



SEÇÃO: ENSAIOS

## José Saramago e o desvelamento do autor na cena da narratologia literária

*José Saramago and the unveiling of the author in the literary narratology scene*

**Adriana Gonçalves da Silva<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0002-9287-1000](https://orcid.org/0000-0002-9287-1000)  
[adri.lletras@gmail.com](mailto:adri.lletras@gmail.com)

**Recebido em:** 6 abr. 2022.

**Aprovado em:** 18 maio 2022.

**Publicado em:** 19 out. 2022.

**Resumo:** O teórico francês Roland Barthes, após sua célebre conferência de 1968, no Collège de France, passou a ser citado como responsável por decretar o que diz a metáfora que dará título ao seu texto: *A morte do autor*. Na contra-mão desta vertente, o romancista português contemporâneo, José Saramago, irá declarar em sua produção crítica "O autor como narrador" de suas obras, ou seja, afirmando certa nulidade da instância literária "narrador" ao assumi-la como realizada pelo próprio autor. Pensando o lugar do autor na reflexão barthesiana e o lugar concedido a este na ficção saramaguiana, buscamos problematizar este espaço ocupado de modo a averiguar as consonâncias e/ou dissonâncias no entendimento de ambos, assim como seu desvelamento na cena da narratologia literária.

**Palavras-chave:** José Saramago. Autor. Narrador. Roland Barthes.

**Abstract:** French theorist Roland Barthes, after his famous conference of 1968, at the Collège de France, came to be cited as responsible for decreeing what says the metaphor that gives title to his text: The death of the author. Contrary to this aspect, the contemporary Portuguese novelist, José Saramago, will declare in his critical production The author as the narrator of his works, that is, affirming a certain nullity of the literary instance of the "narrator" by assuming it as performed by the author himself. Considering the author's place in the Barthesian reflection and the place granted to him in Saramaguian fiction, we seek to problematize this space occupied in order to ascertain the consonances and/or dissonances in the understanding of both, as well as its unsealing in the scene of literary narratology.

**Keywords:** José Saramago. Author. Narrator. Roland Barthes.

### Introdução

*"um livro é, acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o seu autor".*  
(José Saramago)

Trinta anos após a publicação de *A morte do autor* (1968), por Roland Barthes, o escritor José Saramago, autor consolidado no universo lusitano e naquela altura notoriamente reconhecido com o prêmio Camões de 1995, firma-se de vez no panorama mundial em virtude de ser o primeiro autor de língua portuguesa a receber o Prêmio Nobel de Literatura. É neste mesmo ano, 1998, que o autor publica no Brasil o ensaio crítico



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

<sup>1</sup> Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Divinópolis, MG, Brasil.

"O autor como narrador";<sup>2</sup> no qual questiona a separação estabelecida pela crítica literária entre essas instâncias, ao mesmo tempo em que aponta a forma como reflete sobre seu próprio fazer literário.

De antemão, no referido ensaio, o romancista parece se posicionar frente à difundida concepção barthesiana de "morte do autor", no sentido *lato sensu* da metáfora, e em favor não só de uma reinserção como de uma restauração do vínculo entre o autor e sua obra. O texto se inicia com um longo e irrisório pedido de desculpas por estar a se aventurar em campos da teoria literária, mas termina por propor uma "ousada declaração de que a figura do narrador não existe, e de que só o autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja, romance, conto ou teatro" (SARAMAGO, 1998, p. 26).

Buscamos neste artigo problematizar as relações entre narração e autoria na ficção de José Saramago. De modo mais específico, intenta-se averiguar a partir das consonâncias e/ou dissonâncias com Roland Barthes, o desvelamento da instância autoral na cena da narratologia literária saramaguiana.

O escritor, que iniciou seu percurso com poesias e crônicas, inaugura a partir de *Levantado do chão*, em 1980, uma escrita romanesca com um narrador marcado pela estética da oralidade, percebida especialmente na pontuação, estilo que o particularizará como romancista e que será amadurecido nas obras subsequentes. Desde romances de cariz *histórico*, com uma portugalidade acentuada, até romances de caráter mais abrangente, ou *universais*, como preferem os críticos, Saramago é conhecido pela agudeza das reflexões e das críticas sociais presentes em seus romances, revozeadas pelo seu narrador.

O narrador de suas ficções é antes de tudo um cronista, que articula e centraliza o teor crítico, possuindo uma voz muito singular capaz de estabelecer um *continuum* no conjunto da obra, surgindo sempre como presença obstinada e

contestadora das instituições sociais, como são exemplos o Estado, a Igreja, a Família, a Mídia, a Arte, a própria Literatura etc. Essa é uma característica peculiar de Saramago, que se atualiza amplamente em seus títulos.

Lançando mão de uma concepção clássica, José Saramago compreende o narrador como uma invenção do autor e realiza o que Lepecki (1988), dez anos antes da referida entrevista, chamou de um "jogo pedagógico", em que certa univocidade político-ideológica é conseguida mediante intervenções constantes na malha narrativa. Lepecki salienta, entretanto, que essas intervenções não tolgem a liberdade do leitor e não retiram a pluralidade do texto.

Dessa maneira, tomamos como pressuposto que o que é questionado pelo escritor português em sua entrevista é a aceitação pelos autores da mediação ou "usurpação" que o narrador exerce, demonstrando "certo grau de abdicação, e não apenas literária, das suas responsabilidades próprias" (1998, p. 26), o que parece apontar para a hipótese de que tal contestação destas instâncias sejam, ao fim e ao cabo, mobilizadas por um compromisso ético que não se ausenta em suas obras. Apresentado desta forma, podemos começar a delinear um pouco de qual seria a concepção desta linha tênue entre autoria e narração para o romancista.

## 1 Das imbricações entre autor e narrador na poética de Saramago

*"Às vezes o narrador está ali para ver se se pode dizer algo sem demasiado compromisso, sem que o autor se comprometa demais".*  
(José Saramago)

Ao nos depararmos com as afirmações do autor na referida entrevista que rechaçam a "obsessiva atenção dada pelos analistas de texto a tão es-corregadias entidades" (SARAMAGO, 1998, p. 26), podemos ser levados a pensar que a tendência à dramaturgia em que se pautava o fazer poético

<sup>2</sup> Publicado no Brasil na *Revista Cult*, n. 17, p. 25-27, em 1998 e, anteriormente, na *Revista Ler*, edição 38, p. 35-41, primavera/verão de 1997. Vale ressaltar que em entrevista a Torcato Sepúlveda, em 1991, na ocasião do lançamento de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, já havia sinalizado o incômodo com a distinção da categoria narrador.

de Fernando Pessoa, esteja totalmente ausente em José Saramago.<sup>3</sup> A negação à entidade narradora carrega desde o título da entrevista uma reinserção do autor, mas não nos parece estar ancorada em uma total ausência de efabulação:

O escritor de histórias, manifestas ou disfarçadas, é portanto um mistificador: conta histórias e sabe que elas não são mais do que umas quantas palavras suspensas no que eu chamaria o instável equilíbrio do fingimento, palavras frágeis, assustadas pela atracção de um não-sentido que constantemente as empurra para o caos de códigos cuja chave a cada momento ameaça perder-se (SARAMAGO, 1998, p. 27).

Considerando que não há ficção sem a necessidade de se "outrar", direcionamo-nos a olhar com suspeição para afirmações superficiais de que José Saramago estaria, ao questionar o estatuto do narrador como mediador entre autor e leitor, desconsiderando o labor estético do primeiro, quando em verdade está preocupado com certa ausência de percepção do caráter de responsividade<sup>4</sup>, no sentido bakhtiniano do termo: "Nesta contestação, claro está, não vou ao ponto de negar que a figura do que denominamos narrador possa ser demonstrada no texto" (SARAMAGO, 1998, p. 26).

A discussão sobre a identidade da voz narradora está calcada, portanto, em uma costumeira ausência de compreensão de como as escolhas realizadas pelo processo autoral atuam na obra. Todavia, as ponderações do autor não advogam a ausência da voz narrativa, conforme fica evidenciado. A efabulação desta voz é considerada e garantida por Saramago, afinal como afirma Umberto Eco, "o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional [...]. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária" (ECO, 1994, p. 81). Sendo assim, no anseio

de compreender a afirmação do autor na referida entrevista, pontuaremos algumas questões.

Primeiramente, não se pode deixar de remeter atenção ao fato de que, sendo José Saramago durante muito tempo um autor de crônicas, a questão da autoria para o cronista se coloca de forma ainda mais severa, pois claramente está que o cotidiano incita o autor a escrever algo que, aquele que narra é vivente direta ou indiretamente da experiência. Há realmente uma maior estreiteza dos laços entre as instâncias narrador e autor neste gênero, justamente por ser também um gênero fronteiro entre ficção e realidade, visto sobremaneira por um dos suportes em que tradicionalmente se divulga, os jornais, o que cria no leitor um pacto distinto daquele elucidado por Umberto Eco (1994).

Embora se mantenha didaticamente a distinção entre autor e narrador nos estudos literários, aquilo que a *doxa* realiza nos parece plenamente possível diante a crônica: uma aproximação entre o autor empírico e o autor textual, ou seja, uma coincidência entre sujeito da enunciação e do enunciado. Importa destacar que a importância do gênero na poética do romancista português é sublinhada pelo próprio: "se alguém quiser entender bem o que eu estou dizendo nos romances que estou escrevendo é preciso ir às crônicas que escrevi nos jornais" (SARAMAGO, 1998, p. 19). Assim, podemos nos atentar ao fato de que Saramago continua a ser um cronista em seus romances. E não é nenhuma heresia dizê-lo, não apenas pela afirmação do autor anteriormente citada, mas pelo hibridismo que a afirmação comporta, pois o próprio autor afirmou seu utópico projeto totalizador de amalgamar todos os gêneros (AGUILERA, 2010, p. 247).<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Fernando Pessoa em Carta a Adolfo Casais Monteiro explica seu fazer criativo pautado na criação de heterônimos pelo viés de uma tendência dramaturga: "Seja como for, a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação" (PESSOA, 1986, p. 199).

<sup>4</sup> Conforme os pressupostos do Círculo de Bakhtin não se ausenta do discurso uma carga ideológica, todo "enunciado se constrói levando em conta as atitudes responsivas, em prol das quais ele, em essência, é criado" (2010, p. 301) ou ainda, "Todo enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Todo enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo [...]: ele os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta" (BAKHTIN, 2016, p. 57).

<sup>5</sup> O hibridismo dos gêneros é explorado pelo próprio autor em seus títulos com certa ironia ao rechaçar as determinações e engessamentos. É o que ocorre com *Ensaio sobre a cegueira* que, trata-se de um romance. Ainda na fase da *Estátua, Manual de pintura e caligrafia* que, pela temática da representação, foi abordado por muitos como contendo traços autobiográficos, entretanto, o teor que prevalece é o ficcional, assim como classificou o autor: romance. Vale ressaltar que o autor escreve ainda *Diários* de seus processos de

O estilo é mantido em seu *modus operandi* tanto pela permanência dos temas com apreço ao cotidiano, quanto porque o autor não incorpora um maior distanciamento em sua prosa romanesca. Ao contrário, mantém um narrador que intervém com um tom muito pessoal, criando certa familiaridade com seu leitor, além do estilo corroborar as marcas de oralidade, frequentes no gênero: "Há uma continuidade de pensamento e inclusive uma continuidade de sensibilidade no que estou fazendo agora e que vêm dos textos mais antigos" (COSTA, 1998, p. 20).

Posto isto, passemos a atenção à declaração feita em seu ensaio-crítico aqui citado de que as instâncias *narrador* e *autor* se convergem em uma mesma pessoa, sendo a primeira apenas a criação de uma categoria abstrata. A entidade "narrador" comportaria um espaço lacunar, vazio, sem voz e origem, que Saramago faz questão de preencher com o "eu" autoral. Refletindo dessa forma, ele acredita que a criação do *narrador* serve apenas ao intuito de afastar a parcela de responsabilidade ética do *autor* frente ao seu texto:

A pergunta que me faço é se a obsessiva atenção dada pelos analistas de texto a tão escorregadias entidades, propiciadora, sem dúvida, de suculentas e gratificantes especulações teóricas, não estará a contribuir para a redução do autor e do seu pensamento a um papel de perigosa secundariedade na compreensão complexiva da obra (SARAMAGO, 1998, p. 26).

O escritor português assume que, não raras vezes, suas obras surgiram de reflexões que são partilhadas com seus leitores, apresentando certo enviesamento perspectivo que não se ausenta de qualquer processo de escrita. Basta lembrarmos aqui da concepção dos pressupostos do círculo bakhtiniano de que a língua é ideológica e de que todo discurso revozea um outro discurso (BAKHTIN, 2010). Como apontado na epígrafe de nossa introdução, o livro nasce dessa parcela de identificação com a humanidade que não é outra senão aquele próprio que a escreve, seu autor.

Um outro adendo faz-se necessário neste mo-

mento. Se recorrermos a Michel Foucault, em *O que é um autor*, compreenderemos que essa voz autoral requisitada não possui necessariamente um colamento à voz do eu civil, sendo o autor uma expressão com processo identitário próprio, que se comunica a partir deste com os seus leitores:

Um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos. Além disso, o nome de autor faz com que os textos se relacionem entre si [...]. Em suma, o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso [...] se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto (FOUCAULT, 1992, p. 45).

Dessa maneira, Foucault estabelece que apesar da propagada *morte do autor*, no momento da escrita há uma *função autor* que se estabelece a partir da assinatura, uso e agrupamentos de obras sob seu nome. É deste autor que o narrador saramaguiano realiza um espelhamento, aquele que assina suas obras e que produz certo "modo de ser do discurso", representado neste caso pelo espaço crítico-ideológico-literário assumido pelo escritor sempre que se apresenta enquanto autor, seja em suas obras (romances, crônicas, teatro e poesia), entrevistas ou aparições públicas, cujas não estejam em jogo a esfera particular de vida, mas seu papel e posicionamento em sociedade.

## 2 O narrador como um fractal do autor

*"Quanto ao narrador, que poderá ele ser senão uma personagem mais de uma história que não é a sua?"*  
(José Saramago)

A propagada "morte do autor" tão difundida na crítica literária a partir do texto homônimo de Barthes, lida por uma perspectiva limitada, tantas vezes, está em consonância com o ideal de valoração do *intratextual* em detrimento do *extratextual*, em voga naquele momento. Em outros termos, ela realiza uma crítica à tradição literária francesa, do século XIX, que impunha

como condição *sine qua nom* o escrutínio da vida do autor para a compreensão da obra, o que acabava submetendo o produto literário a um reducionismo. A obra, neste ponto de vista, possuía um sentido único que só poderia estar escamoteado em seu autor, enquanto na nova proposição o leitor passa a assumir sua parcela de construção de significação para o texto, possibilitando leituras múltiplas: "sabemos que para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a *morte do Autor*" (BARTHES, 2012, p. 64, grifo nosso).

O referido texto barthesiano se posiciona contra aquela velha perspectiva de Sainte Beuve, que defendia o uso da biografia para manejo da leitura. Ele está em consonância com Marcel Proust em *Contre Sainte Beuve* (1954), no qual o autor de *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) separa a instância civil (*persona*) do eu de escritura (*scriptor*), conforme podemos vislumbrar no excerto abaixo de tradução de Eurídice Figueiredo:

Um livro é um produto de um outro *eu*, diferente daquele que manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, em nossos vícios. Esse eu, se quisermos tentar compreendê-lo, é no fundo de nós mesmos, tentando recriá-lo em nós, poderemos chegar a ele (PROUST, 1954, p. 127 apud FIGUEIREDO, 2013, p. 15).

Quando José Saramago realiza a colagem das vozes do narrador ao seu autor, não nos remonta ao escrutínio próprio do biografismo, mas a este *eu* da escritura, detentor de uma voz produtora de uma responsividade (BAKHTIN, 2010), de um projeto que é estético e ético. Nos parece que a contestação do autor se refere ao regime da mediação abstrata que se interpõe a cada obra a partir da figura do narrador, que no caso de seu projeto literário não se faz múltipla, mas unívoca. É o que podemos perceber no profundo embate que promove sobre o discurso social egocêntrico de uma sociedade capitalista em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *As intermitências da morte* (2005) e *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas* (obra inacabada, 2014), por exemplo.

Segundo Berrini (1998, p. 57), a voz do narrador de José Saramago é a do "sábio experiente que

se transforma em contador, porque tem algo de importante a comunicar", aquela que se contrapõe ao embaraço acusado por Walter Benjamin pela privação da "faculdade de intercambiar experiências" (1994, p. 198). E, nesse sentido, o que importa comunicar passa pelo crivo desta atitude responsiva diante dos discursos sociais, pois ser escritor requer "uma atitude perante a vida, uma exigência e uma intervenção", "escrever, para mim, é um ato grave, uma responsabilidade" (AGUILERA, 2010, p. 191).

Voltemos ainda ao exemplo de Marcel Proust que Roland Barthes se apropria em seu artigo *Vidas Paralelas*, publicado em *Inéditos II*, quando elabora uma averiguação possível entre o narrador da *Recherche* e o seu autor, um espelhamento que vai da infância à escrita literária. Em Proust, não se trata de realizar uma crítica biográfica, mas estabelecer o caminho inverso ao biografismo, uma vez que sua vida é um duplo do romance: "Em outras palavras (pelo menos em Proust), não é a vida que informa a obra, é a obra que irradia, explode na vida e nela dispersa os mil fragmentos que parecem preexistir-lhe" (BARTHES, 2004, p. 173).

Pensando sob a ótica da narrativa, este eu performático evocado por Proust e pertencente à ficção, se desdobrará na instância literária do narrador. Na *Recherche*, a vida de Marcel Proust e do narrador se entrelaçam assim como o senso comum costuma frequentemente estabelecer entre as esferas de *autor* e *narrador*, instâncias que são separadas pela narratologia literária. Para além dessa dicotomia, Barthes realiza ainda distinções no processo da escrita, separando a noção de *scriptor*, de *auctor*. O escritor seria "aquele de quem se fala", uma representação social, enquanto o autor "é o *eu* que se coloca como *fador* daquilo que escreve; pai da obra; assumindo sua responsabilidade" (BARTHES, 2005, p. 173-174).

De fato, o que é colocado em xeque nesta filiação é a extrema significação dada ao *autor* no encaminhamento da leitura. Para Eurídice Figueiredo, neste sentido:

[...] tanto Barthes quanto Foucault esvaziaram a função autor de sua carga de sujeito pleno e detentor da origem e do sentido do texto, colocando o texto em relação e em circulação com outros textos, ao mesmo tempo, esvaziaram a carga psicologizante da crítica biográfica, que buscava explicações vivenciais aos sentidos que emanavam do texto (FIGUEIREDO, 2013, p. 18).

Esvaziada a "função autor", podemos perceber, portanto, que por outro lado, a total dessubjetivação é utópica. Barthes afirma em *A morte do Autor* que "a escritura é esse neutro" (BARTHES, 2012, p. 57), ou seja, que há um *Autor* que a enunciação projeta que não necessariamente corresponde à pessoa que realizou o texto. A categoria seria, portanto, lacunar, vazia, impossível de discernir a origem ou preenchê-la. Mas, como trataríamos os textos *autobiográficos* frente a essa total "destruição de toda voz, de toda origem"? Será mesmo que o "sujeito que escreve não para de desaparecer" (FOUCAULT, 2011, p. 268)?

Em outras palavras, ao efetuar a colagem das vozes, "O autor como narrador", o que está se contestando é a proposta de que o sujeito da enunciação seja aquele neutro exposto por Barthes (2012), que tende a desaparecer, na concepção de Foucault (2011). Saramago quer desnudar o véu da ficção que envolve a identidade daquele que narra e apresentar-se ao seu leitor. Para ele, "o autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor" (SARAMAGO, 1998, p. 27).

Apesar da indistinção que propõe das categorias narrativas, Saramago não transgride, entretanto, o pacto ficcional, não apresenta uma escrita de si em seus romances, o que impede de classificar suas obras como autobiográficas.

Muito embora Philippe Lejeune (1975) aponte que a indistinção entre autor e narrador seja uma das principais características – claro que não a única – para que um texto seja considerado como tal, ela é insuficiente neste caso.

Com exceção de *As pequenas memórias*,<sup>6</sup> não há outra obra do romancista que possa ser classificada como autobiográfica,<sup>7</sup> o que não nos impede de localizar pequenos *biografemas*<sup>8</sup> ao longo de seus livros. Por aquele ângulo de Proust, da obra que irradia e explode na vida, é possível que a busca pela *mulher desconhecida* no romance *Todos os nomes* (1997), do escritor português, possa conter fragmentos da experiência de busca do registro de seu irmão nos cartórios,<sup>9</sup> assim como a escolha de saída de Portugal para viver na ilha de Lanzarote possa espreiar um alargamento de horizonte e de olhar que deixa de ser agora, também no alcance de sua obra, circunscrito a uma portugalidade. Mas, não são, ou não deveriam ser, estes dados biográficos do escritor chaves condicionantes na leitura da obra.

Ocorre que o autor não busca se vincular apenas à figura daquela entidade vazia e abstrata que criticou (o narrador), mas a tudo o que o livro é. O que vai ao encontro de certo ideal totalizador, uma necessidade de onipresença: "sou a Blimunda e o Baltasar de *Memorial do convento*, e em *O evangelho segundo Jesus Cristo* não sou apenas Jesus e Maria Madalena, ou José e Maria, porque sou também o Deus e Diabo que lá estão" (SARAMAGO, 1998, p. 27). Em *Memorial do convento* temos um exemplo de fusão da voz do *autor* e do *narrador*, no qual é assumida a tentativa de se fazer presente em todas as esferas, conforme mencionou em seu texto crítico:

<sup>6</sup> "Queria que os leitores soubessem de onde saiu o homem que sou", declara o escritor acerca da obra. Ela não é uma autobiografia convencional que chega até o momento da enunciação, pois termina em sua adolescência, são memórias apenas de sua pequenez. Curiosamente, para afastar-se de sua ficção o autor utiliza aqui a pontuação tradicional. Também cabe ressaltar que o recorte estabelecido não aborda o espaço-tempo de sua produção literária, ou seja, período que antecede o surgimento do autor.

<sup>7</sup> *Manual de pintura e caligrafia* pela temática da representação foi abordado por muitos como contendo traços autobiográficos, entretanto, o teor que prevalece é o ficcional, assim como classificou o autor: romance. Talvez, seja essa a obra mais próxima que teríamos da *autoficção*. Vale ressaltar que o autor escreveu ainda Diários de seus processos de escrita e os *Cadernos* que, na verdade, configura uma junção dos textos que publicou em seu blog nos anos que antecederam sua morte.

<sup>8</sup> O conceito dos *biografemas*, que se referem a "alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões" (BARTHES, 2005b, p. XVII), aparece pela primeira vez em *Sade, Fourier, Loyola* (1971), quando para caracterizá-los utiliza de partes do corpo. Ao avesso da prática biográfica tradicional, a intenção não é de atingir um modelo totalizante, mas voltar-se ao detalhe, ao aparentemente insignificante em uma vida. Em relação aos diários, Barthes escreveu *Incidentes* (1987) e *Diário de luto* (2009), o último escrito entre 1977 e 1979, publicação póstuma.

<sup>9</sup> Em seu *Cadernos de Lanzarote*. Saramago relata a inexistência do registro de óbito de seu irmão, Francisco de Sousa, na Conservatória de Golegã: "tal como estão as coisas agora, é como se eu tivesse um irmão imortal..." (SARAMAGO, 1999, p. 226).

Não é possível que Blimunda tenha pensado essa subtilidade, 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, 1984, p. 340).

Neste prisma, o autor-narrador atua apenas como um intruso, não é um narrador autodiegético, o que percebemos em declaração análoga a feita por Proust em *Contre Saint Beuve*, aqui citada anteriormente:

O que o autor vai narrando nos seus livros é, tão-somente, a sua história pessoal. Não o relato da sua vida, não a sua biografia, quantas vezes anódina, quantas vezes desinteressante, mas uma outra, a secreta, a profunda, a labiríntica, aquela que com o seu próprio nome dificilmente ousaria ou saberia contar (SARAMAGO, 1998, p. 27).

Obviamente que a neutralidade diante da escrita é ilusória, mas Saramago quer algo além, quer algo mais com o afastamento da entidade narrador. Quer que a autoria tome parte, veja-se presente. Seu questionamento esbarra na problemática de, apenas na literatura, haver essa interferência, essa mediação; em todas as outras artes, a relação com o *autor* é direta e imediata:

não há, objectivamente, nenhuma diferença essencial entre a mão que guia o pincel ou o vaporizador sobre a tela, e a mão que desenha as letras sobre o papel ou as faz aparecer no ecrã [tela] do computador, que ambas são, com adestramento e eficácia similares, prolongamentos de um cérebro, ambas instrumentais mecânicos (SARAMAGO, 1998, p. 26).

O excerto acima localiza um posicionamento de Saramago que situa a singularidade da atividade intelectual enquanto labor. Nesse sentido, incomoda o apartamento entre autor e narrador nesta empreitada. O que o romancista via como um afastamento e desvalorização do *autor*, Madalena Vaz Pinto (2009) viu na simbiose proposta um constante desejo de manter sua escrita sob controle:

De fato, o que encontramos na ficção de Saramago é uma mesma concepção de mundo, sustentada pela voz do narrador que dirige

e encaminha sentidos. Duas características contribuem de maneira particular para exercer esse controle: a forma camuflada como se manifesta, misturada ao tecido da narrativa, confundindo-se com outras vozes que aí ocorrem; sua posição de detentor de um "saber" autolegitimado por uma ancestralidade que a recorrência de provérbios tão bem ilustra (VAZ-PINTO, 2009, p. 4).

O amálgama criado, *autor-narrador*, estaria negando ou ao menos questionando a possibilidade de um estatuto de autonomia completa da obra? O *autor-narrador* onisciente de Saramago corre o risco de se confundir com o tradicional e cartesiano em declarações como a que segue? Essas afirmações só se fariam verdadeiras se, repetindo-nos, fizermos coincidir a estância civil com a autoral. Algo que possa ser considerado pela *doxa*, mas que não resiste, como vimos com Barthes e Foucault, a uma visada mais estreita.

tudo está dentro da história, até o autor [...] O narrador sou eu, e eu sou as personagens, no sentido de que sou o senhor desse universo. E, se calhar, o leitor não lê o romance, mas lê o romancista. E, no fundo, é isso que interessa saber: quem é esse senhor que escreveu aquilo (AGUILERA, 2010, p. 224).

Em outras palavras, este leitor que lê o romancista, não lê um sujeito em sua íntegra. Não lê sequer o eu civil, mas uma outra faceta performática do escritor. Isto porque a entidade autor tanto quanto o narrador é também ela uma persona criada, efabulada, para o universo da escritura. O que explica a declaração aparentemente contraditória do autor, mas que em verdade não cultua certa concepção clássica de autoria, autor-Deus, nem propaga uma crítica que deva ser biográfica como em *Sainte Beuve*:

Tal como o entendo, o romance é uma metáfora que esconde e, ao mesmo tempo, revela os traços do romancista. Com isto não pretendo sugerir ao leitor que se entregue durante a leitura a um trabalho de detective ou antropólogo, procurando pistas ou removendo camadas geológicas, ao cabo das quais, como um culpado ou uma vítima, ou como um fóssil, se encontraria escondido o autor... (SARAMAGO, 1998, p. 27).

O escritor não promove um retrocesso, não é saudosos da crítica literária do biografismo, mas

preocupa-se em realocar a figura do autor, re-negada pela narratologia literária, não chegando, pois, a sacralizá-la como outrora.

Por fim, o espaço requisitado ao autor favorece o exercício de certo compromisso ético com a sociedade, inserindo no pacote autoral os símbolos e posicionamentos que são caros ao seu projeto estético. Não há neste projeto um ideal centralizador do viés interpretativo das obras. O próprio controle que seria almejado por José Saramago, conforme alega Vaz-Pinto, é ilusório, pois a escrita lhe escapa, não se deixando moldar por suas aspirações a todo o momento: “[...] direi que ficou tudo e quase nada: é verdade que escrevi o que queria, mas não o escrevi como o tinha pensado” (SARAMAGO, 1999, p. 140). Nesse sentido, o projeto centralizador torna-se falho, como se as subjetividades criadas cobrassem dele sua parcela de existência.

### Considerações finais

O autor recalcado por Roland Barthes, na conferência de 1968, não era toda e qualquer instância autoral, mas um tipo específico de análise literária que estava destinando seus estudos aos processos de intencionalidade. O intuito estava em dessacralizar o autor-Deus em favor de uma abertura ao “nascimento do leitor”. Desta forma, embora a declaração do escritor português três décadas depois possa parecer de antemão um contrassenso ou no mínimo um retrocesso, essa percepção não se sustenta a um olhar mais apurado.

Todavia, no lugar de colocar em xeque a categoria do narrador em virtude de um *narrador-autor*, monopolizando o viés interpretativo, como sugere as interpretações imediatas, o autor busca a retirada da mediação de uma voz ao seu labor artístico, garantindo certa univocidade de seu projeto literário. Cabe mais uma vez enfatizar que Saramago não advoga a antiga prática do biografismo, não sendo o escrutínio de sua vida civil desejado, mas antes seu labor intelectual.

Também não advoga José Saramago uma escrita panfletária, mostrando em suas entrevistas que, embora sempre haja a possibilidade

de leitura política de suas obras, elas não se reduzem ao seu posicionamento partidário. O que há em seus textos é um grande apelo a uma responsabilidade cívica, para citar a expressão utilizada por Pilar Del-Río ao abordar seu *último e inacabado* romance.

O certo é que não faltava ao escritor aquele desejo muito antigo de intercambiar experiências lembrado por Benjamin (1994), sendo um narrador por excelência, ou melhor, um narrador em vida e não apenas em categoria. Para Saramago, o romance mostra e esconde o romancista, ele não é referencial, mas ficcionaliza em certo grau seu *narrador-autor*, assim como Barthes (2005b) apontou que deveria ser o retorno do sujeito: disfarçado.

### Referências

- AGUILERA, Fernando Gómez (org.). *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Emsantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BARTHES, Roland. *Vidas Paralelas*. In: BARTHES, Roland. *Inéditos: Crítica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. v. 2.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: A obra como vontade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 57-64.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Vega, 2006.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Formas e variações autobiográficas: A autoficção*. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013. p. 13-74.

FOUCAULT, Michel. Ditos & Escritos: Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina. Organizado por Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011. v. VII.

LEPECKI, Maria Lúcia. *Sobreimpressões*. Estudos de literatura portuguesa e africana. Lisboa: Caminho, 1988.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

PESSOA, Fernando. Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas. Organizado por António Quadros. Lisboa: Publ. Europa-América, 1986.

SARAMAGO, José. O despertar da palavra [Entrevista cedida al Horácio Costa. *Revista Cult*, São Paulo, ano 2, n. 25, p. 16, dez. 1998.

SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SARAMAGO, José. O autor como narrador. *Revista Cult*, São Paulo, n. 17, p. 24-27, dez. 1998.

SARAMAGO, José. O autor como narrador. *Revista Ler*, Lisboa, n. 38, p. 35-41, primavera/verão, 1997.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1982.

SARAMAGO, José. "Deus quis este livro": O novo romance de José Saramago, O Evangelho Segundo Jesus Cristo é posto à venda no dia 7. [Entrevista cedida al Torcato Sepúlveda. *Público*, Lisboa, 2 nov. 1991. Disponível em: <http://static.publico.pt/docs/cmfi/atores/joseSaramago/entrevistaEvangelho.htm>. Acesso em: 30 mar. 2022.

VAZ PINTO, Madalena. A escrita "sob-controle": considerações sobre o narrador na ficção de José Saramago. *Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 58-64, ano 9, 2º sem. 2009.

## Adriana Gonçalves da Silva

Doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói, RJ, Brasil; mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa (UFV), em Viçosa, MG, Brasil. Docente na Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), em Divinópolis, MG, Brasil.

## Endereço de correspondência

Adriana Gonçalves da Silva

Universidade Estadual de Minas Gerais

Av. Paraná, 3001, bloco 2, sala 204

Jardim Belvedere, 35501-170

Divinópolis, MG, Brasil

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