à suspensão da crença na verdade ficcional que se lê (sem, contudo, se perderem completamente as âncoras ao real), respeita ao facto de a figura do narrador poder ser, cada vez mais, identificada com a figura do autor totalitário que, de forma crescentemente ostensiva, se assume como manipulador e controlador da enunciação e do enunciado. (ARNAUT, 2002, p. 362).

Sobre esse aspecto, Saramago não se furta a fazer declarações que provocam a ira dos teóricos da literatura, já que para o escritor português não existe diferença entre o autor empírico, que escreve os seus romances, e o autor textual (narrador) que se apresenta no interior da obra. No entanto, apesar de não concordar, ele aceita a separação feita pelos teóricos para fins de análise da estrutura narrativa, conforme se verifica na seguinte declaração:

Quando se fala dos meus livros, sempre se refere: “o seu narrador”. Do ponto de vista técnico aceito que me separem a mim, autor, dessa entidade que está por lá que é o narrador. Também não vale a pena dizer que o narrador é uma espécie de “alter ego” meu. Eu iria talvez mais longe, e provavelmente com indignação de todos os teóricos da literatura, afirmaria: “Narrador, não sei quem é”. (SARAMAGO apud AGUILERA, 2010, p. 222).

Provavelmente, por acreditar que a figura do narrador não se distancia da imagem do autor e por escrever romances questionadores de aspectos econômicos, políticos e religiosos, Saramago obteve, por parte da crítica, a pecha de ser um escritor panfletário, como afirmou o pesquisador Pedro Rosa Mendes no texto *A nova geração de escritores no ano da morte de José Saramago* (2010). O referido adjetivo se torna bastante questionável quando observamos o aparato estético utilizado por ele na composição dos seus romances e a densidade dos seus enredos que ultrapassam a simples função denunciadora dessa ou daquela situação social. Porém, essa crítica não surpreende, pois surge das fortalezas do pensamento moderno que separa, ferozmente, arte e política, conforme podemos compreender lendo Linda Hutcheon:

A ficção pós-moderna desafia o formalismo estruturalista / modernista e qualquer simples noção mimeticista / realista de referencialidade. O romance modernista levou muito tempo para recuperar sua autonomia artística, que fora tirada pelo dogma das teorias realistas de representação; o romance pós-modernista levou o mesmíssimo tempo para recuperar sua historicização e sua contextualização, que haviam sido tiradas pelo dogma do esteticismo modernista (que incluiria, por exemplo, o hermetismo e o ultraformalismo dos *textes* da *Tel Quel*). (HUTCHEON, 1991, p. 79-80).

Segundo essa lógica, Hutcheon pensa o pós-modernismo como um movimento que, ironicamente, estabelece uma crítica tanto às convenções do realismo mimético, como às convenções do esteticismo modernista e, muitas vezes, usa das duas convenções demonstrando seu viés paradoxal. Nesse contexto, a Teoria da Literatura também não escapa do olhar questionador do pós-modernismo, conforme observamos nas palavras de Saramago transcritas linhas acima sobre as categorias da narrativa.

Segundo a visão tradicional e majoritária, as categorias da narrativa referentes ao autor e ao narrador seriam totalmente independentes. Aguiar e Silva, por exemplo, distingue o autor empírico do autor textual, deixando clara a ideia de que “o primeiro possui existência como ser biológico e jurídico-social e de que o segundo existe no âmbito de um determinado texto literário, como uma entidade ficcional que tem a função de enunciador do texto” (1993, p. 227).

Não discordamos da abordagem tradicional das categorias da narrativa, aqui exemplificada nas palavras de Aguiar e Silva, mas, diante da proposta de unificar autor e narrador, sugerida por Saramago, apresentamos uma abordagem alternativa, que se coadune melhor com o pensamento artístico do escritor e com a construção dos romances pós-modernistas que, por serem autorreflexivos

[...] recorrem a todo o tipo de processos de desmistificação do modo de funcionamento do poder sobre a linguagem e, *eo ipso*, sobre o processo de construção narrativa. Explicando, pois, o modo como se conta e como se lê, como se deve ler, essas obras apontam diretamente para a fonte emissora da ‘mensagem’, assim expondo, cada vez mais, o posicionamento do autor como sujeito ideológico passível [...]. (ARNAUT, 2002, p. 173).

A abordagem que propomos busca evidenciar o papel do autor no interior da narrativa, para tanto recorremos ao estudo de Wayne Booth (1980), consubstanciado no livro *A Retórica da Ficção*, no qual a relação entre autor e narrador é observada sob uma perspectiva mais maleável, pois o teórico percebe a inevitável presença do autor em todas as partes da obra de arte literária. Segundo ele, “o juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo. [...] é preciso não esquecer que embora o autor possa em certa medida escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer” (BOOTH, 1980, p. 38). Apesar de não declarar a unificação do autor e do narrador, Booth contribui para a percepção da proximidade entre as duas categorias.

Para além da pesquisa de Booth que nos abre a possibilidade de análise do narrador saramaguiano, a pesquisadora Teresa Cristina Cerdeira da Silva consegue problematizar o projeto de narrador/autor de Saramago, conforme podemos observar no livro *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses* (1989), no qual ela analisa três obras do escritor português, *Memorial do Convento*, *Ano da morte de Ricardo Reis* e *Levantado do Chão*, todas precedentes a *ESC*. Segundo Cerdeira da Silva:

Nesse projeto descobrimos um narrador muito especial, leitor do passado com os olhos postos no presente, que acredita na função redentora da revisão da história se ela nos conduz ao aprendizado, ao espírito crítico, à consciência, à lucidez, capazes de nos esclarecerem quando o nosso próprio tempo parece obscuro e sem sentido. Um narrador que, por isso mesmo, não escamoteia o tempo da enunciação – anos 80 de um conturbado século XX – e, quando visita o passado, opta por uma escrita democrática, que retira do texto o tom panfletário de alguém que tudo sabe e recita uma lição, em prol de vozes múltiplas – e por vezes conflitantes – que conduzem, no seu embate, à revelação do projeto do narrador/autor. (CERDEIRA DA SILVA, 1989, p. 266).

A análise de Cerdeira da Silva sobre o projeto do narrador saramaguiano dirige-se, especialmente, aos romances da vertente histórica do escritor, no entanto, possui a capacidade de refletir sobre a romancística mais recente também. A pesquisadora brasileira verifica a dificuldade de os romances saramaguianos se adequarem às classificações canônicas que distinguem e distanciam o *locus* do autor e o *locus* do narrador.

No entanto, compreendemos que não são as obras de arte que devem se adequar aos preceitos da crítica e da teoria, pelo contrário, a teoria é que deve se moldar para refletir sobre a obra de arte. Não por acaso, Saramago questiona a teoria, se rebela contra ela, propõe uma maneira de ser lido que escape da visão tradicional da separação autoritária entre autor e narrador. Portanto, diante da problemática da onipresença do autor sugerida por Booth, do projeto de narrador/autor identificado por Cerdeira da Silva, das declarações de Saramago e da análise das suas obras, acreditamos que a nomenclatura apropriada para nos referirmos a instância narrativa saramaguiana seja autor-narrador⁴, conforme buscaremos analisar no romance *ESC*.

Mal ultrapassamos a questão da unificação do autor-narrador, lembramos que Saramago ainda vai além, ao afirmar: “Aquilo que procuro [...] é uma fusão do autor, do narrador, da história que é contada, das personagens, do tempo em que eu vivo, do tempo em que se passam todas essas coisas, um discurso globalizante em que cada um destes elementos tem uma parte igual” (SARAMAGO apud AGUILERA, 2010, p. 222), almejando um amálgama que reúna em uma só entidade todas as categorias da narrativa, vozes entrecruzadas para formar um todo.

⁴ Autor-narrador saramaguiano é aquele que assume as consequências daquilo que escreve, que assume seu papel político diante dos questionamentos do mundo contemporâneo, que quando questionado sobre determinado assunto não se esconde atrás de uma figura fictícia que é o narrador ou autor-textual. O pós-modernismo possibilita a ascensão deste autor político.

A efetivação desse projeto saramaguiano de fundir em uma mesma entidade autor, narrador e personagem pode ser identificado, experimentalmente, em *ESC*. Nesse romance, o autor-narrador saramaguiano por vezes também se mascara de personagem, como na seguinte construção:

Quando atravessaram o átrio, a mulher do médico olhou para fora, lá estavam os soldados, havia também uma camioneta que devia andar a fazer a distribuição da comida pelas quarentenas. Nesse preciso momento a cega das insônias foi-se abaixo das pernas, literalmente, como se lhas tivessem decepado de um golpe, foi-se-lhe também o coração abaixo, nem acabou a sístole que tinha começado, **finalmente ficámos a saber por que** não podia esta cega dormir, agora dormirá, **não a acordemos**. Está morta, disse a mulher do médico, e a sua voz não tinha nenhuma expressão, se era possível uma voz assim, tão morta como a palavra que dissera, ter saído de uma boca viva. (SARAMAGO, 2008, p. 178, grifos nossos).

A diferença desse recurso para o discurso indireto livre é que nele o narrador se inclui na cena narrada com a utilização de verbos na primeira pessoa do plural. Na cena transcrita acima, temos a interferência desestabilizadora do autor-narrador que se transporta, por alguns instantes, para dentro da diegese narrativa, metamorfoseando-se em personagem, como se estivesse dentro do manicômio junto aos outros cegos, ao tempo em que dialoga com o leitor, pedindo que não acordemos a cega que acabara de morrer.

A utilização da máscara de personagem pelo autor-narrador é recorrente em toda a obra. Notamos esse recurso quando o autor-narrador afirma sentir o que as personagens sentem, como o cheiro insuportável das ruas sujas, quando passeia pela cidade e pelo manicômio e observa o que está acontecendo, algumas vezes onisciente neutro, outras vezes onisciente intruso (FRIEDMAN, 2012), como podemos atestar no fragmento:

O lixo nas ruas, que parece ter-se duplicado desde ontem, os excrementos humanos, meio liquefeitos pela chuva violenta os de antes, pastosos ou diarreicos os que estão a ser eliminados agora mesmo por estes homens e estas mulheres **enquanto vamos passando**, saturam de fedor a atmosfera, como uma névoa densa através da qual só com grande esforço é possível avançar. (SARAMAGO, 2008, p. 251, grifo nosso).

O repensar das categorias da narrativa, o estabelecimento da instância do autor/narrador, o questionamento do fazer literário, a consciência da obra de arte são posições primordialmente adotadas pelos pós-modernos. O autor-narrador de *ESC* corrobora essa afirmação quando invade a narrativa e diz: “[...] que vozes interiores as teriam despertado não se sabe, tão-pouco se sabe como conseguiram elas encontrar o caminho para aqui, não vale a pena procurar agora explicações, as conjecturas são livres” (Ibidem, p. 266). Nesse trecho percebemos que o autor-narrador abdica da sua onisciência e abre espaço para as conjecturas do leitor, corroborando as características do romance pós-moderno citadas anteriormente. Se por um lado Saramago unifica as categorias da narrativa, assumindo os papéis de autor, de narrador e, eventualmente,

de personagem, por outro, ele dialoga e questiona o leitor, exigindo uma participação efetiva do mesmo na construção do romance. Com isso, ele dessacraliza a obra de arte permitindo a interferência da recepção. Porém, sabemos que essa interferência opera num duplo sentido, pois é ao mesmo tempo total, na medida em que só existe obra literária a partir do processo de leitura, e parcial, já que o leitor só poderá construir sentido a partir dos elementos linguísticos que lhes foram dados pelo autor.

Saramago, portanto, opera um duplo processo, que por um lado permite e até convoca a participação do leitor na construção da obra e por outro assume o posto de autor totalitário, consoante afirma Aguilera:

Em seus romances, o autor-narrador se transforma numa figura central, vigorosa e totalizadora. É capaz de reordenar subjetivamente a temporalidade, amalgamando sua própria circunstância ao ciclo dos fatos relatados, de interferir no curso do relato mediante digressões maiores, de se sobrepor às lógicas da continuidade espacial, de interpelar o leitor e estabelecer cumplicidade com ele, de dissentir e opinar ou governar as criaturas de suas obras, administrador de um conhecimento que transborda tanto a cronologia com a informação estrita dos acontecimentos referidos. (AGUILERA, 2010, p. 220).

Conforme Aguilera enumera, os romances saramaguianos estão repletos de elementos autorreflexivos, a exemplo da interferência no curso do relato mediante digressões extensas, fato que podemos constatar na passagem abaixo de *ESC*, quando o autor-narrador explica ao leitor suas escolhas para compor o relato:

Estas observações de tipo psicológico, pela sua finura aparentemente sem cabimento perante a dimensão extraordinária do cataclismo que o relato se vem esforçando por descrever, servem unicamente para explicar por que estavam acordados tão cedo os cegos todos, a alguns, como foi dito ao princípio, sacudiu-os de dentro o estômago exigente, mas a outros arrancou-os do sono a impaciência nervosa dos madrugadores, que não se pejaram de fazer mais ruído que o inevitável e tolerável em ajuntamentos de caserna e camarata. (SARAMAGO, 2008, p. 99).

Outro recurso autorreflexivo apontado por Aguilera é a capacidade que a narrativa saramaguiana possui de interpelar e estabelecer cumplicidade com o leitor. Observamos esta característica em diversas passagens de *ESC*, como na transcrita abaixo:

Evidentemente, após a pugna, a todos os títulos lastimosa, **a que tivemos de assistir**, não poderia ser fácil nem isenta de conflitos localizados a acomodação de tantos cegos, **bastará que nos recordemos** daqueles infelizes contaminados que antes ainda viam e agora não vêem, dos casais divididos e dos filhos perdidos, dos lamentos dos pisados e atropelados. (SARAMAGO, p. 118, grifos nossos).

Nessa passagem, o autor-narrador se posiciona junto do leitor como espectador da cena. Colocando-se do lado oposto da comunicação, ele produz uma experiência estética que

aproxima o narrador, que aqui também é autor, do leitor, posições tradicionalmente distanciadas pela crítica literária. O autor-narrador alcança este efeito ao utilizar os verbos assistir e recordar na primeira pessoa do plural, incluindo-se, desta forma, na ação descrita.

Essa característica, destacada por Aguilera, foi identificada por Arnaut como uma marca do romance português pós-modernista. Segundo a pesquisadora portuguesa, esse tipo de romance retira o leitor do seu histórico papel subalterno, de quando era “mantido à distância do interior da esfera da criação” (ARNAUT, 2002, p. 119). Ainda segundo a autora, o leitor afastado do processo de criação seria:

[...] mero receptor passivo do universo criado na/e pela linguagem de uma entidade encerrada na “torre de marfim e mistério”, designação que, acreditamos, encerra em si a possibilidade de a identificarmos, total e plenamente, com o narrador no seu papel de “potestade onisciente”, criador de universos para os outros mas não com os outros. (ARNAUT, 2002, p. 119).

No pós-modernismo há uma espécie de *metajogo* entre artista e público fruidor, conforme podemos observar na passagem de *ESC*, na qual o autor-narrador, de forma explícita, convoca o leitor para participar da construção da obra: [...] Vejo, vejo, senhor doutor, não o tratou por tu como se tinha tornado quase regra nesta comunidade, explique, quem puder, a razão da súbita diferença [...] (SARAMAGO, 2008, p. 307). Esse desafio feito pelo autor-narrador para que alguém explique a mudança de atitude da personagem ao recuperar a visão, exemplifica uma situação constante no romance pós-modernista que exige “a presença e a colaboração recíprocas da imaginação criadora do leitor” (ARNAUT, 2002, p. 119), desestruturando o discurso convencional do romance, como podemos atestar neste outro fragmento do romance:

O terceiro a recuperar a vista, quando a manhã começava a clarear, foi o médico, agora já não podia haver dúvidas, recuperarem-na os outros era só uma questão de tempo. Passadas as naturais e previsíveis expansões, que, por delas ter ficado, com anterioridade, registo suficiente, **não se vê agora necessidade de repetir, mesmo tratando-se de figuras principais deste vero relato**, o médico fez a pergunta que tardava, Que se estar a passar fora [...]. (SARAMAGO, 2008, p. 309, grifo nosso).

A atitude do autor-narrador mais uma vez reflete sua posição pós-moderna, pois, nessa passagem, ele dialoga novamente com o leitor, negando-se a relatar o que aconteceu no momento em que os cegos retomam a visão, por acreditar que já foi feito anteriormente e, portanto, não existindo a necessidade de repetição, recusando-se a prolongar o *vero* relato. A constatação desse fato de economia interna do romance demonstra o propósito do autor-narrador de mostrar o interior do processo de construção da narrativa. Essa intenção é reforçada pelo comentário se encontrar na penúltima página da obra, quando o leitor já se despede do romance, local do clímax da narrativa, quando os cegos recuperam a visão. Esses fatos somados comprovam a intenção do autor-narrador de provocar o leitor até o último instante.

Notamos ainda que o autor-narrador saramaguiano é capaz não apenas de opinar, mas de discordar das ações de suas personagens, conforme afirmou Aguilera (2010). Podemos vislumbrar essa marca na passagem:

[...] Quem é esta bruxa, perguntou o velho da venda preta, **são coisas que se dizem quando não sabemos ter olhos para nós próprios vivesse ele como ela tem vivido, e queríamos ver quanto lhe durariam os modos civilizados.** (SARAMAGO, 2008, p. 239-240, grifos nossos).

Na cena acima, o autor-narrador opina sobre o comportamento de uma personagem cega e solitária que gritou para chamar a atenção de um grupo de cegos que entrava no prédio onde ela morava e critica o personagem velho da venda preta pelo comentário ofensivo dirigido à cega solitária.

Já no excerto seguinte, o autor-narrador interrompe abruptamente o relato que o velho da venda preta fazia sobre o início da epidemia de cegueira, por discordar da forma como ele o realiza e, com isso, revela mais uma vez ao leitor a “arquitetura interna” (ARNAUT, 2002) do romance, descortinando o processo de construção da narrativa:

A partir deste ponto, salvo alguns soltos comentários que não puderam ser evitados, o relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização do discurso oral, orientada no sentido da valorização da informação pelo uso de um correcto e adequado vocabulário. É motivo desta alteração, não prevista antes, a expressão sob controlo, nada vernácula, empregada pelo narrador, a qual por pouco o ia desqualificando como relator complementar, importante, sem dúvida, pois sem ele não teríamos maneira de saber o que se passou no mundo exterior, como relator complementar, dizíamos, destes extraordinários acontecimentos, quando se sabe que a descrição de quaisquer factos só tem a ganhar com o rigor e a propriedade dos termos usados. (SARAMAGO, 2008, p. 122-123).

O autor-narrador brinca mais uma vez com o pacto ficcional estabelecido entre o leitor e a obra, ao interromper bruscamente a narrativa do velho da venda preta, alegando que irá corrigir os rumos do relato e os termos utilizados pelo personagem, para deixar a narração com um vocabulário mais correcto e adequado. Ao realizar comentários sobre o processo de construção da narrativa, o autor-narrador de *ESC* assume sua posição totalizadora diante da recepção, esclarecendo a sua importância no processo de criação da obra. Ele faz isso não para demonstrar a óbvia importância do narrador, mas para lembrar o leitor que alguém está escrevendo a obra, que ela, portanto, trata-se de um constructo passível de ajustes, realizados durante a escrita e narração, pelo autor-narrador e, durante a leitura, pelo público.

Conclusão

Todas as marcas autorreflexivas apresentadas e, principalmente, a recorrência com que acontecem na narrativa contribuem para demonstrar que não se trata apenas de um mero

artifício narrativo. Elas são marcas fundamentais que contribuem para a identificação de *ESC* como um romance pós-moderno. Desta maneira, podemos vislumbrar as diversas formas de manipulação do pacto narrativo implementadas pelo autor-narrador saramaguiano em *ESC*, que tentam desestabilizar o leitor convidando-o a participar da construção da obra de arte literária, diminuindo a distância entre as categorias da narrativa (autor, narrador, leitor e personagem) e revelando um narrador fluido e mascarado. A fluidez do autor-narrador e a quebra do pacto ficcional para com o leitor contribuem para a fragmentação da narrativa. No pós-modernismo as posições invertem-se: o autor deseja ser narrador, o narrador vivencia as emoções das personagens, o leitor constrói a narrativa como co-autor. Há, portanto, uma instabilidade identitária dos seres que compõem a obra de arte literária.

A posição fluida do narrador e a instabilidade do leitor em ser um ente ativo ou passivo diante da narrativa, demonstram, também, a transitoriedade das identidades na pós-modernidade, que segundo Hall (2005), estão deslocadas e fragmentadas. Diante disso, encerraremos este artigo com as palavras de Arnaut ao concluir que as obras que apresentam diversas formas de desestabilizar o leitor, contribuem para retirá-lo de “uma linha confortável de leitura que nos obriga a ler o texto como construto e que, finalmente, instaura a metaficção como grande característica do Post-Modernismo” (ARNAUT, 2002, p. 265).

Referências

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1993.
- AGUILERA, Fernando Gómez (Org.). **As palavras de Saramago**. Catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ARNAUT, Ana Paula. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**. Coimbra: Almedina, 2002.
- BARBOSA, Ana Mae; GUINSBURG, J (Org.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOOTH, Wayne. **Retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.
- CALBUCCI, Eduardo. **Saramago: um roteiro para os romances**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CEIA, Carlos. (Org.). **E-Dicionário de Termos Literários**. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=318&Itemid=2>. Acesso em: 15 dez. 2012.

CEIA, Carlos. **O que é afinal pós-modernismo?** Lisboa: Edições Século XXI, 1998.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

ENTRELIVROS. São Paulo: Duetto, n. 23, mar. 2007.

FLORY, Suely Fadul Villibor. **O leitor e o labirinto**. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 1997.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**: o desenvolvimento de um conceito crítico. Revista USP. São Paulo. n° 53.p. 166-182, março/maio 2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2003.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago. 1991.

JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem**: Teorias do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

KAPLAN, E. Ann. **O mal-estar no pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio do Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. V. 1.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2011.

MENDES, Pedro Rosa. “A nova geração de escritores no ano da morte de José Saramago”. Jornal Público, edição online de 5 de agosto de 2010. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=262923>>.

NAZARIO, Luiz. Quadro histórico do pós-modernismo. In: GUINSBURG, J; BARBOSA, Ana Mae (Org.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

REIS, José Carlos. **História & teoria**: Historicismo, Modernidade, Temporalidade e Verdade. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

SANTIAGO, Silviano. A explosiva exteriorização do saber. In: LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 14ª ed. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2011. p. 125-131.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Um discurso sobre as ciências na transição para uma ciência pós-moderna. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 2, n. 2, mai/ago. 1988. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141988000200007>. Acesso em 29 mar. 2011.

SARAMAGO, José. **A Caverna**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

SARAMAGO, José. **A Jangada de pedra**. 9ª. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARAMAGO, José **Evangelho segundo Jesus Cristo**. 9ª. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

SARAMAGO, José. **Levantado do Chão**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SARAMAGO, José. **Memorial do convento**. 24ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. 2ª. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **José Saramago - Entre a história e a ficção**: Uma saga de portugueses. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.