



SEÇÃO: ENSAIOS

## Narradores e seus leitores em Memorial do Convento e A Viagem do Elefante

*Narrators and their readers in Baltasar and Blimunda and The Elephant's Journey*

Valéria Hernandorena

Monteagudo de

Campos<sup>1</sup>

[0000-0002-3848-2215](mailto:0000-0002-3848-2215)

[valeriahmc@usp.br](mailto:valeriahmc@usp.br)

Recebido em: 17 dez. 2021.

Aprovado em: 28 mar. 2022.

Publicado em: 11 jul. 2022.

**Resumo:** Neste artigo, faz-se a análise dos narradores de *Memorial do Convento* e *A Viagem do Elefante*, de José Saramago, por meio da comparação entre os métodos narrativos que aproximam leitor e narradores. Em comum, há a recorrência a recursos estilísticos, como a metalinguagem e as marcas da oralidade, que buscam estabelecer uma comunicação com o leitor. No entanto, em *Memorial do Convento*, encontra-se um escritor de fôlego, cujas estratégias exigem repertório e releitura. Em *A Viagem do Elefante*, a linguagem é menos sofisticada e as reflexões do narrador vão além da consciência crítica, pois ele explica os fatos e correlaciona-os, a fim de ampliar o alcance de sua mensagem. Para a realização das análises, utiliza-se amparo crítico de Hutcheon (1991), Adorno (2008), Bakhtin (2010), Benjamin (2010), Genette (1979) e Friedman (2002), assim como de parte da fortuna crítica dedicada às metaficções historiográficas de Saramago, principalmente Cerdeira (2018), Raoni (2002) e Cruz (2013).

**Palavras-chave:** Narrador. Metaficção Historiográfica. Literatura Comparada.

**Abstract:** In this article, we analyze the narrators of *Baltasar and Blimunda* and *The Elephant's Journey*, by José Saramago, through the comparison between the narrative methods that bring readers and narrators together. They have in common the stylistic resources, such as metalanguage and orality marks, which seek to establish communication with the reader. However, in *Baltasar and Blimunda*, there is a compelled writer, whose strategies demand repertoire and re-reading. In *The Elephant's Journey*, the language is less sophisticated and the narrator's reflections go beyond critical awareness, as he explains the facts and correlates them in order to broaden the reach of his message. To carry out the analyses, critical support from Hutcheon (1991), Adorno (2008), Bakhtin (2010), Benjamin (2010), Genette (1979) and Friedman (2002) is used, as well as part of the critical acclaim dedicated to Saramago's historiographical metafiction, especially Cerdeira (2018), Raoni (2002) and Cruz (2013).

**Keywords:** Narrator. Historiographic Metafiction. Comparative Literature.

### Introdução

Neste artigo, pretende-se analisar comparativamente dois romances de José Saramago, *Memorial do Convento* (1982) e *A Viagem do Elefante* (2008), principalmente quanto ao narrador e à sua relação próxima com o leitor. Mais de duas décadas separam a publicação inicial dos dois livros, que possuem extensões e complexidade de enredos distintas. Em comum, no entanto, há a retomada do passado entremeada por comentários dedicados à contemporaneidade. O primeiro livro nasce no contexto da "ficção pós-25 de abril", como cunhado por Massaud Moisés (2008, p. 525), em referência às mudanças ocorridas em 1974



<sup>1</sup> Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.

com a Revolução dos Cravos, em Portugal. Os escritores desse grupo percebem a necessidade de uma reapropriação do país, a qual se traduz na literatura com o emprego da oralidade popular e do resgate do imaginário histórico lusitano (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 233). No entanto, já no século XXI, a recuperação de episódios históricos por novos olhares e vozes atesta que esse é um percurso a ser permanentemente reexplorado.

Até o século XIX, história e literatura pertenciam à mesma árvore do saber, que pretendia "interpretar a experiência, com o objetivo de orientar e elevar o homem" (HUTCHEON, 1991, p. 123). Na contemporaneidade, o referencial histórico é contestado e, na literatura, tal perspectivação evidencia-se no que a crítica canadense Linda Hutcheon (1991) nomeou metaficção historiográfica, espécie de paródia que interroga a narrativa por meio do diálogo inventivo com o passado documentado, ao passo que os fatos são ressignificados na realidade do presente e da ficção.

Tomam o centro da narrativa o "marginal e o ex-cêntrico (do ponto de vista da classe, raça, sexo, tendência sexual, ou origem étnica)" (HUTCHEON, 1991, p. 12), como visto em *Memorial do Convento* e *A Viagem do Elefante*, em que os binóculos do tempo apontam para reis apenas para criticar suas arbitrariedades, uma vez que o protagonismo dos textos é assumido pela filha de uma feiticeira condenada pelo santo ofício, um ex-soldado maneta, um cuidador "em andrajos" (SARAMAGO, 2008a, p. 19) e um inofensivo paquiderme. Todos estes estão a serviço da ganância de reis megalômanos, que, desejosos de cravarem seus nomes na história, por meio da opulência, anulam vidas, definindo destinos. De um lado, Dom João V deseja para Portugal uma obra tão grandiosa quanto a Basílica de São Pedro de Roma, e, a fim de rivalizar com os monarcas vizinhos, ordena a construção do Convento de Mafra; de outro, para ofertar a Maximiliano de Áustria<sup>2</sup>, genro do imperador Carlos V, um presente "que desse nas vistas" (SARAMAGO, 2008a, p. 12) e reafirmasse o

prestígio de Portugal, por ordens de Dom João III, um elefante e seu tratador caminham, exauridos, meia Europa, de Lisboa a Viena.

Para Cerdeira (2018, p. 28), isso se deve ao fato de que essa geração de escritores inaugura a tentativa estética de escrever uma "nova história de portugueses (e não mais de Portugal)". Nesse sentido, a metaficção historiográfica de Saramago é imbuída de, no mínimo, dois questionamentos: quantos múltiplos enunciados silenciados, particulares, interrompidos cabem no que o carimbo enciclopédico da história chancela como atos da realeza e, de maneira mais próxima do leitor, o que esse rastro de autoritarismo, cerceamento e impossibilidades tem a dizer sobre nosso tempo e humanidade. Esse pensamento faz ressoar o que Adorno (2008, p. 58) identificou como o verdadeiro objeto do romance: "o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas".

Nos livros em estudo, tais discussões são instigadas por um narrador que domina e ultrapassa a narrativa pelas ideias fortes, metáforas, fabulação e a constante demonstração de uma consciência incômoda e questionadora dos seres humanos e do mundo. Friedman (2002, p. 173) caracteriza esse tipo de narração como própria do "autor onisciente intruso":

o leitor tem acesso a toda a amplitude de tipos de informação possíveis, sendo elementos distintivos desta categoria os pensamentos, sentimentos e percepções do próprio autor; ele é livre não apenas para informar-nos as ideias e emoções das mentes de seus personagens como também as de sua própria mente. A marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

De acordo com Raoni (2002, p. 26), o que caracteriza o narrador saramaguiano é justamente "uma interlocução íntima e cúmplice entre o autor e o leitor", por meio do "comentário". É a singular relação que os escritores têm com o tempo que permite aos narradores vislumbrarem

<sup>2</sup> Em *Memorial do Convento*, os nomes próprios são grafados com as letras iniciais maiúsculas. No entanto, em *A Viagem do Elefante*, como opção estilística do autor neste e em demais livros, como *Caim* (SARAMAGO, 2020), o texto original emprega letras minúsculas.

o impossível: retornar ao passado para ampliar episódios, analisá-los por diferentes ângulos, interrompê-los até que se julgue compreendê-los e, no jogo mágico de palavras, perceber quais linhas precisam ser cortadas, quais heranças o distanciamento provou descartáveis, afinal, o que se julga inconcebível historiograficamente, porém se presentifica em versões repaginadas. Dessa forma, é evidente que o olhar criterioso para o ontem condena os fatos passados, mas não se limita ao ceticismo vazio: rechaçar determinados percursos é também apontar caminhos possíveis para o agora.

É evidente que tais comentários estão a serviço de um projeto de texto: "as intervenções, diretas ou indiretas, do narrador a respeito da história podem também tomar a forma didática de um comentário autorizado da ação: afirma-se assim aquilo a que se poderia chamar a função ideológica do narrador" (GENETTE, 1979, p. 255). Ainda, de acordo com Bakhtin (2010, p. 124), "O falante no romance é sempre, em maior ou menor grau, um ideólogo, e sua palavra é sempre um ideograma". Apoiados nessa afirmativa, é possível entender por quais motivos os diversos recursos estéticos que compõem o narrador saramaguiano sempre se rendem à dimensão ética; a narrativa é o instrumento para consumir a missão do escritor:

Eu possuo umas ideias e não separo o escritor do cidadão, de minhas preocupações. Acredito que os escritores devemos voltar para a rua e ocuparmos de novo o espaço que antes tínhamos e agora ocupam a rádio, a imprensa ou a televisão. Há, além disso, que fomentar o humanismo, o conhecimento de que milhares e milhares de pessoas não podem se aproximar do desenvolvimento (SARAMAGO apud AGUILERA, 2008).

Nesse sentido, é interessante observar o que aproxima e separa os narradores de *Memorial do Convento* e *A Viagem do Elefante*. É notório que o pano de fundo histórico acolhe uma denúncia, contudo, enquanto, no romance de 1982, encontra-se um narrador mais circunspecto, cujas pistas jazem nas entrelinhas, no livro de 2008, a

crítica toma ares de humor e não é mais o leitor que precisa provar-se à altura do romance; o narrador movimenta-se para evidenciar os sinais ao viajante.

Nos dois últimos livros escritos por Saramago, isto é, *A Viagem do Elefante* e *Caim* (SARAMAGO, 2020), nota-se uma particularidade: se por um lado há a retomada de temas, como o questionamento histórico e religioso, ambos aludindo às relações de poder e às desigualdades sociais que tolhem grupos e indivíduos, com uma narração irônica repleta de referências e perspectivações de tempo e espaço, por outro, há uma facilitação à leitura desde a extensão dos romances à maneira de narrar. A pontuação própria do autor permanece, mas, nesses últimos trabalhos, o narrador torna-se mais condescendente com o leitor.

É necessário falar aos mais favorecidos e aos detentores do poder, para ao menos tentar fazê-los perceber seus privilégios e danos, mas é possível estender a voz também aos que marchariam ao lado de Blimunda, Baltasar e subhro. Se a obra de Saramago fala sobre a desigualdade e a opressão, seria incongruente limitá-la à porção de leitores que consegue decifrar de maneira rápida sua complexa mensagem. Se o escritor deve "voltar à rua", deve estar apto também a fazer-se entender por ela. Isso não significa didatizar a literatura ou limitá-la a panfleto, mas munir o leitor menos experiente, ensiná-lo no percurso que não é apenas o das páginas, mas estende-se à leitura de mundo. Em vista disso, neste artigo, busca-se comparar os narradores dos dois textos, primariamente, evidenciando as vozes que os compõem e, em seguida, os recursos linguísticos utilizados nas narrativas, tendo em vista seus pontos de aproximação e distanciamento.

### 1 Afinal, de quem é essa voz (ou vozes)?

Saramago nunca concordou com a crítica literária quanto à instância do narrador, no entanto, ao escrever *A Viagem do Elefante*, obteve uma definição que lhe pareceu satisfatória:

---

<sup>1</sup>igualmente, para todos os substantivos.

O que mais caracteriza este livro é o tom narrativo, o modo de narrar. O narrador é uma personagem numa história que não é sua. Sempre defendi a ideia de que o narrador não existe. Neste livro resolvo a questão – pelo menos resolvo-a para mim, que é a única coisa que importa. Passando a considerar-me autor sim, mas autor-narrador, não dissociado (SARAMAGO, [2008c]).

O conceito de “autor-implícito”, empregado por Wayne Booth (1980), pode definir a relação de Saramago em suas narrativas, ou, é possível considerar a ponderação feita por Soares, que categoriza essa personagem como

um narrador extradiegético que, a propósito, parece ser a mesma entidade narrativa (contemporânea, onisciente, com traços de oralidade e ideologicamente comprometida com os valores do escritor, a entregar uma constância discursiva e estética que evidencia uma única e coerente identidade) criada por Saramago para ser a voz de todos os seus romances, ao menos seguramente a partir de *Levantado do chão*, de 1980 (2019, p. 22).

Theodor Adorno (2008) explicita a tendência ao comentário e à aproximação do leitor na narrativa moderna pelo fato de o romance ter perdido muitas de suas funções tradicionais para o cinema e para a reportagem, por isso, “precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato” (ADORNO, 2008, p. 56). O crítico exemplifica essa noção explicitando que mesmo alguém que teria vivenciado uma guerra não poderia atualmente narrar sua experiência:

A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a autoalienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte (ADORNO, 2008, p. 57).

Tomando emprestado o termo cunhado por Saramago, em *A Viagem do Elefante*, o autor-narrador mostra-se, a todo momento, benévolo com o leitor e assume o papel de guia, explicando aparentes incongruências, lembrando fatos e antevendo suas reações. O encadeamento entre falas proveniente da pontuação peculiar do autor e dos longos segmentos é amparado

pela empatia com os interlocutores, como o autor explica em entrevista a Almir de Freitas para a revista *Bravo!*:

A “voz” vem do tom narrativo, que é muito mais que a simples oralidade, vem da proximidade com o leitor que é talvez a máxima preocupação do narrador, vem do uso de cadências e ritmos diversificados, todos tendentes a suscitar uma atmosfera especial no ato de ler (SARAMAGO, [2008b]).

Em consonância com a ideia de proximidade, Adorno (2008, p. 61) explica que, antes, a distância entre narrador e leitor era fixa, no entanto, agora “ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas”. Esse entrelaçamento é também esclarecido por Friedman (2002, p. 173), pois a voz do “autor onisciente intruso” “domina o material, falando frequentemente por meio de um ‘eu’ ou ‘nós’”.

Tal coletividade manifesta-se também no fato de os narradores oniscientes desses romances conhecerem e manifestarem os pensamentos das personagens (“salomão não tem nenhuma ideia do que o espera” (SARAMAGO, 2008a, p. 19)) de forma entremeada às falas por vírgulas, sem distinção clara de começo e fim. Assim, devido ao modo de narrar saramaguiano, as vozes outras fundem-se com facilidade à do narrador, em uma pluralidade que torna as demais personagens narradoras secundárias, contribuindo para a elaboração da narrativa. Reis e padres têm os pensamentos revelados quando o narrador se transfigura neles a fim de destacar a visão soberba reservada às demais personagens, por exemplo: “o rei observava o espetáculo com irritação e repugnância, repeso de ter cedido ao impulso matutino de vir fazer uma visita sentimental a um bruto paquiderme, a este ridículo proboscideo” (SARAMAGO, 2008a, p. 20).

Quando o turno de fala é concedido às personagens oprimidas, no entanto, aqueles até então coadjuvantes nos registros oficiais ajudam a desvelar as possíveis entrelinhas e omissões da história por meio da ficção. Em *Memorial do Convento*, o primeiro exemplo surge na narração

da mãe de Blimunda sobre o auto "tão" de fé, e o clamor das mulheres condenadas por bruxaria, antes impedido pela mordança, revela-se:

e esta sou eu, Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações, mas disseram-me no tribunal que era fingimento, que ouço vozes do céu, mas explicaram-me que era efeito demoníaco, que sei que posso ser santa como os santos o são, ou ainda melhor, pois não alcanço diferença entre mim e eles, mas repreenderam-me de que isso é presunção insuportável e orgulho monstruoso, desafio a Deus, aqui vou blasfema, herética, temerária, amordaçada para que não me ouçam as temeridades, as heresias e as blasfêmias, condenada a ser açoitada em público e a oito anos de degredo no reino de Angola (SARAMAGO, 2002, p. 50-51).

Posteriormente, Manuel Milho conta histórias em "bocadinhos", atestando que, mesmo na tentativa de diversificar as vozes, é impossível compor o todo: "Cada dia é um bocado de história, ninguém a pode contar toda." (SARAMAGO, 2002, p. 253). Essa profusão de falas atesta que o conhecimento dos fatos é algo coletivo: reside, para além da versão "oficial", na oralidade do contador de histórias, na visão da mulher silenciada, no relato de guerra do soldado analfabeto, nos saberes do cientista-inventor, na sensibilidade artística de Domenico Scarlatti.

Em *Memorial do Convento*, o narrador, em terceira pessoa, também parece ser onisciente, não apenas de sua história e momento, pois ao falar do passado, utiliza-se do futuro, como se estivesse presente no tempo do texto e soubesse o que viria a acontecer, fator que, nestas primeiras linhas, atesta sua transcendência cultural e temporal. Tal recurso confere supremacia do narrador diante dos fatos a serem narrados, pois a ele são permitidos os anacronismos.

Ele narra os acontecimentos e toma a voz do coro popular e epocal: "Que caiba a culpa ao rei, nem pensar, primeiro porque a esterilidade não é mal dos homens, das mulheres sim, por isso são repudiadas tantas vezes" (SARAMAGO, 2002, p. 11). Parece haver o acatamento ao senso comum, mas logo sua voz mais profunda ecoa por meio da explicitação da ironia, como ao citar os inúmeros criados e pajens que paramentam

Dom João para a noite em que deveria cumprir com sua obrigação monárquica de garantir continuidade à sucessão dinástica:

este que abre o gavetão, aquele que afasta a cortina, um que levanta a luz, outro que lhe modera o brilho, dois que não se movem, dois que imitam estes, mais uns tantos que não se sabe o que fazem nem por que estão. Enfim, de tantos se esforçarem todos ficou preparado el-rei (SARAMAGO, 2002, p. 13).

Na descrição dos fidalgos, há o uso da repetição para enfatizar que este era um trabalho inútil, já as tarefas de Baltazar e Blimunda são narradas de modo a valorizar o seu dinamismo: "Recomeçou Baltazar a bater nos seus ferros, Blimunda varreu para o pátio os fragmentos de vime que não serviam, pelo empenho pareciam dois trabalhos urgentes" (SARAMAGO, 2002, p. 89-90). Dessa forma fidalgos e plebeus recebem tratamento diferente do narrador.

Em *A Viagem do Elefante*, ocorre algo parecido quando a visão única da história, a do colonizador, é relativizada pelo olhar ao dominado: o elefante e seu cornaca indianos, de forma metonímica, atestam o significado do domínio do Estado Português na Índia, extensível às marcas da colonização portuguesa: violência, cerceamento, invisibilização. A aculturação pretendida por Portugal evidencia-se, entre outros momentos, na fala do rei sobre o nome de seu servo: "Devíamos ter-lhe chamado joaquim quando chegou a portugal, resmungou o rei." (SARAMAGO, 2008a, p. 24). Subiro tem seu discurso restituído ao comentar sua vida, crenças, costumes, como quando narra a lenda do surgimento de ganeixa, após ter a cabeça cortada por siva:

Quando parvati saiu e viu o corpo sem vida do filho, os seus gritos de dor depressa se transformaram em uivos de fúria. Ordenou a siva que devolvesse imediatamente a vida a ganeixa, mas, por desgraça, o golpe que o tinha degolado havia sido tão poderoso que a cabeça foi atirada para muito longe e nunca mais a viram. Então, como último recurso, siva foi pedir auxílio a brama, que lhe sugeriu que substituísse a cabeça de ganeixa pela do primeiro ser vivo que encontrasse no caminho, desde que estivesse na direção norte. Siva mandou então o seu exército celestial para que tomasse a cabeça de qualquer criatura que encontrassem dormindo com a cabeça

na direção norte. Encontraram um elefante moribundo que dormia desta maneira e, após a sua morte, cortaram-lhe a cabeça. Regressaram aonde estavam siva e parvati e entregaram-lhes a cabeça do elefante, a qual foi colocada no corpo de ganeixa, trazendo-o de novo à vida. E foi assim que nasceu ganeixa depois de ter vivido e morrido (SARAMAGO, 2008a, p. 71-73).

Mesmo a voz do narrador não é única: há uma primeira que narra os acontecimentos, e uma segunda que reflete, tece considerações e até filosofa, por exemplo, ao conjecturar sobre a aceitação de maximiliano do elefante, o narrador admite que o problema se resolveria por si mesmo: "uma vez mais, com a milenar experiência dos povos, que, apesar das decepções, frustrações e desenganos que são o pão de cada dia dos homens e dos elefantes, a vida continua" (SARAMAGO, 2008a, p. 19).

O primeiro capítulo de *Memorial do Convento* é o momento ideal para que o leitor perceba que o narrador tem um ponto de vista e opinião fortes e requer que seu interlocutor também os tenha, a fim de identificar as suas estratégias. Tal narrador faz sugestões a todo momento, mas, logo em seguida, no próximo capítulo, deixa claro que o leitor precisa se posicionar. Se saber que a promessa do convento de Maфра foi forjada não foi o suficiente, ele conta a história do roubo da prataria da igreja como uma extensão das letras miúdas do texto inicial e apoia-se na representação da realidade: "esta informação se dá, primeiro, por ser verdadeira e sempre servir a verdade para alguma coisa" (SARAMAGO, 2002, p. 23). Como já mencionado, Adorno (2008, p. 61) explica esse procedimento ao afirmar que o romance contemporâneo recria "a distância estética", pois o narrador convida o leitor a interagir com a obra.

Por muitas vezes utiliza-se a primeira pessoa do plural, conforme característica percebida por Friedman (2002), no romance moderno, a fim de envolver o leitor como uma personagem dentro do romance, "Por baixo desta tribuna em que estamos" (SARAMAGO, 2002, p. 12) e pondo-o lado a lado ao enunciador: "condição sobre a qual infinitamente discutiríamos se não fosse estar Manuel Milho a contar a sua história, falta

aqui um ouvinte, só eu, e tu, e tu" (SARAMAGO, 2002, p. 253).

O autor-narrador conta os fatos e suas reflexões, frequentemente farpas que deslocam aos poucos o leitor que buscava uma narrativa épica para uma irônica revisão da história: "Não é vulgar em reis um temperamento assim, mas Portugal sempre foi bem servido deles" (SARAMAGO, 2002, p. 18). Ele se transforma no elo entre o passado e o presente, a ficção e o real, a criação do texto e sua leitura:

Não é possível que Blimunda tenha pensado esta subtileza, e daí, quem sabe, nós não estamos dentro das pessoas, sabemos lá o que elas pensam, andamos é a espalhar os nossos próprios pensamentos pelas cabeças alheias e depois dizemos, Blimunda pensa, Baltasar pensou, e talvez lhes tivéssemos imaginado as nossas próprias sensações (SARAMAGO, 2002, p. 329-330).

O narrador do *Memorial do Convento* exige, desde as primeiras páginas, que o leitor assuma posição ativa na criação de sentidos do texto, não apenas cruzando informações, mas pondo-se na pele e no cenário em que se encontram as personagens, sofrendo suas dores, transportando-se ao tempo da narrativa e dessa forma tornando-se mais humano e ampliando sua visão, pois "o mundo de cada um é os olhos que tem": "se achar que não tem o caso supremas dificuldades é porque não levou esta pedra de Pêro Pinheiro a Maфра e apenas assistiu sentado, ou se limita a olhar de longe, do lugar e do tempo desta página" (SARAMAGO, 2002, p. 249). Semelhantemente, em *A Viagem do Elefante*, é o narrador que avisa ao leitor como uma pedra de gelo encrustada na pele não é fácil de se remover, ainda mais se "tudo, ao redor, é neve e solidão" (SARAMAGO, 2008a, p. 209). Dessa forma, é possível perceber como o desejo de abrir os olhos do leitor está em consonância com o que Benjamin (1987) pensa sobre a natureza da "verdadeira narrativa":

Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se 'dar conselhos' parece hoje algo

de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis (BENJAMIN, 1987, p. 200).

## 2 O modo de narrar, ou os recursos de linguagem

A linguagem utilizada nos romances de José Saramago é um elemento em que se transluz a narrativa, ao revelar o domínio que o autor tem sobre a língua, o que confere ao seu estilo de cronista, permeado de ideologia, uma "qualidade artesanal" (MOISÉS, 2008, p. 304). O termo empregado por Moisés alude ainda ao modo como a narrativa é definida por Benjamin:

uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o 'puro em si' da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso' (BENJAMIN, 1987, p. 205).

A busca pela oralidade ratifica o caráter exemplar desse narrador, pois, para o autor, "O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais" (BENJAMIN, 1987, p. 206). O crítico adiciona:

Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único? [...] Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio (BENJAMIN, 1987, p. 221).

No modo de narrar saramaguiano, a marca mais distinta da oralidade manifesta-se na preferência por períodos longos que comumente ocupam mais de uma página, amparados pela subversão da pontuação, em que os pontos final, de exclamação e interrogação são substituídos pela vírgula. A pontuação não convencional é impactante, sobretudo, nos diálogos inseridos nos parágrafos sem o uso de travessão, misturando-se a fala e o pensamento das personagens em

um ritmo próprio que exige a rendição do leitor, pois a diferença de vozes é percebida apenas pelo uso da letra maiúscula. O leitor deve estar atento e acostumar-se ao estilo de Saramago, pois em *Memorial do Convento*, por exemplo, já a primeira página é um grande parágrafo a encerrar-se apenas na próxima face da folha. Em *A Viagem do Elefante*, isso também ocorre, porém, o ritmo menos voraz da narrativa confere o tempo necessário para o ajuste do leitor a esta adaptada sintaxe.

A reestruturação frasal não basta para a inventividade do autor, no entanto, pois, nesse fluxo contínuo do narrar, também surgem as escritas intertextuais e o entrelaçamento de vozes, em que a concretude do documento se dilui à força da oralidade. Esse método, como explicado pelo autor, não se manifesta apenas em recursos pontuais, mas como um modo de realizar o processo narrativo:

Cada frase, ou discurso, ou o período, cria-se dentro de mim mais como uma fala do que como uma escrita. A possibilidade da espontaneidade, a possibilidade do discurso em linha recta, enfim, a direito, é muito maior do que se eu me colocasse na posição de quem escreve. No fundo, ao escrever estou colocado na posição de quem fala (SARAMAGO, 1986).

Para o autor, *A Viagem do Elefante* é uma homenagem à língua portuguesa, pois houve uma mistura entre a linguagem falada no século XVI e no presente, a que ele credita a doença pela qual passou enquanto escrevia, que o fez captar a essência de seu idioma, como explica em entrevista a Anabela Mota Ribeiro:

Este livro está escrito de uma maneira que é simultaneamente moderna e quase arcaica. Algumas coisas que estavam lá no fundo, nessa revolução interior de extractos linguísticos, passaram à superfície. Na hora de escrever o livro apresentaram-se-me construções frásicas, certas utilizações de verbos, palavras que não recordava ter usado nos últimos 40 anos (SARAMAGO, 2008c).

Quanto ao léxico presente em *A Viagem do Elefante*, é notável que, durante o reinado de D. João III, instituiu-se uma das primeiras gramáticas da língua portuguesa, por João de Barros. Esse é

o primeiro documento a reconhecer a influência árabe no idioma, o que se faz presente no livro com vocábulos tais como "achaque" e "alvissaras". Um lexema fundamental na narrativa, "cornaca", "tratador ou condutor de elefantes; amansador de elefantes" (HOUAISS, [2001]), teve seu primeiro registro escrito na língua portuguesa em 1554, ano próximo ao da estadia das personagens reais que originaram a ficção, Salomão e Subhro, em Portugal, entre 1551 e 1552. O termo provém de "kuruneka" no cingalês, língua falada no Sri-Lanka e Índia.

O escritor tem o mérito de conseguir, mesmo por vezes usando vocabulário incomum e pontuação própria, que a princípio seriam barreiras, aproximar o texto do leitor, como explica em entrevista a Bolívar Torres, do *Jornal do Brasil*:

As raízes do meu discurso escrito estão na fala de todos os dias e na necessidade que sinto de transmitir uma sensação de totalidade integradora em que o diálogo é somente um elemento do espaço em que decorre. Sou consciente de que essa totalidade é impossível de alcançar, mas isso não significa que não o tente em cada página que escrevo (SARAMAGO, [2008d]).

Isso se deve em parte também pelo uso de muitas figuras de linguagem, principalmente metáforas que se cristalizaram em expressões idiomáticas, como "tempestade num copo d'água" e comparações, "rápido como o aquilão, seguro como o voo da águia". Os neologismos têm pronto reconhecimento, como "malviver", e a sabedoria popular, patente no uso de muitos ditados, como "no melhor pano cai a nódoa", estabelece identificação instantânea pelo leitor.

Quando o narrador usa uma linguagem atual, o leitor é avisado de que isso ocorre para garantir o dinamismo da narrativa:

[...] enquanto o cornaca e os que o acompanham, porque não teriam outra maneira de entender-se, irão continuar a falar de distâncias de acordo com os usos e costumes do seu tempo, nós, para que possamos perceber o que ali se vai passando nesta matéria, usaremos as nossas modernas medidas itinerárias, sem ter de recorrer constantemente a fastidiosas tábuas de conversão. No fundo, será, como se num filme, desconhecido naquele século dezasseis, estivéssemos a colar legendas na nossa língua para suprir a ignorância ou um

insuficiente conhecimento da língua falada pelos actores (SARAMAGO, 2008a, p. 38).

Além das palavras informais, como "sumição", o elemento moderno na prosa de Saramago está presente no uso de onomatopeias e, no próprio livro, o autor-narrador explica seu uso: "Fez plof e sumiu-se. Há onomatopeias providenciais. Imagine-se que tínhamos de descrever o processo de sumição do sujeito com todos os pormenores. Seriam precisas, pelo menos, dez páginas. Plof." (SARAMAGO, 2008a, p. 92).

A versatilidade de recursos empregados atesta que escrever de forma que atinja o leitor, sem subestimá-lo, é um trabalho perseguido com paciência pelo autor, na busca lexical e de estruturação de frases, que por vezes beiram o lugar comum, sem jamais deixar de proporcionar uma reflexão para além da superfície, como na fala: "Se toda a gente fizesse o que pode, o mundo estaria com certeza melhor" (SARAMAGO, 2008a, p. 250). Tal escolha tece um elemento de conexão com o leitor, que visa despertar para o real sentido do livro e a densidade histórica da língua, que o autor pretende defender, ao citar a influência de outros idiomas em Portugal: "Tão desprezado este (alfabeto) na lusitana arrumação que do algarve se pode dizer, nestas épocas em que descem os civilizados à barbárie, ser ele a terra do português tal qual se cala" (SARAMAGO, 2008a, p. 232).

Em *Memorial do Convento*, a tendência oralizante do texto requer o uso do discurso direto e a concessão de voz àqueles que não aparecem na História revela também as características de sua fala, presentes na citação de expressões populares, como "Pela casca não se conhece o fruto, se lhe não tivermos metido o dente" (SARAMAGO, 2002, p. 23-24) e na alteração de outras, "não vão todos caminhos a Roma, mas ao corpo" (SARAMAGO, 2002, p. 89), novamente, em um uso perspicaz dos clichês, que os transforma em questionamentos.

Além do conhecimento empírico da linguagem popular e das expressões bíblicas, o texto épico camonianiano, que exalta a grandeza dos nobres portugueses, também é utilizado, "qual é mais

excelente, se ser do mundo rei, se desta gente" (CAMÕES, [2022]), e fortifica a censura à relação desigual entre os detentores do poder e o povo, contrariando a ideia original dos versos.

Outros recursos comumente empregados são as metáforas, como o paralelo entre a mulher e o "vaso de receber" e a citação "o cântaro está à espera da fonte"; comparações, "quase tão grande como Deus é a basílica" e o uso de superlativos, "cristianíssima retenção moral" e "altíssimo cobertor" que dão o tom irônico ao texto de *Memorial do Convento*.

Apesar de o autor identificar a mistura entre o velho e o novo em *A Viagem do Elefante*, variados contrastes já apareciam em *Memorial do Convento*. A linguagem, no capítulo inicial, acompanha a suntuosidade das relações e espaços palacianos, pois parodia recursos estilísticos próprios do barroco, como a anástrofe, inversão da ordem natural das palavras, "segundo material prova, se necessária ela fosse, por que abundam no reino bastardos da real semente", e o hipérbato, inversão que envolve toda a frase: "Aquele que além está é frei António de S. José, a quem falando-lhe eu sobre a tristeza de vossa majestade por não lhe dar filhos a rainha nossa senhora [...], porquanto é sabido que filhos quer vossa majestade ter" (SARAMAGO, 2002, p. 14).

As vozes citadas, excessivamente refinadas, de um narrador eloquente e do padre que se dirige a um monarca, contrastam com a fala das personagens que representam o povo:

ainda há muito trabalho para acabar, por causa dele é que vocês vieram das longes terras onde vivíeis, não façam caso da falta de concordância, que a nós ninguém nos ensinou a falar, aprendemos com os erros dos nossos pais, e, além disso, estamos em tempo de transição (SARAMAGO, 2002, p. 286).

A linguagem é empregada como elemento dessacralizador do poder real, não apenas da igreja, mas também do divino e mesmo da história, pois a todo momento satiriza o rei de cognome "Magnânimo". Tal recurso é explicitado páginas adiante: "Parece apenas um gracioso jogo de palavras, um brincar com os sentidos que elas têm, como nesta época se usa, sem

que extremamente importe o entendimento ou propositadamente o escurecendo" (SARAMAGO, 2002, p. 172). Há espaço ainda para que o narrador satirize o uso rebuscado e vazio da linguagem, o que não ocorre no romance, pois a forma está em harmonia com o que é descrito: o requinte da residência real e o barroco da construção que el-rei fará levantar refletem-se na paródia da sintaxe, unindo-se à ação numa espécie de preparação que levará à percepção dos contrastes entre as classes representadas. Essas peças, no entanto, precisam ser juntadas pelo leitor, pois, apesar de o narrador evidenciar que, nesse romance, há propósito na escolha lexical e estrutural, talvez falte a quem leia o repertório literário e cultural necessário para embarcar nesse ponto de encontro com o narrador, em uma viagem temporal, espacial e reflexiva e, também, pela língua portuguesa.

Além disso, o sonho do rei com a árvore de Jessé erguendo-se de seu sexo prepara o leitor para a crítica à religião, que também surge por meio dos recursos estilísticos, pois a Bíblia é constantemente parodiada pelo narrador, como em "dai a César o que é de Deus" (SARAMAGO, 2002, p. 152).

O leitor deve estar preparado para reconhecer a diferença nos estilos, as intertextualidades, as subversões e o tom irônico das reflexões de um autor-narrador que trabalha a matéria prima como um verdadeiro artesão, como o fazem os narradores exemplares estudados por Benjamin (2010), conforme citado por Moisés (2008) e como declarou o autor em entrevista a Vitor Casimiro:

Há muita semelhança entre o trabalho no computador e a olaria, muito mais do que possa parecer à primeira vista. No fundo, o computador é um pouco isso, temos uma ideia e podemos pô-la ali, errada, incompleta, confusa, e vamos trabalhar sobre a ideia. Assim como o trabalho do oleiro que, a partir do barro, que não tem forma, chega a esse outro barro, que é a frase correta, a ideia completa (SARAMAGO, [2006]).

No início de *A Viagem do Elefante*, notam-se exemplos de como este "narrador deambulador" (CRUZ, 2013, p. 19), que viaja junto com leitores e personagens, por tempo e espaço, está dis-

posto a ajudar o leitor a perceber os símbolos da narrativa, pois ele deixa algumas importantes pistas no caminho. De forma irônica, em poucas linhas, ele dá cinco avisos ao leitor sobre como ler este romance:

Primeiramente, trata-se de uma história sobre o poder e como vidas são manipuladas pelos poderosos, por isso, em tom comum ao restante do livro, o narrador abre os olhos do leitor para o fato de que as "alcovas" são importantes para o "bom funcionamento das administrações públicas" (SARAMAGO, 2008a, p. 11). Com esse lembrete, o narrador faz cair por terra a romantização das relações entre príncipes e princesas, e ainda evidencia que nada deteria a busca pela manutenção do poder: sacrificando-se casamentos, ainda restavam as "alcovas irregulares", como a que iniciou a dinastia de Avis. Sempre há meios para satisfazer as vontades dos poderosos. *Memorial do Convento* desenvolve-se no mesmo cenário inicial, porém o narrador demora-se a explicitar os casamentos por troca de interesses e alianças reais, os quais definiram destinos não só dos impérios, mas dos países colonizados: é necessária a leitura vagarosa das entrelinhas, a qual revela, por exemplo, o relacionamento estritamente político do casal real, e os lexemas empregados confirmam esta visão: "dever real e conjugal", "dever carnal", "acto carnal", que se opõem à descrição do amor do casal protagonista, Baltasar e Blimunda: "é desse lado o seu braço inteiro, e ao voltar-se para Blimunda pode, com ele, cingi-la contra si, correr-lhe os dedos desde a nuca até a cintura, mais abaixo ainda se os sentidos de um e de outro despertaram no calor do sono e na representação do sono" (SARAMAGO, 2002, p. 73). Tal comparação não é estimulada pelo narrador, é apenas revelada.

Ao iniciar as narrativas pelas ações de Dom João V e de D. Maria Ana Josefa, dom João III e dona Catarina de Áustria, o narrador cria um jogo, com a falsa impressão, desfeita tão rapidamente quanto a agilidade do leitor permitir, de que este será um romance de reis e rainhas e de seu legado dos grandes feitos portugueses. No entanto, *Memorial do Convento* e *A Viagem do*

*Elefante* são narrativas de contrastes cuja base de comparação estabelecem-se nos primeiros capítulos e a cada página apresentam oposições internas e externas que, ao figurarem inicialmente no mundo das ideias, imprimem marcas na realidade, como pistas para o entendimento das relações desiguais de poder atuais.

Em segundo lugar, não há apenas uma dimensão ética a ser avaliada, mas também a estética: "Registe-se já que não é obra de simples acaso terem sido aqui utilizadas estas imprecisas palavras, mais ou menos" (SARAMAGO, 2008a, p. 11). É preciso estar atento ao uso das palavras e seus efeitos. Para José Saramago, a linguagem é um dos elementos mais importantes em *A Viagem do Elefante* e, logo na primeira página, o autor-narrador pede ao leitor que não a subestime, ao atentar para o fato de que, ao dizer que o acontecimento se deu "mais ou menos à hora de ir para cama", a utilização de palavras tão imprecisas não foi "obra de simples acaso". Essa noção é essencial, pois é possível que, em vista do humor leve do livro, o leitor ingênuo enxergue apenas um paciente elefante e seu cornaca um tanto peculiar: o convite à aceitação da ironia é o selo para a validade saramaguiana, capaz de costurar o cômico ao trágico, como observado por Cerdeira (2018, p. 176): "Elaborando uma nova visão da história, o narrador não apenas refere a presença e constata a existência dos fatos, mas analisa-os a partir de uma leitura perspicaz que passa, quase sempre, pelo veio do humor".

Em *Memorial do Convento*, o narrador assinala que as informações visam a "auxiliar quem se dedique a decifrar actos cruzados ou palavras cruzadas quando as houver" (SARAMAGO, 2002, p. 23), porém o preenchimento das lacunas fica a cargo do leitor. O narrador expõe os fatos, porém o leitor deve buscar a verdade mesclada à ficção por meio do entrecruzamento dos relatos. Ele está consciente dos diferentes tipos de leitor: há os que intersectam as informações naturalmente e outros que precisam de um incentivo, nem que seja a leitura de palavras cruzadas para ironizar leitores equivocados que se bastam com o vulgar jogo das palavras. O narrador controla a narrati-

va e introduz seu juízo de valor, mas respeita (e convida) a reflexão alheia: "e agora pense cada um de nós o que quiser" (SARAMAGO, 2002, p. 24). O papel dele está cumprido.

O terceiro fato é que o poder real e sagrado será dessacralizado, quando se juntam nas mesmas linhas: "pormenores de ordem física e fisiológica algo sórdidos", que "ofenderiam o catolicismo estrito de dom João" (SARAMAGO, 2008a, p. 11). Em *Memorial do Convento*, o narrador, também logo ao início, ocupa-se em retirar a imagem sacralizada dos retratos de reis e rainhas imponentes e indefectíveis, descrevendo situações como a dos percevejos que atormentavam as figuras ilustres, carnalizando a imagem da realeza, segundo o conceito de carnalização de Mikhail Bakhtin (1999) que remete à dessacralização dos costumes tradicionais e à relativização do poder, para a seguir submetê-la a uma posição igual a de qualquer outra pessoa, pois, para os bichos, não há distinção do sangue "azul ou natural". É papel do narrador também denunciar os erros da Igreja, como quando em *A Viagem do Elegante*, satiriza o "milagre" feito por Salomão, e, em *Memorial do Convento*, revela a mentira dos clérigos diante da gravidez já conhecida da rainha e, logo em seguida, o roubo das pratarias.

O quarto aspecto é que a história de Portugal está sob escrutínio e o destino trágico deste império também, o que se mostra ao associar D. Sebastião à tragédia de Alcácer-Quibir:

dom João, o terceiro, rei de Portugal e dos Algarves, e de dona Catarina de Áustria, sua esposa e futura avó daquele dom Sebastião que irá pelear a Alcácer-Quibir e lá morrerá ao primeiro assalto, ou ao segundo, embora não falte quem afirme que se finou por doença na véspera da batalha (SARAMAGO, 2008a, p. 11-12).

O que o narrador evidencia é que existe uma origem indissociável dos eventos e, além disso, a história não é inquestionável. A ganância desmedida teve resultados desfavoráveis, e esta não é uma característica enterrada no passado, pois chega ao terceiro milênio em diversos formatos: exploração da mão de obra, obsolescência programada, destruição dos recursos naturais, entre

as mais novas formas de incorrer nos mesmos erros.

Intrinseca à forma e para além dela, em sua densidade e ironia, paira a visão do autor cético e de crítica persistente, em que a desconfiança da história convencional está aliada à reprovação dos fazeres contemporâneos. *Memorial do Convento* e *A Viagem do Elefante* são livros em que o passado se projeta no presente, síntese do que se verá nas muitas histórias contadas: a do inventor, que na busca pela verdade, é impedido pela inquisição de concretizar seus sonhos; a dos milhares de homens escravizados e tantos outros mortos para que se realizasse a vontade de um rei; a da princesa que se casa para garantir a aliança entre Portugal e Espanha; a do elefante, cuja trajetória é tão somente a ordem de um rei. Longe de um relato de época ou costumes, a dimensão histórica é ponto de contato para outra época e espaço, expressão de uma realidade ainda atemporal e subjacente ao ser humano. Por fim, para apreender sentidos, é preciso atentar-se também à importância dos símbolos, o que o narrador ensina ao associar o nome do elefante ao rei de Judá e ao pedir que o leitor se lembre dos valores "simbólico, intrínseco e mundano do animal" (SARAMAGO, 2008a, p. 15). Dessa forma, põe-se em jogo a necessidade de avaliar a história, os símbolos e a criação literária a partir da palavra. Esse entendimento é essencial para a ampliação da leitura, pois os dois romances em estudo têm uma relação alegórica, como definido por Lausberg (2004, p. 249): "metáfora que é continuada como tropo de pensamento". Enquanto *Memorial do Convento* elabora-se a partir de uma alegoria sobre o poder, com um ácido questionamento sobre como a manutenção de privilégios antepõe-se à sensibilidade, à solidariedade, à ciência e à arte, é possível definir *A Viagem do Elefante* como uma espécie de fábula, em que, se o sentido da vida humana é questionável sob qualquer hipótese, quanto mais a vida em um contexto desigual e subjugado.

## Considerações finais

Os narradores de *A Viagem do Elefante* e *Memorial do Convento* têm muito em comum. Poder-se-ia dizer que é um mesmo narrador em diferentes momentos, ou acolher-se a visão de Saramago sobre a existência de um "autor-narrador".

Como semelhança, há a recorrência do autor a recursos estilísticos, como a metalinguagem e as marcas da oralidade, que buscam estabelecer uma comunicação com o leitor. No entanto, em *Memorial do Convento*, encontra-se um escritor de fôlego, cujas estratégias exigem repertório e releitura. Em *A Viagem do Elefante*, a linguagem é mais leve e as reflexões do narrador vão além da consciência crítica, ele explica os fatos, correlaciona-os, dá a mão ao interlocutor. A sua mensagem pode mais facilmente atingir todos os tipos de leitores, pois o narrador é uma voz permanente de educador: desperta-o para a importância da linguagem e das trivialidades, situa-o historicamente, explica os símbolos do elefante e de seu nome e apresenta todas as personagens principais e seus conflitos. O leitor encontra o narrador com atenção didática.

Em *Memorial do Convento*, espera-se que muito dessa bagagem seja anterior à leitura do romance, para que o leitor perceba que os vícios de Dom João V e dos representantes do clero constituem os alicerces sobre os quais se sustenta o poder, o qual limitará os caminhos das demais personagens, que pouco a pouco se apresentam, com maior condescendência por parte do narrador. Baltasar, Bartolomeu e Blimunda terão o papel de mostrar uma humanidade possível, enquanto o narrador escancara os vícios dos poderosos: este é um romance de contrastes entre o poder e a subjugação, o muito e o nada, a liberdade e o cerceamento, o transcendental e a egolatria, e o passado e o presente, que por vezes parecem um só tempo. Tal estratégia do narrador revela o senso comum para, a seguir, desconstruí-lo.

Conclui-se que, nas duas narrativas, por caminhos próximos, José Saramago retira o leitor de sua posição singularizada e de seu momento histórico para evidenciar as marcas culturais, religiosas, sociais e ideológicas não apenas na

formação de Portugal, mas do homem contemporâneo e do futuro moldado pelo o que lhe precede. Historicamente, por duas vezes, Portugal teve a oportunidade de manter sua soberania, uma na dinastia de Avis e outra na de Bragança, porém demonstrou-se incapaz de administrar essas riquezas, perdendo-as devido à ganância desmedida. Saramago não apenas conta as pequenas histórias, mas fala sobre o mundo e faz refletir sobre a História documentada, com as grandes potências econômicas, o individualismo e a exclusão tão presentes no mundo contemporâneo quanto no Portugal dos séculos XVI e XVIII. As narrativas estudadas apontam o sofrimento invisibilizado, como o transporte da pedra a Mafra, que para Dom João V coube em um comando, e do elefante à Áustria, que para o rei, era "um estirão" (SARAMAGO, 2008a, p. 14), mas revelam a crença persistente no ser humano, por meio de valores como a amizade sem barreiras vista entre um animal e seu tratador, entre três pessoas tão diferentes como um padre intelectual em busca de um deus uno, uma mulher envolta por mistérios que ousa enxergar o próximo e um ex-soldado que após perder uma das mãos, usa a que lhe sobra para construir um sonho. As patas do elefante transformaram-se em recipientes de bengalas e a passarola incendiou-se, porém ao seu tempo, a solidariedade emerge como alternativa à realidade opressora e como construção de um sentido para a vida, ainda que breve, ainda que injusta.

Aproximadamente vinte e cinco anos após o consagrador *Memorial do Convento*, sua mensagem é retomada em *A Viagem do Elefante*, em que o escritor abre mão da posição elevada de criador de uma literatura para poucos e vê-se um autor que usa sua habilidade de engendrar histórias para alcançar e privilegiar a peça essencial e a quem se destina a literatura: o leitor.

## Referências

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2008.

AGUILERA, Fernando Gómez. *A Consistência dos Sonhos*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008. Folheto não paginado.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. A pessoa que fala no romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni et al. 6. ed. São Paulo: Unesp, 2010.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000162.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2022.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2018.

CRUZ, Maria Aparecida. Barros de Oliveira. *Figura autoral e narrador performático: uma leitura de A Viagem do Elefante*. Goiânia: UFG, 2013.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 172, mar./maio 2002.

GENNETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Maria Alzira Seixo. Lisboa: Vega, 1979.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

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

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008.

RAONI, Gerson. *No limiar do texto: literatura e história em José Saramago*. São Paulo: Annablume, 2002.

SARAMAGO, José. *A Viagem do Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

SARAMAGO, José. A vida depois do Nobel. [Entrevista concedida a] Almir de Freitas. *Bravo!*, São Paulo, nov. 2008b. Disponível em: <http://benfazeja.blogspot.com/2011/04/vida-depois-do-nobel-entrevista-de.html>. Acesso em: 15 dez. 2021.

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SARAMAGO, José. José Saramago: "É como se houvesse dentro de mim uma parte intocada. Ali não entra nada". [Entrevista concedida a] Anabela Mota Ribeiro. *Ipsilon*, Lisboa, 7 nov. 2008c. Disponível em: <https://www.publico.pt/2008/12/05/culturaipilon/noticia/jose-saramago-quote-como-se-houvesse-dentro-de-mim-uma-parte-intocada-ali-nao-entra-nada-quot-217971>. Acesso em: 15 dez. 2021.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

SARAMAGO, José. O artesão inquieto da língua portuguesa. [Entrevista concedida a] Vítor Casimiro. *Educacional*, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.educacional.net/entrevistas/entrevista0047b.asp>. Acesso em: 15 dez. 2021.

SARAMAGO, José. O Memorial do Convento, de José Saramago: *Apontamentos*. [Depoimento concedido a] Mário Ventura. Portugal, 1986. Disponível em: <https://www.forma-te.com/mediateca/download.../5791-2679248.html>. Acesso em: 14 mar. 2021.

SARAMAGO, José. Saramago admite que escrever seu novo livro não foi nada fácil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 nov. 2008d. Disponível em: <http://feiteirootamboril.blogspot.com/2008/11/saiu-o-novo-livro-do-jose-saramago.html>. Acesso em: 6 jun. 2022.

SOARES, Marcelo Pacheco. "Também se aprende com o Diabo" – análise do personagem Pastor em O Evangelho segundo Jesus Cristo, de José Saramago/"Also Learned from the Devil" – analysis of the character Pastor in The Gospel according to Jesus Christ, by José Saramago. *Guavira Letras*, Três Lagoas, v. 15, n. 29, 2019.

---

## Valéria Hernandorena Monteagudo de Campos

Mestranda em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP, Brasil. Professora na Faculdade SESI-SP de Educação (FASESP), em São Paulo, SP, Brasil.

---

## Endereço de correspondência

Valéria Hernandorena Monteagudo de Campos

R. Carlos Weber, 835

Vila Leopoldina, 05303-902

São Paulo, SP, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação da autora antes da publicação.*