

Dialogismo no romance português contemporâneo / *Dialogism in Portuguese Contemporary Novel*

Raquel Trentin Oliveira*

Gérson Werlang**

RESUMO

Objetivamos, neste artigo, refletir sobre a constituição dialógica do romance contemporâneo português, retomando, para isso, as contribuições de M. Bakhtin sobre esse gênero literário. Bakhtin enfatiza, nos seus estudos, o discurso bivocal de orientação vária, as interações complexas entre diferentes pontos de vista num mesmo enunciado, que elevariam a um mais alto grau o dialogismo do romance. O romance atual diversifica as formas de transmissão do discurso de outrem, embaralhando as vozes das personagens e exigindo atenção redobrada do leitor para a instituição do sentido. Exemplificamos essa tendência por meio da análise do romance *Levantado do chão* (1980), do consagrado autor português José Saramago.

PALAVRAS-CHAVE: Dialogismo; Discurso bivocal de orientação vária; Romance português contemporâneo; José Saramago

ABSTRACT

*This article aims to reflect upon the dialogic constitution of the contemporary Portuguese novel using as basis for the analysis Mikhail Bakhtin's contributions on this literary genre. Bakhtin emphasizes, in his studies, the double-voiced discourse of varied orientation, the complex interactions between/among different points of view in one utterance that could elevate the dialogism in the novel to a higher degree. The contemporary novel diversifies the forms of transmission of the discourse of the other, shuffling the characters' voices, demanding redoubled attention on the part of the reader to the construction of meaning. To exemplify this tendency, the novel *Raised from the ground* (2012), by José Saramago, an acclaimed contemporary Portuguese writer, has been used.*

KEYWORDS: *Dialogism; Double-voiced discourse of varied orientation; Portuguese contemporary novel; José Saramago*

* Professora da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM/RS, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil; raqtrentin@gmail.com.

**Professor da Universidade de Passo Fundo – UPF/RS, Passo Fundo, Rio Grande do Sul, Brasil; werlang@upf.br

*este falar é como as cerejas, pega-se numa palavra, vêm logo outras atrás,
ou é talvez como as carrapatas, se estiverem enganchadas,
o que custa é soltá-las umas das outras, uma palavra nunca vem só,
mesmo a palavra solidão precisa de quem a sofra, e ainda bem*
José Saramago

Introdução

Nosso estudo do romance português contemporâneo vem propondo questões que são, segundo Mikhail Bakhtin (2010, p.233), “de importância primordial para o estudo do discurso artístico”: “Que discurso domina” em nossa época? Que “formas” e “meios de refração da palavra” são privilegiados no romance contemporâneo? Lendo obras de autores como Augusto Abelaira (1926-2003), José Saramago (1922-2010), Almeida Faria (1943), Lobo Antunes (1942), Lídia Jorge (1946) e valter hugo mãe (1971, nome escrito propositalmente em letras minúsculas pelo autor), produzidas em Portugal na metade final do século XX e início do XXI, deparamo-nos com uma prosa profundamente enredada de múltiplas vozes, que abole os limites claros e estáveis entre os pontos de vista e explora em intensidade a dialogização interna da palavra.

Caracterizado já na década de 80 por Maria Alzira Seixo como “marca compósita do cruzamento de discursos de diversas proveniências e de diversos registros” (1984, p.31), o romance português atual apresenta, predominantemente, relatos narrados por dois ou mais narradores, mudanças constantes e imprevisíveis de perspectiva, mistura complexa de planos espaço-temporais diversos, estilo dubitativo, repleto de ambiguidades e auto-ironia. Lendo tal produção, propomos a tese de que nela predomina o discurso orientado para o discurso do outro, respondendo, num alto grau, à concepção bakhtiniana de romance como um fenômeno “pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (2002, p.71). Para elucidá-la, analisaremos, na materialidade discursiva do romance *Levantado do chão* (publicado pela primeira vez em 1979), de José Saramago, os relacionamentos estabelecidos entre a palavra que reporta e a palavra reportada.

O encontro da palavra própria com a palavra outra

Para Bakhtin, essencialmente dialógico, o discurso romanesco

está amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos (2002, p.86).

Como bem salienta Cristóvão Tezza, é justamente dessa compreensão da linguagem romanesca, “em permanente troca com a linguagem viva e inacabada da vida cotidiana, no veio de um prolongado processo de descentralização da palavra” (2005, p.216), que decorre a valorização do romance em Bakhtin. E, sem dúvida, tal valorização contribuiu, significativamente, para a importância que o gênero romanesco passou a ganhar dos estudiosos da literatura no decorrer do século XX.

Conforme Bakhtin, o romance mantém-se ligado efetivamente com a vida ao figurar a diversidade linguística, constituir-se como “um híbrido intencional e consciente de linguagens” (2002, p.162), uma forma privilegiada de representação do plurilinguismo social. Como esclarece, “a orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso, mas pode desenvolver-se, tornar-se complexa e profunda e atingir a perfeição artística no gênero romanesco” (BAKHTIN, 2002, p.87).

No romance, “cada palavra evoca um contexto ou contextos nos quais ela viveu sua vida socialmente tensa; todas as palavras e formas são povoadas de intenções” (BAKHTIN, 2002, p.100). Assim,

o discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Cada um desses discursos admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau) (BAKHTIN, 2002, p.75).

Para tratar do dialogismo no romance, antes Bakhtin lembra que “entre todas as palavras pronunciadas no cotidiano não menos que a metade provém de outrem” e que os procedimentos de transmissão das palavras alheias podem ir “desde a literalidade direta” até a “deformação paródica premeditada”, a “deturpação” (2002, p.140). Não é difícil perceber, no entanto, que Bakhtin dá pouca atenção à transmissão direta das palavras alheias, privilegiando, isto sim, o discurso bivocal, as “interações complexas” entre diferentes vozes e intenções. Quando apresenta os tipos de discurso na prosa, afirma: “o objeto principal do nosso exame é o discurso bivocal, que surge

inevitavelmente sob as condições da comunicação dialógica, ou seja, nas condições da vida autêntica da palavra” (2010, p.211).

Ao pensar a evolução do romance europeu, Bakhtin reconhece duas linhas estilísticas. Na primeira linha, predomina uma linguagem única e um estilo único, e o “plurilinguismo permanece fora do romance, mas o determina como um fundo dialogizante, com o qual estão correlacionados, de maneira polêmica e apologética, a linguagem e o mundo do romance”. A “segunda linha, à qual pertencem os maiores representantes do gênero romanesco [...], introduz o plurilinguismo social na composição do romance” (2002, p.171). Mesmo reconhecendo a natureza também plurilíngue do romance da primeira linha, o autor detém-se pouco a explicá-lo, talvez porque, como admite, seja tarefa difícil recuperar “aquele fundo semântico-verbal plurilíngue” (p.170) diante de uma estrutura internamente monológica e uniforme. Sua tarefa principal é, isto sim, demonstrar a tensão de vozes e de estilos que se introduz no romance.

Quando analisa a transmissão e o enquadramento da palavra de outrem, Bakhtin prioriza a representação literária bivocal, isto é, os processos híbridos que fundem “dois enunciados potenciais, como que duas réplicas de um possível diálogo” (2002, p.158). Atento a isso, o autor define processos como a estilização, a paródia, o skaz, a polêmica, a réplica, nos quais as relações dialógicas, de modo mais ou menos explícito, *mostram-se* na tessitura do discurso romanesco.

Isso é o que considera Fiorin (2005) ao aproximar a teoria bakhtiniana do princípio da heterogeneidade da análise do discurso de linha francesa, mais especificamente das contribuições de Authier-Revuz (1990). “A heterogeneidade pode ser constitutiva ou mostrada. A primeira é aquela que não se mostra no fio do discurso; a segunda é a inscrição do outro na cadeia discursiva, alterando sua aparente unicidade” (*apud* FIORIN, 2005, p.220). A heterogeneidade pode ser mostrada-marcada, quando circunscrita, por meio de marcas linguísticas (como as aspas, o travessão, o discurso direto, o discurso indireto), e mostrada não-marcada, quando o outro está inscrito no discurso, mas sua presença não é explicitamente marcada (por exemplo, discurso indireto livre, simulação) (FIORIN, 2005, p.220).

Para Fiorin, Bakhtin ocupou-se muito mais da análise dos discursos em que as relações dialógicas se manifestam no enunciado (heterogeneidade mostrada) (FIORIN,

2005, p.220). Diríamos nós que o autor russo dedicou-se ainda mais à “heterogeneidade mostrada não-marcada”, essa que estaria, segundo Authier-Revuz, a meio caminho da heterogeneidade constitutiva e da marcada.

Com efeito, a maior parte dos estudos do autor centra-se na análise do “fenômeno da dialogicidade interna à palavra”, no sentido de diálogo interno a uma mesma enunciação, qualitativamente diferente do diálogo dramático convencional (PONZIO, 2010, p.12-13). Sabemos que no romance de Charles Dickens, por exemplo, predomina a heterogeneidade mostrada, e que é muito recorrente nela a transmissão, literal e explícita, das vozes das personagens. Mas é para a heterogeneidade marcada não-explicita que Bakhtin dirige seu olhar quando analisa *Little Dorrit*. Interessa-lhe demonstrar a interposição paródica de falas, as estruturas “híbridas típicas, com dois tons e estilos” (BAKHTIN, 2002, p.109). Elucidá-las é importante, uma vez que o diálogo promovido nos enunciados híbridos só pode se realizar plenamente na consciência do leitor, que assim é chamado a participar da interação estabelecida no romance. Quer dizer, as formas híbridas exigem do leitor que se coloque “a meio do caminho”, que deduza, nas vozes não explicitamente demarcadas, a heterogeneidade constitutiva da linguagem e que as projete num diálogo desenvolvido. Por consequência disso, o potencial dramático do discurso romanesco se amplia, qualificando-se a tensão de pontos de vista.

Pelo que o próprio Bakhtin permite entender de sua leitura do romance moderno, a segunda linha do romance europeu passa a predominar e o dialogismo cada vez mais transpõe no discurso romanesco, relacionado a condições históricas que permitiram mais bem reconhecer e esclarecer a diversidade linguística (2002, p.204). Importante estudiosa do romance na atualidade, Linda Hutcheon (1988, 2000) salienta nele seu profundo dialogismo, alicerçado, sobretudo, na heterogeneidade das formas e na paródica revisão dos discursos tradicionais. O romance demonstra, segundo ela, uma consciência teórica da História como criação discursiva, o que implica questionar as bases de nossas maneiras ocidentais de pensar (positivismo, empiricismo, racionalismo, etc.) e em reconhecer a relatividade, a provisoriedade e a contingência de verdades tradicionalmente sustentadas. Para tanto, tal prosa utiliza, de modo concentrado, de algumas marcas formais, como a inclusão em si de gêneros diversos, a transgressão radical de margens e fronteiras a princípio inconciliáveis, o investimento no potencial

subversivo da ironia, da paródia e do humor, o uso de uma perspectiva variável que confunde os planos espaço-temporais, o rompimento radical com a lógica narrativa realista. Tudo isso contribui para assinalar a natureza híbrida, plural e contraditória da realidade existencial, histórica e social.

Vozes levantadas do chão

Estudando o romance português das últimas décadas, percebemos o quanto explora um discurso “já amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações” que se entrelaçam e se entrecruzam em interações complexas (BAKHTIN, 2002, p.86), e exigem do leitor uma resposta ativa, que refute ou reforce a orientação do sentido. Sua heterogeneidade predominantemente enlaça e dissolve a voz do outro na voz do um, tornando-se tarefa difícil desatar os nós desses laços. A própria formatação discursiva, muitas vezes sem travessões e aspas, sugere uma composição intrincada de vozes, de difícil desenredamento. O fragmento abaixo, do romance *Os cus de Judas*, de Lobo Antunes, já oferece uma mostra do que poderíamos considerar uma das marcas distintivas do romance das últimas décadas:

Estou farto desta merda pelo amor de Deus arranje-me uma doença qualquer, Deserta gritavam os papeis do MPLA [Movimento pela Libertação de Angola], Deserta Deserta Deserta Deserta Deserta DESERTA, a locutora da rádio da Zâmbia perguntava Soldado português porque lutas contra os teus irmãos mas era contra nós próprios que lutávamos, contra nós que as nossas espingardas se apontavam, I love to show you my entire body e eu já me tinha de novo esquecido do teu corpo de coxas afastadas no quarto do sótão onde durante um mês vivi, esquecido do cheiro do sabor da elasticidade suave da tua pele... (2003, p.101-102)

Nesse pequeno fragmento, de um longo parágrafo que toma 8 páginas assim configuradas, as mudanças de vozes tornam-se sutis e às vezes quase imperceptíveis; a ordem e a hierarquia entre elas deixam de imperar, como se o fluxo do pensamento do narrador brotasse ininterrupto, sem pausas mais longas e demarcações definitivas, amalgamando apelos discursivos de diferentes naturezas. O resultado é uma interpolação tensa de vozes e ideologias, que sugere o tormento psicológico do soldado português a lutar em Angola. Para dar sentido ao que está potencialmente em diálogo, o

leitor precisa se colocar entre as diversas vozes, ouvir cada uma no seu contexto espaço-temporal, realizar cada entonação e sentir cada intenção, participando ativamente do jogo dramático proposto.

José Saramago é um dos autores da literatura portuguesa que consagrou essa formatação enredada de vozes, utilizando também, em larga medida, de recursos como a carnavalização e a paródia. Tais recursos servem a Saramago para mais bem desvendar formações discursivas que orientaram o processo de construção da identidade nacional portuguesa e, ao mesmo tempo, para incitar a crítica, a polêmica e a revolta diante de discursos hegemônicos impostos de maneira autoritária e violenta, responsáveis por silenciar vozes e ideologias minoritárias.

José Saramago diz ter encontrado o seu estilo no processo de elaboração de *Levantado chão*: “Eu acho que me encontrei num certo momento da vida e provavelmente encontrei-me n’*O Levantado do chão*, que é um livro que foi escrito daquela maneira pelo facto de eu ter estado no Alentejo e de ter ouvido contar histórias” (REIS, 1998, p.42). O romance trata das lutas de trabalhadores rurais da região do Alentejo em Portugal, em busca da posse útil do trabalho e da terra. A história atravessa três quartos de século até pouco após o 25 de abril de 1974, data da revolução que pôs fim ao regime ditatorial de Salazar. Mais especificamente, trata das vozes populares – levantadas do chão – que se insurgem contra o regime ditatorial e os poderes que o representavam, como a Guarda Nacional, a Igreja e o Latifúndio, lutando por seus direitos, como a redução da carga de trabalho para oito horas diárias. Protagonista desse levante é a família dos Mau-Tempo, representativa de todos aqueles trabalhadores – portugueses ou não – que tiveram, ao longo da História, seu embate de forças com o latifundiarismo, signo, no romance, do poder opressor do capital sobre os socialmente excluídos.

O seguinte fragmento dá-nos uma primeira noção da maneira de contar a história e de aproveitar as vozes das personagens (por nós identificadas entre colchetes):

assim calados *chegam* a Monte Lavre, *sobem* a rampa até ao posto da guarda [voz e perspectiva do narrador], e por sinal já todos os *outros* tinham sido apanhados, são vinte e dois, ora aí está, alguém *nos* denunciou. Meteram-*nos* [voz e perspectiva dos trabalhadores rurais] numa barraca do quintal das traseiras, todos a monte, sem *terem* [voz e perspectiva do narrador] onde sentar-se a não ser no chão, que importância tem, já *estão* habituados [perspectiva da guarda sobre os

presos], *erva ruim não a cresta a geada* [ditado popular], a pele *deles* é mais de burro que de gente, e ainda bem, apanham menos infecções, havia de ser *conosco*, esta fragilidade de *cidadinos*, *creio* que não *aguentaríamos* (SARAMAGO, 2002, p.149, grifo nosso).

O discurso do narrador ora se deixa contaminar pela voz e a perspectiva do grupo de trabalhadores rurais, apanhados pela guarda, ora pela voz e pela perspectiva das autoridades policiais. Sua posição é, pois, de quem está à escuta das vozes que atravessam o universo discursivo da sociedade portuguesa, cujo embate levará à transformação lenta da mentalidade e da realidade lusa. Ou, nas palavras de Bakhtin, para Saramago, “o mundo está repleto das palavras do outro, ele se orienta entre elas e tem um ouvido sensível para lhes perceber as particularidades específicas” (2010, p.231). Nesse enquadramento, apagam-se sinais de pontuação como o ponto final e a interrogação, ficando a cargo do leitor perceber os deslocamentos de entonação e a descontinuidade nas vozes. O próprio Saramago explica como nasceu essa maneira de narrar, na altura da escrita de *Levantado do chão*:

Eu tinha uma história para contar, a história dessa gente, de três gerações de uma família de camponeses do Alentejo, com tudo: fome, o desemprego, o latifúndio, a política, a igreja, tudo. Mas me faltava alguma coisa, me faltava como contar isso... Então, o que aconteceu? Na altura da página 24, 25, estava indo bem e por isso eu não estava gostando. E sem perceber, sem parar para pensar, comecei *a escrever como todos os meus leitores hoje sabem que eu escrevo, sem pontuação*. Sem nenhuma, sem essa parafernália de todos os sinais, de todos os sinais que vamos pondo aí... Então, eu acho que isso aconteceu porque, sem que eu percebesse, é como se, na hora de escrever, *eu subitamente me encontrasse no lugar deles*, só que agora narrando a eles o que eles me haviam narrado. Eu estava devolvendo pelo mesmo processo, pela *oralidade*, o que, pela oralidade, eu havia recebido deles (COSTA, 1998, p.22-23, grifo nosso).

Como afirma, a posição do seu narrador é a de quem se coloca no lugar do outro, de quem admite que a maioria das palavras com que conta a história provém de outrem. Dividindo a responsabilidade do relato, parece dizer que não poderia contar sozinho, nas suas próprias palavras, uma história construída por tantas e heterogêneas vozes. Isso é diferente da maneira cênica tradicional de apresentar o discurso da personagem, em que este se mantinha isolado como o discurso direto de uma só voz, hierarquicamente subjugado ao discurso onipotente do narrador. Também é diferente da narração indireta

tradicional de contar, em que o narrador conta, com os seus próprios termos, o que as personagens dizem ou fazem. Como podemos observar, no fragmento abaixo citado, o discurso da personagem já não soa como o discurso direto de uma só voz; ao mesmo tempo, o discurso do narrador já não soa como monológico, afastando-se daquele tom indiviso que domina todas as vozes introduzidas no romance:

Vão-se acabando os tempos da conformação. Anda uma voz pelos caminhos do latifúndio, entra nas vilas e nas aldeias, conversa nos montados, uma voz de duas palavras essenciais e de outras muitas que explicam essas duas, oito horas de trabalho, dizer isso parece dizer pouco, mas se *dissermos* oito horas de trabalho já se começa a entender melhor, não vai faltar quem reclame contra o escândalo, afinal que querem *eles*, se dormirem oito horas e trabalharem outras oito, que vão fazer às outras oito que sobram, o que tudo isto é bem *eu sei*, é um convite à malandrice, não querem trabalhar, são as ideias modernas, a culpa foi da guerra, perverteram-se os costumes, quem havia de pensar, roubarem-*nos* a Índia, querem agora levar-*nos* a África (SARAMAGO, 2002, p.328, grifo nosso).

Entrecruzam-se, no enunciado do narrador, a voz dos trabalhadores rurais – “se *dissermos* oito horas de trabalho já se começa a entender melhor”, e o julgamento dos latifundiários sobre o comportamento deles – “afinal que querem *eles*, se dormirem oito horas e trabalharem outras oito, que vão fazer às outras oito que sobram, o que tudo isto é bem *eu sei*, é um convite à malandrice...”. Entretanto, o narrador não simplesmente justapõe no seu enunciado vozes socialmente determinadas, mas também imprime sobre a apreciação dos latifundiários acerca dos direitos da classe operária, uma nova orientação semântica. O tom esnobe e arrogante que caracteriza tal apreciação é acentuado no enquadramento que o narrador lhe dá, permitindo perceber a discordância e a hostilidade dele diante de tão despropositado julgamento.

Com efeito, o papel do narrador não se resume ao de escutar e reproduzir as vozes dessa ex(tensa) rede discursiva. Sub-repticiamente, apelando para a conivência do leitor, ele assume a função de ironizar vozes hegemônicas, revestindo a afirmação do outro de um novo acento.

A pátria chama os seus filhos, ouve-se a voz da pátria a chamar [...] Desde que vieste a este mundo te espero, meu filho, para que saibas que mãe extremosa sou, e se durante todos estes anos te não dei muita atenção, haverás de perdoar porque vocês são muitos e eu não posso olhar por todos, andei a preparar os meus oficiais que hão-de mandar

em ti, não se pode viver sem oficiais, como havias tu de aprender os movimentos da marcha, um dois, esquerdo direito, direita volver, alto [...] e dizem-me que não sabes ler, fico espantada, então não pus eu escolas primárias nos sítios estratégicos, liceus não, não precisarias, a tua vida é diferente, e vens dizer-me que não sabes ler, nem escrever, nem contar, trabalhos me dás, António Mau-Tempo, vais ter de aprender no quartel (SARAMAGO, 2002, p.198).

O narrador simula aqui a fala característica da pátria portuguesa ditatorial, travestindo-a de um colorido irônico que opõe o discurso esperado de uma “mãe pátria” interessada na melhoria de vida e na garantia dos direitos dos seus cidadãos, e o que se revela extremamente repressivo e demagógico. Essa censura escarneadora latente toma grande parte dos romances saramaguianos e é responsável por problematizar discursos histórico-sociais dominantes na comunidade lusa, que por muito tempo foram sustentáculos de sua política cultural e orientadores de sua conduta. No fragmento subsequente, a narração debochada de um comício de Salazar deslegitima a intenção séria do discurso autorizado, num movimento de desestabilização, subversão e ruptura do discurso oficial.

Minhas senhoras e meus senhores, tem a sua graça, afinal eu sou um senhor na praça de touros de Évora [...] Viva Portugal, não o entendo, Estamos aqui reunidos, irmanados no mesmo patriótico ideal, para dizer e mostrar ao governo da nação que somos penhores e fieis continuadores da grande gesta lusa e daqueles nossos maiores que deram novos mundos ao mundo e dilataram a fê e o império, mais dizemos que ao toque do clarim nos reunimos como um só homem em redor de Salazar, o gênio que consagrou a sua vida, aqui tudo grita salazar, salazar, salazar [...] ah, ah, ah, Onde é que posso mijar, ó Requinta, isto são brincadeiras, não há aqui ninguém que ouse dizer tal coisa em tão grave momento, quando a pátria, ela que não mija nunca, está a ser assim invocada por aquele bem posto senhor no palanque [...]. (SARAMAGO, 2002, p.93-95)

Ao pronunciamento de uma autoridade do governo salazarista, o narrador intercala expressões de zombaria (“tem a sua graça, afinal eu sou um senhor na praça de touros”; “isto são brincadeiras, não há aqui ninguém que ouse dizer tal coisa em tão grave momento, quando a pátria, ela que não mija nunca, está a ser assim invocada por aquele bem posto senhor no palanque”). A praça de Évora com o seu comício solene é comparada à praça de touros, transformando-se numa arena pública carnavalesca em que a intenção séria do raciocínio elevado (“Minhas senhoras e meus senhores...”)

mistura-se com a necessidade física imediata do baixo corporal (“Onde é que posso mijar, ó Requinta”), em que a gravidade do poder é rompida pela expressão escrachada do alentejano. Parodia-se aqui a maneira tipicamente ufanista de a nação lusa identificar-se, ainda apegada aos ideais épicos de outrora (sinalizados aqui nas conhecidas palavras de Camões “dilataram a fé e o império”), desconstruída por meio do tom irreverente e do contexto carnavalesco.

Como os poucos fragmentos citados já permitem perceber, o romance saramaguiano problematiza o ideário que sustentou o poder salazarista. Nas palavras do Sr. Padre Agamedes, como assim o identifica o narrador, é deturpada a ideologia colonialista do império português:

Santa Maria caminhando sobre as águas com o seu divino filho, e agora chegam notícias de África, são os pretos, Eu sempre disse, mana, que andávamos a tratá-los bem demais, eu preveni, não me quiseram acreditar, quem lá viveu é que sabe como há-de lidar com eles, não gostam de trabalhar, calaceiros, se não foram a mal, a bem não vão, e o resultado aí está, puseram-se com muitas contemplanções de cristão, mas enfim, o caso ainda não está perdido, não se perderá África, se para lá mandarmos o exército [...] Em pouco se esvaiu o sonho imperial, vamos agora a correr, mal deitado o remendo, mal agulhado o pesponto, o preto é cidadão português, viva o preto que não andar de armas na mão, mas olho nele, o outro morra logo, e um dia destes, acordando nós bem dispostos, diremos que as províncias ultramarinas que foram colônias passam a ser estados, isto de nomes tanto faz... (SARAMAGO, 2002, p.323)

O sentimento humanista e cristão esperado – tantas vezes justificativa da missão civilizadora portuguesa em África – desanda no discurso violento e extremamente preconceituoso do Sr. Padre Agamedes, a cuja linha se juntam julgamentos correntes à época, como o de que o “preto” era “preguiçoso”¹, e expressões típicas da propaganda salazarista que tentavam silenciar a repressão colonialista e cultuar a ideia da indivisibilidade e integridade do território nacional (como o *slogan* “o preto é cidadão português” e o título de “províncias ultramarinas”² dado às colônias africanas). Esse

¹ Como supõe, no documento *Da governação de Angola*, o Ministro do Ultramar Armino Monteiro. Dizia ele que o “português devia ensinar o negro a trabalhar, dando-lhe os meios e obrigando-a a tanto. A preguiça não entra nos direitos dos indígenas” (Lisboa, 1931 apud ROSAS, 1995, p.4).

² A revisão constitucional de 1951, “respondendo às pressões descolonizadoras que o pós-guerra despertava, acabará formalmente com o ‘império’ e ‘as colônias’ em favor do ‘ultramar’ e das ‘províncias ultramarinas’, revogando o Acto Colonial de 1930 [...] Na realidade, não só nada de fundamental se altera no ‘ultramar’ em termos do que era legitimação ideológica do ‘Império’, como a solução política e

tipo de avaliação foi utilizado pelo governo português para reiterar a tese de que a nação lusitana fazia uma colonização diferente da realizada por outros países europeus, convivendo harmonicamente com as diferenças e miscigenando-se com facilidade. O discurso do narrador não reproduz a palavra do padre na sua integridade e autenticidade, antes, porém, transfigura-a dando já seu verso e reverso, desmascarando sua visão do mundo. Esse tom dessacralizador atinge vários discursos hegemônicos, aliados do governo salazarista e responsáveis por sua sustentação no poder. Na passagem seguinte, ironiza-se a convivência de agentes da lei portuguesa diante de crimes políticos, como a tortura.

Diga lá, doutor Romano, doutor delegado de saúde, ajuramentado por memória de Hipócrates e suas actualizações de forma e de sentido, diga lá, doutor Romano, aqui de baixo deste sol que nos alumia, se é realmente verdade que o homem se enforcou. Ergue o doutor delegado de saúde a sua mão direita, põe sobre nós os olhos cândidos, é homem muito estimado na vila, pontual na igreja e meticoloso no trato social, e tendo nos mostrado a pura alma, diz, Se alguém tem um arame enrolado duas vezes no seu próprio pescoço, com uma ponta presa no prego acima da cabeça, e se o arame está tenso por causa do peso mesmo que parcial do corpo, trata-se, sem dúvida nenhuma, tecnicamente, de enforcamento, e, tendo dito, baixou a mão e vai a sua vida, Mas olhe lá, doutor Romano, delegado de saúde, não vá tão depressa que ainda não são horas de jantar, se é que tem apetite depois daquilo a que assistiu, faz-me inveja um estômago assim, olhe lá e diga-me se não viu o corpo do homem, se não viu os vergões, as nódoas negras, o aparelho genital rebentado, o sangue, Isso não vi, disseram-me que o preso se tinha enforcado e enforcado estava, não havia mais que ver. Será mentiroso, Romano doutor e delegado de saúde, ganhou como e para quê, e desde quando, esse feio hábito de mentir. Não sou mentiroso, mas a verdade não a posso dizer, Por quê, Por medo, Vá em paz, doutor Pilatos (SARAMAGO, 2002, p.177).

O escárnio do narrador atinge o discurso solene e a postura sisuda da autoridade, solapando a legitimidade de sua imagem e deixando ver o lado avesso dos fatos e das intenções. Intensamente ferina, a crítica não se impõe de maneira direta, mas a partir do aproveitamento e ao mesmo tempo da deturpação irônica das várias vozes sociais envolvidas – o discurso técnico do perito, o discurso solene do agente da lei, o discurso bajulatório do povo, o discurso indulgente da igreja – às quais, cada uma a seu modo,

administrativamente integracionista e assimiladora que então se reforça como estratégia colonial do regime, reafirma os traços ideológicos, míticos e orgânicos do ‘todo português’” (ROSAS, 1995, p.30).

contribuíram para a constituição de uma versão falsa da história. Assim, com a participação do leitor – ator e intérprete dessa tensa dramatização –, vão se levantando e chocando, uma a uma, vozes e posições sociais e vão se desmascarando múltiplas faces ideológicas envolvidas na construção do evento histórico.

Conclusão

“As formas da recepção e da transmissão da palavra outra e, portanto, o funcionamento da sintaxe da enunciação, são mais evidenciados pela palavra literária, dada a sua disposição específica para a escuta e a exposição da palavra outra” (PONZIO, 2010, p. 32). Diante do romance atual, percebemos complicações na sintaxe da enunciação que exigem um olhar mais atento dos estudiosos da linguagem.

Fica evidente nos romances daquele conjunto de autores por nós estudado com mais cuidado, mas não só nele, a redução do estilo linear de transmissão da palavra alheia, como acontecia nas exposições cênicas tradicionais. Na tendência atual, o contexto enunciativo busca desfazer a estrutura compacta e fechada da palavra de outrem, decompondo e apagando seus limites. Isso se dá, como se observou na análise de *Levantado do chão*, especialmente por meio da introdução não-sistemática do discurso direto da personagem no discurso do narrador; da atenuação de fronteiras entre o discurso direto, indireto e indireto livre, e da aposta em relações dinâmicas e imprevisíveis entre eles; da deturpação do sentido da palavra alheia por meio da ironia e da paródia. Resulta daí uma relativização intensa do discurso do outro.

Naturalmente, essas características da enunciação romanesca têm a ver com o contexto geral de crise de ideologias dominantes de nossa época, com a tendência de deslegitimar verdades impostas e derrubar hierarquias tradicionalmente aceitas, como as baseadas na raça, na etnia, na classe e no gênero. Em Portugal especificamente, tal crise instaurou-se de vez no período pós-Revolução dos Cravos, em que a literatura acabou por assumir o papel de repensar a identidade do país. Para tanto, o primeiro passo foi integrar no romance dimensões que acentuaram o caráter textual específico do discurso histórico oficial, contaminando o passado objetual pelo presente crítico e perspectivante e revelando sua natureza contraditória e incompleta. A aposta na tensão de vozes num

mesmo enunciado e na relativização da palavra outra serve muito bem a esses propósitos literários.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, A. L. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance* Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5 ed. revista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- COSTA, H. *José Saramago – o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- _____. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- FIORIN, J. L. O romance e a simulação do funcionamento real do discurso. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. revista. Campinas: Editora da Unicamp, 2005, p.218-234.
- PONZIO, A. Problemas de sintaxe para uma linguística da escuta. In: BAKHTIN, M./VOLOCHÍNOV, V. N. *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*. Trad. Pugliese et al. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011, p.7-57.
- REIS, C. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.
- ROSAS, F. Estado Novo, Império e Ideologia colonial. *Revista de história das ideias*. Vol. 17. Instituto de História e Teoria das Ideias da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal, 1995, p.19-32.
- SARAMAGO, J. *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho, 2002.
- SEIXO, M. A. Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): ficção. In: *Revista Colóquio/Letras*. Balanço, n.º 78, Mar. 1984, p. 30-42.
- TEZZA, C. A construção das vozes no romance. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. revista. Campinas: Editora da Unicamp, 2005, p. 209-217.

Recebido em 04/03/2013

Aprovado em 13/06/2013