

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

As marcas do discurso em *História do cerco de Lisboa* de José Saramago

Autor: Charles Barbosa da Silva

Orientadora: Profa. Dr^a. Lúcia Helena Marques Ribeiro

Brasília, 2013.

CHARLES BARBOSA DA SILVA

**AS MARCAS DO DISCURSO EM *HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA* DE JOSÉ
SARAMAGO**

**Monografia apresentada ao Curso de Letras
Português e respectivas literaturas da Universidade
de Brasília, como requisito para a obtenção do grau
de Licenciado em Letras.**

**Orientadora: Profa. Dr^a. Lúcia Helena Marques
Ribeiro**

Brasília, 2013



Universidade de Brasília
Instituto de Letras - TEL

TERMO DE APROVAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado pelo aluno Charles Barbosa da Silva, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado.

Profa. Dr^a. Lúcia Helena Marques
Orientadora

Brasília, 2013.

Dedico este trabalho à minha mãe, Dinalva da Silva Barbosa (in memoriam).
Realização de um sonho que ela não pode ver realizado.
Seu sorriso e afeto jamais serão esquecidos.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, autor da minha vida e fonte de inspiração na realização deste trabalho.

À minha querida esposa Irene Amado, por sempre estar ao meu lado e presente em todos os momentos.

À minha irmã que, em toda sua vida, esteve torcendo pelo meu sucesso no futuro, e ainda mais, por assumido todas as boas virtudes de nossa mãe, dando-me apoio e confiança nos momentos de luta.

À Professora Dr.^aLúcia Helena Marques por ter me orientado em condições atípicas, ainda mais porque, boa parte desse trabalho não corresponde a sua área de pesquisa.

Aos meus amigos Carlos Henrique e Walter Mendes, companheiros de graduação e de vida, independente dos bons ou maus momentos que passamos.

**“No princípio era aquele que é a Palavra. (...) Aquele
que é a Palavra tornou-se carne e viveu entre nós.”**

João 1,1 e 14

RESUMO

Um breve estudo do romance *História do cerco de Lisboa* de José Saramago em que serão observadas as marcas do discurso. Durante esse estudo serão analisadas questões sobre enunciação, estilo e autoria para então analisar os recursos lingüísticos e literários da narrativa.

ABSTRACT

A briefing study of the romance *História do cerco de Lisboa* de Jose Saramago where the marks of the speech will be observed. During this study questions about enunciation, style, authorship will be analyzed, so it will be analyzed the linguistic and literary resources of the narrative.

Sumário

INTRODUÇÃO	9
1. O DISCURSO HISTÓRICO	11
2. ENUNCIÇÃO, ESTILO E AUTORIA	18
2.1. ENUNCIÇÃO.....	18
2.2. ESTILO.....	25
2.3. AUTORIA.....	31
3. ANÁLISE DA OBRA	42
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
BIBLIOGRAFIA.....	59

INTRODUÇÃO

Todo e qualquer evento histórico, ao ser narrado, vira discurso e é produzido segundo uma visão subjetiva. Assim, a quantidade de visões que se tem de um acontecimento é tão diversificada quanto são os números de testemunhas do evento. Cada interpretação dos fatos não permanece única ao longo do tempo, pois sofre influência de outras interpretações, de outros acontecimentos históricos, da cultura, da língua, da sociedade etc. Então, um mesmo evento histórico pode possuir várias interpretações e todas podem estar certas.

Nessa perspectiva, este trabalho se apresenta como uma das visões sobre o discurso histórico da obra *História do Cerco de Lisboa*¹. Todavia esse trabalho não consiste somente em comparar as diversas visões que os historiadores têm descrito em seus compêndios, vai mais além, busca compreender como cada visão se estabelece, que meios cada visão utiliza para se afirmar como verdade e como cada uma delas é construída.

Para tanto, houve a necessidade de se fazer um recorte entre as visões e desse recorte uma escolha. Então, foi selecionada a visão literária. Essa visão, quando transmitida se transforma em discurso e para se alcançar as buscas acima descritas é necessário procurar pelas suas marcas.

O discurso literário que trata da história do cerco de Lisboa é o romance de José Saramago, *História do cerco de Lisboa*. O livro foi escolhido porque em si só é possível encontrar várias visões, além daquela oficial dos livros didáticos de história, sobre esse evento. Cada visão é apresentada por um enunciador diferente com marcas próprias e opiniões diversas das demais.

Em termos literários, há na obra escolhida uma narrativa que se pluraliza em quatro (ou mais) narrativas ou discursos. Em cada discurso, encontra-se um estilo próprio, dando a entender que cada um deles possui autonomia estilística bem como seu próprio narrador. No desenvolvimento do trabalho notou-se, após uma leitura mais acurada, a presença de um narrador experiente que se desdobra em cada uma das

¹SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Circulo do Livro, 1989.

visões. Então percebeu-se a necessidade de avaliar um pouco de cada discurso, atentando para os passos desse narrador.

Em busca das marcas de subjetividade foi necessário um suporte teórico bem específico, a começar pelo que dispõe a história oficial a qual foi consultada a partir de vários autores e suas obras sobre a história da conquista de Lisboa para então comparar com a história literária. Em seguida, tem-se uma discussão sobre a enunciação, cujos trabalhos de Émile Benveniste e desdobramentos de José Luiz Fiorim foram necessários para discorrer sobre as diversas narrativas já mencionadas acima e sobre os discursos elaborados em cada uma delas.

Outro capítulo foi desenvolvido com vistas a identificar um estilo recorrente na obra, no qual o nome mais indicado parece ter sido o de Sírio Possenti, cujos escritos são bem abrangentes e que apontam para vários pontos de vista sobre o tema. Por fim, um polêmico capítulo reúne diversas opiniões sobre a questão da autoria, a partir da qual foi possível identificar, com mais precisão, as marcas do discurso da obra. Nesse capítulo, são apresentadas opiniões diversas sobre a presença do autor no texto literário, quando também foi necessário consultar Wayne Booth, Roland Barthes, Michel Foucault e outros teóricos importantes sobre a natureza do discurso.

Após todo esse exercício de reflexão, o trabalho aponta para marcas peculiares de um discurso que apresenta um texto diferente, inovador e muito provocador, como é o texto da obra *História do cerco de Lisboa*.

1. O DISCURSO HISTÓRICO

A origem da cidade de Lisboa, segundo SEQUEIRA (1947), remonta à época pré-histórica, para quem “Lisboa foi habitada pelo Homem desde as mais recuadas épocas”:

Instrumentos de pedra achados dentro de seus muros provam a afirmação feita. *À priori* tinha que se admitir o seu povoamento pelo Homem paleolítico, pois não lha faltava aquelas condições, que esse rude avoego tinha, como indispensáveis, para viver a sua situação privilegiada, à beira dum grande rio e na proximidade do mar, eram já razões de escolha.²

Além do local, propiciou também o povoamento da região, a abundância de matérias prima, a fatura de água, a fauna e a flora ricas, segundo o autor.

A história da cidade também tem uma versão lendária, cujo nome provém de uma etimologia antiga.

É Elisa, filho de Javan, irmão de Tubal, neto de Noé, o mais longínquo fundador de Lisboa, segundo alguns desses interpretadores. De Elisa se teria derivado Eliseia, depois Uliseia, Oliseia, Olisipo. Era realmente tentador. Os campos Elísios da Fábula poder-se-iam localizar aqui, e Lisboa teria tido a sua fundação 222 anos de Nínive, isto é, segundo eles 278 anos depois do Dilúvio Universal.³

O site turístico: **Turismo de Lisboa**⁴ apresenta a versão lendária, segundo a qual a cidade “foi fundada por Ulisses. O nome deriva de "Olissipo", palavra que, por sua vez, tem a sua origem nas palavras fenícias "AllisUbbo", que significam "porto encantador".

São diversas as versões sobre a formação da cidade de Lisboa, diversas bibliografias apontam para a colaboração de fenícios, romanos, bárbaros – compostos de vândalos, álamos, suevos e silíngos e, sobretudo, árabes e mouros (quanto a esses últimos a opinião é unânime e amplamente aceita).

Todos se encantavam com uma terra banhada pelo grande rio Tejo e próxima ao oceano Atlântico e queriam fazer da região a sua morada.

²SEQUEIRA, Gustavo de Matos. *Lisboa: Oito Séculos de História*. Câmara Municipal de Lisboa. Lisboa, 1947, p. 14 e 15 (grifos do autor)

³ *Ibid*, p. 46

⁴<http://www.visitlisboa.com/Conteudos/Menu-Principal/Lisboa/Historia.aspx?lang=pt-PT>

Lisboa, hoje, segundo os dados do INE⁵ (Instituto Nacional de Estatística) relativos aos censos 2011, tem uma população residente de 547.773 habitantes, sendo 45,82% do sexo masculino e 54,18% do sexo feminino. Cerca de 244.271 famílias espalham-se por 323.981 habitações.

O site da câmara municipal de Lisboa apresenta a seguinte descrição da Lisboa atual:

Inserida numa paisagem natural única, Lisboa, cidade com clima temperado e localização geográfica privilegiada, possui características ótimas para acolher uma elevada diversidade de fauna e flora.

A existência do rio Tejo e do seu riquíssimo estuário, do Parque Florestal de Monsanto e a proximidade do mar são também determinantes para as condições ambientais da cidade.

Cabe-nos a todos contribuir para uma cidade ambientalmente sustentável e energeticamente eficiente.

A cultura assume uma importância incontornável na vida das cidades e na sua economia, assim como na vida das pessoas que nelas habitam. O projecto estratégico para a cultura em Lisboa promoveu e alimentou um processo de reflexão estratégica sobre o sector, mobilizando inúmeros agentes culturais e permitindo, após um diagnóstico transversal e realista, delinear linhas estratégicas concretizadas em medidas e projectos estruturantes concretos.

Lisboa tem uma oferta cultural variada e significativa, em termos quantitativos, e que tem crescido substancial e sustentadamente ao longo dos últimos anos, embora haja situações muito diferenciadas nas várias áreas culturais, exprimindo no entanto, e nalguns casos, um dinamismo que aparenta ser mais quantitativo do que propriamente qualitativo.⁶

O conhecimento da formação da cidade de Lisboa consta, na verdade, da ocupação pelos Romanos, e posteriormente, pelos Árabes e Mouros após a queda do grande império.

A ocupação moura que se deu após a queda do Império Romano. Para se protegerem de possíveis incursões os árabes e mouros construíram enormes fortalezas, onde se refugiavam dos exércitos cristãos. Nessa época era composta de uma população de ricos proprietários agrícolas e comerciantes, que se transferiram para o interior das muralhas e construíram uma cidade opulentíssima pelo trato e mercância dos portos de África e Ásia.

⁵<http://www.cm-lisboa.pt/municipio/demografia>

⁶<http://www.cm-lisboa.pt/>

MARQUES (1977) observa que os Árabes chegaram no início do século VIII, se instalaram mais na região mais ao sul, onde compreende a região de Lisboa, e desenvolveram, além da exploração de minas de cobre e de prata, diversas outras atividades:

a vida econômica baseava-se evidentemente na agricultura. O Sul produzia cereais em abundância, sobretudo trigo. Sendo famosa a região de Balata (entre al-Usbuna e Santari) pela sua alta produtividade, o que fazia considerá-la um verdadeira celeiro. A fruta e o azeite seguiam-se, se é que não detinham mesmo o primeiro lugar. Todo o país estava coberto de olivais freqüente vezes à mistura com o trigo. O actualalgarve era objeto de larga exportação. Em redor de cada cidade pomares, acompanhado de férteis e verdes horas, alimentavam a população local, permitindo algumas exportações também. Os Mulçumanos ficaram famosos pela sua contribuição para as técnicas e melhoramentos agrícolas. Já sem falar em inventos e aperfeiçoamento menores. (...) na economia, parte importante era desempenhada pelo peixe e pelo sal.⁷

Quanto à riqueza e opulência dessa cidade, Martin Page (2012), afirma que era “considerada a cidade comercial mais rica, tanto em relação a África como a quase toda Europa.” (p. 85).

No século XI, o sistema econômico da Europa era o feudal, portanto, composto por guerras de disputas, conquistas e afirmação territorial. O reinado absoluto, título de imperador, deveria ser confirmado e reconhecido pelo papa; sem essa constituição qualquer outro poder e território tinha o *status* de governador ou duque, sendo que o território era apenas considerado um condado ou feudo. Como toda relação feudal esse poder menor tinha deveres para com o seu senhor.

Nessa época, o território português não consistia de um território soberano, para se tornar um estado completamente independente, precisava ser reconhecido como reino e o seu regente igualmente confirmado pelos seus pares.

Para confirmar a sua posição, se insurge, até contra sua própria mãe, o infante Afonso Henrique. Ele contava com a aprovação papal para instituí-lo como rei, pois além de ampliar seu território submetia os mulçumanos ao cristianismo ou os expulsava da região (MATOSO, 1997).

⁷MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal: desde os tempos mais antigos até ao governo do Sr. Pinheiro de Azevedo*. Lisboa: Palas Editores, 1933, p.20.

Segundo PAGE (2012), D. Teresa, mãe de D. Afonso, durante seu período de regência, havia prestado vassalagem ao rei de Leão e Castela. Após ter prendido sua mãe em um castelo, D. Afonso rebela-se contra o primo Afonso VII. O que Afonso Henriques provavelmente queria era a expansão territorial do seu feudo, com base em promessas e pretensões, mais ou menos fictícias ou falaciosas. Além disso, aspirava como certa o título de rei. Em 1144, D. Afonso Henrique recebeu do papa Lúcio II o título de governador da terra de Portugal (MARQUES, 1933).

A conquista de Lisboa

Considerada pelos mouros a pérola do Ocidente, Lisboa, na época em que foi tomada pelos portugueses, consistia, segundo o professor Ângelo Ribeiro⁸, numa das maiores cidades península:

Empório comercial, pôrto abrigado para repouso e abastecimento dos navios que dos países do norte se dirigiam ao Atlântico ou do mediterrâneo demandavam os portos do Oceano, cidade de luxo e prazer, residência frequente dos muçumanos ricos das terras próximas, sede de afamadas termas, tendo em face a riquezas aurífera de Almada, em redor as horas e os vinhedos e um pouco a montante as abundosas salinas. (p.52)

Tendo em vista todas essas características econômicas e geográficas, a conquista de Lisboa seria de capital importância para atender aos objetivos do D. Afonso Henrique. A mais preciosa fonte sobre a tomada da cidade consta do relato de um cruzado inglês, por nome Osberno, que, segundo sua opinião, a cidade constava de 154.000 anos, sem contar mulheres e crianças, número que divide opinião: vários autores, entre eles Ângelo Ribeiro⁹, optam pelo questionamento de Herculano que julgou como sendo exageradíssimo. Por outro lado, Martin Page (2012) confirma a contagem do inglês e ainda compara com a ínfima população de Paris e Londres, na época, que não passava de 50.000 e 30.000 habitantes, respectivamente¹⁰.

A tentativa da tomada de Lisboa também divide opiniões quanto à chegada dos cruzados à terra portuguesa. Alguns historiadores dizem que após a conquista, de Santarém, D. Afonso soube da proximidade dos cruzados às terras portuguesas e

⁸PERES, Damião. *História de Portugal - edição monumental*. Porto: Portucalense Editora, 1929, p. 52.

⁹Ibid, p. 53

¹⁰PAGE, Martin. *A Primeira Aldeia Global: como Portugal mudou o mundo*. Casa das Letras. Alfragide, 2012, p. 85.

interpelou ao bispo do Pôrto, D. Pedro, para que convencesse os cruzados a interromper suas viagens e aceitassem a empreitada da conquista de Lisboa.

Os historiadores Peres, Marques, Mattoso e Serrão e Sequeira¹¹ concordam em dizer que, na ocasião em que D. Afonso Henrique planejava a invasão da cidade de Lisboa, uma frota composta de 200 navios partiram de Dartmouth, Inglaterra, com aproximadamente 13 mil homens e foi surpreendida por uma tremenda tempestade. Esses homens estavam em direção à cidade de Jerusalém, e em razão da tempestade, foram obrigados a aportar na costa do que compreende hoje, o litoral português.

Sequeira afirma que

foram de feição os ventos aos primeiros dias de viagem, mas na quarta-feira 28, ao cair da tarde, levantou-se uma tremenda tempestade, e durante a noite, no meio da confusão e da treva, os barcos dispersaram-se em vários grupos e perderam-se da vista uns dos outros¹².

Ao que o professor Ângelo Ribeiro acrescenta mais detalhes

Dispersos os navios (...) a maior parte foi procurando abrigos sucessivos na costa asturiana e depois na da Galiza, e quási toda a frota se reuniu no porto do Tambre (ria de Noia) [sic] (...) Oito dias antes, haviam arribado à costa portuguesa cinco navios, acoçados do temporal, e o rei Afonso por eles tivera notícia de que a frota entraria o Douro.¹³

Sabedor da aportagem dos cruzados em terras portuguesas D. Afonso Henrique solicita ao bispo D. Pedro que os contatasse antes da partida rumo à Jerusalém, para participarem da tomada da cidade de Lisboa.

Por outro lado, Martin Page (2012) contesta esse fato e afirma, baseado nas crônicas de Borgonha, que desde o início o destino da expedição era Portugal. Ainda segundo o autor, “o reencontro dos barcos em Dartmouth teve apenas a ver com o fato de que, desde os tempos do Antigo Testamento, aquele porto era considerado como o melhor local de onde se podia partir para atravessar o golfo da Biscaia”¹⁴. As cruzadas tiveram início na Ordem dos Templários “com o objetivo de guardar a igreja construída

¹² SEQUEIRA, Gustavo de Matos. *Lisboa: Oito Séculos de História*. Câmara Municipal de Lisboa. Lisboa, 1947, p. 125.

¹³ PERES, Damião. *História de Portugal - edição monumental*. Porto: Portucalense Editora, 1929, p.55.

¹⁴ PAGE, Martin. *A Primeira Aldeia Global: como Portugal mudou o mundo*. Casa das Letras. Alfragide, 2012 p.84

em Jerusalém”¹⁵. A esse objetivo somou-se o de expandir o cristianismo e conter a expansão moura.

Os cruzados eram formados por homens de baixa condição econômica, de diversas nacionalidades: alemães, escoceses, flamengos, lotaríngios, normandos, ingleses e alguns da Bretanha e Aquitânia (PERES, 1924), e tiveram uma participação capital na tomada da cidade de Lisboa, fato que é um consenso entre os historiadores oficiais.

Sabe-se ao certo que, tendo reunido os cruzados, o infante Henrique não possuía recursos para custear os guerreiros aportados nas terras portuguesas. Foi então que D. Pedro apelou ao discurso religioso das cruzadas. Como bem expõem o professor Ângelo, “Convocou os cruzados a reunirem-se no cemitério do burgo episcopal, e incitou-os a combater os mouros” da Espanha em companhia do rei dos portugueses, *alegando motivos de fé religiosa*¹⁶ e apresentando as garantias e vantagens que lhes concedia.¹⁷

Todavia, o motivo de fé religiosa não era bastante para que os cruzados interrompessem a viagem e ancorassem por mais tempo para atender aos pedidos do rei. Foi necessário mais uma reunião com o monarca a fim de oferecer mais garantias aos lutadores recém-chegados. Foi então que Afonso Henrique firmou um contrato com os cruzados cujas cláusulas foram assim resumidas: pelo professor Ângelo Ribeiro:

As cláusulas do contrato eram estas: tomada a cidade, os bens móveis do inimigo reverteriam a favor dos cruzados, exclusivamente, assim como os resgates pelas vidas de quaisquer prisioneiros, ficando todavia as pessoas destes pertencendo ao rei português; os cruzados conservariam em seu poder a almedina (a cidade interior), no caso de a tomarem eles, e só a entregariam a Afonso Henriques depois de inteiramente a terem saqueado; o rei presidiria à partilha das casas e das terras pelos que ficassem em Portugal, sendo asseguradas a estes as liberdades, regalias e costumes dos países de origem, sob a condição de só reconhecerem o senhorio do rei; tanto os que se iam arriscar naquela empresa, como os seus herdeiros, ficaram isentos do pagamento de pagens e portagens pelos seus navios e mercadorias.¹⁸

¹⁵ Ibid, p. 78

¹⁶ Um relato mais detalhado sobre o discurso em nome da fé pode ser conferido em SEQUEIRA (1947, p. 126)

¹⁷ PERES, Damião. *História de Portugal - edição monumental*. Porto: Portucalense Editora, 1929, p. 56. (grifos nosso)

¹⁸ Ibid, p. 18

Firmado o contrato, os cruzados participaram da tomada do cerco de Lisboa e a empreita teve início, no mês de Julho de 1147.

Os primeiros ataques vieram através de pedradas atiradas de fundas ao que os habitantes da cidade revidaram com arremesso de pedras de cima dos telhados. Enquanto isso, os alemães tentavam escavar um túnel para enfraquecer a muralha e os ingleses construíram uma torre de aproximadamente 30 metros que atolou e foi incendiada pelos mouros.

Logo em seguida, os ataques foram intensificados, os alemães finalmente conseguiram construir um túnel que chegou à muralha e fez um rombo em um dos lados. Os ingleses construíram outra torre de acesso à muralha com a devida proteção às chamas e, aliada à fome dos cidadãos, a empreita de tomar a cidade de foi concluída em 24 de outubro de 1147.

2. ENUNCIÇÃO, ESTILO E AUTORIA

2.1. ENUNCIÇÃO

Para a devida reflexão sobre a enunciação será feito um apanhado a partir de vários teóricos que tratam do tema. Parte-se, então, da afirmação de Benveniste, para quem a enunciação “é essa colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização” (Benveniste, 1989, p. 84). Esse “funcionamento da língua” pode ser entendido como “toda atividade comunicativa de um locutor numa situação de comunicação determinada” (TRAVAGLIA, 1995, p.67). Entende-se que, no momento em que alguém se apropria da língua como meio de comunicação (o que será entendido mais adiante como produção de enunciados), se projeta na mesma (a língua) ao produzir qualquer discurso (falado ou escrito) através da inserção de um ‘eu’, de forma implícita ou explícita, na produção do discurso, como é possível observar no exemplo de Mainguenau (*apud* FIORIN, 1989): quando Luís XIV afirma “O Estado sou eu”, o locutor se interpõe mediante o uso da língua como que a dizer “*Eu afirmo*, O estado sou eu”. Em qualquer afirmação que houver, há implícita ou explicitamente um *eu* produzindo um discurso, implicitamente, como no caso acima, em que subjaz um locutor produzindo um enunciado, ou explicitamente quando, por exemplo, diz “Eu afirmo que sou o Estado”.

Quando Fiorin define a enunciação como o ato de produção do enunciado (FIORIN, 1989), compreende-se que, ao dizer “O Estado sou eu”, a enunciação está no momento em que o locutor se apropria do código linguístico, deixando implícito *Eu afirmo*, sendo, portanto, um ato de sua enunciação, enquanto o que disso resulta, *O estado sou eu* é o discurso, ou o enunciado, ou seja, o produto da enunciação ou o que dela resulta. Assim, a enunciação é um processo de produção linguística, é o modo como o indivíduo se expõe ao utilizar a língua no ato comunicativo, enquanto o enunciado “deve ser concebido como o estado que dela resulta, independente de suas dimensões sintagmáticas” (Greimas e Cortès, *apud* FIORIN, 1989, p.35).

Mais adiante, Benveniste diz que “o locutor se apropria do aparelho formal da língua” (BENVENISTE, 1989, p.84). Por aparelho formal, “percebe-se então que a enunciação pode ser tratada como sistema” (FIORIN, 1999, p.30), e

estudando o sistema, chega-se a uma linha de estudo que se atenta ao uso linguístico, abrangendo não só o aspecto oral, mas também o escrito. Pela afirmação de Benveniste, compreende-se o ato enunciativo apenas nas produções orais, sobretudo quando afirma que “a enunciação supõe a conversão individual da língua em discurso”, colocando-o bem próximo, ou no mesmo nível que a fala, ou quem sabe, é possível deduzir que a enunciação para Benveniste é a própria fala. Mas não se pode enfatizar apenas o ato individual com atenção voltada para a fala, mas sim atentar para a apropriação que o indivíduo faz da língua, ato que, por ser individual, é passível a qualquer falante que domine algum código linguístico.

Fiorin, (1999) por sua vez, desenvolve seus estudos sobre a enunciação voltados para o discurso narrativo já que, partindo de Greimas e Courtès, “quando se julga que enunciado e enunciação são um fazer ser, está-se considerando como uma *performance*”. Esse “ponto leva a ver a enunciação como um ato qualquer e, portanto, passível de ser estudada por uma teoria narrativa (...) - simulacro de ações humanas” (FIORIN, 1999, p. 32). Como esse estudo está voltado para a análise da narrativa de *História do Cerco de Lisboa*, o seu foco estará voltado para as marcas presentes nesse discurso narrativo. Essas marcas são os elementos que prefiguram na narrativa a presença do ‘eu’ no enunciado, elemento esse obliterado na narrativa moderna em razão da tendência do apagamento do autor, como será visto adiante.

Travaglia ainda definindo o discurso, diz que esse engloba “não só o conjunto de enunciados por ele produzidos em tal situação como também o evento de sua enunciação” (TRAVAGLIA, 2006, p.67). A partir dessa afirmação, entra-se em uma situação paradoxal, ao considerar-se Bakhtin, para quem o discurso parte da ubiquidade social:

A palavra penetra literalmente em todas as relações entre indivíduos, nas relações de colaboração, nas de base ideológica, nos encontros fortuitos da vida cotidiana, nas relações de caráter político etc. As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios.¹⁹

O discurso, portanto, é construído em uma esfera social, no entanto, conforme Travaglia, ele não perde a ação individual, a enunciação. Porém, na literatura moderna, o discurso é constituído de várias vozes, como diz, Authier-Revuz (2004), ao fazer uma leitura sobre o que Bakhtin diz do discurso no romance: “é pela representação

¹⁹BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999, p.41)

de um discurso constantemente trabalhado pelos jogos de várias vozes cruzadas, complementares, concorrentes, contraditórias, em que uma jamais tem verdadeiramente a “última palavra”, que foi alcançada a estrutura romanesca polifônica, ideologicamente nova”. (p.41)

Ainda considerando o exemplo Mainguenau, citado acima, na afirmação de Luiz XIV, há toda uma conjuntura social que permite fazer tal afirmação, portanto, subordinada aos ditames sociais aceitos pelo povo; não há como pensar em uma enunciação, se há elementos sociais filtrando a produção do discurso, ou mesmo se pensarmos que a enunciação é realizada a partir de elementos de cunho social que acontecem sempre numa interação, sendo o enunciado o produto dessa interação.²⁰

Mas não se pode deixar de acreditar na ação individual que está presente na produção do discurso. Por mais que o locutor tente apagar suas marcas, sempre estará presente uma voz que quer se apagar do discurso, que está delegando voz a outrem, o que, no caso da polifonia, está organizando as inúmeras vozes presentes no discurso. Essa é a mesma voz que organiza o discurso, que manipula os elementos sociais em busca de determinado objetivo, e que, de certo modo, conduz o interlocutor.

Dizemos que a enunciação é um ato individual, que traz consigo elementos sociais. Nesse aspecto, o discurso não é uno, mas é a ação de produzi-lo. A enunciação está presente no momento de apropriação da língua, mas não no momento de produção do discurso, assim, podemos afirmar que da enunciação é possível extrair marcas sociais e, também, individuais. Ou, como afirma Cândido:

Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é o seu efeito.

Este caráter não deve obscurecer o fato da arte ser, eminentemente, comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos. Neste sentido, depende essencialmente da intuição, tanto na fase criadora quanto na fase receptiva.²¹

Desse modo, é possível compreender que o ato comunicativo é um princípio individual, subjetivo. No entanto, as realidades radicadas no artista revelam aspectos individuais. Assim, buscar-se-á as ações subjetivas (comunicação) para que se alcance as marcas subjetivas no discurso do romance.

²⁰MARQUES, Maria Celeste Said, em artigo disponível em <http://www.unir.br/~primeira/artigo161.html>

²¹CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 3.

Segundo Maingueneau, o ato comunicativo “supõe um *enunciador*, um *destinatário*, um *momento* e um *lugar* particulares.” (MAINGUENEAU, 2005, p. 5) O enunciador e o destinatário são, respectivamente, o ‘eu’ em oposição ao ‘tu’, o momento é o agora, e o espaço é o aqui. (FIORIN, 2003).

A actorialização

A actorialização, termo utilizado por Greimas e Courtès (*apud* FIORIN, 1999, p.43) ocorre quando um ‘eu’ é instaurado no discurso. A inserção do sujeito dentro do discurso se dá com a instauração de um *eu* que se opõem a um *tu*, pois, quando há a instauração de um *eu*, automaticamente pensamos em um *tu* que é a pessoa a quem o *eu* se dirige. (BENVENISTE, 1989). Não há, no entanto, a presença de *ele*, já que, segundo Fiorin, o *eu* e o *tu* são “participantes da enunciação”, responsáveis pela subjetividade, enquanto que “*ele* pode designar uma infinidade de sujeitos ou nenhum”. (FIORIN, 1999, p.59) Segundo Maingueneau, “*eu* e *tu* remetem a papéis, o de locutor e o de alocutário, que são indissociáveis e reversíveis: na “troca” lingüística, como o nome diz, todo *eu* é um *tu* em potencial, todo *tu* é um *eu* em potencial”. (MAINGUENEAU, 2001, p.11), Assim, *eu* e *tu* são próprios da enunciação, enquanto o *ele* é do enunciado. O *ele* só é encontrado no discurso, quando se faz alguma referência a ele, aliás, o discurso só se faz no momento em que a pessoa (*eu*) é inserida e a pessoa só existe na narrativa quando é realizado um discurso.

A polifonia, termo criado por Bakhtin(1999), é compreendida por Autier-Revuz (2004), como a inserção de várias vozes que se misturam no discurso, enquanto Fiorin (1999), diz que se trata de diversas instâncias enunciativas, cada qual com a inserção de um “eu”.

As duas leituras não se divergem entre si, ao contrário, se complementam. A diferença é que Autier-Revuz acresce a teoria da psicanálise em seu trabalho. Acredita-se, no entanto, que há uma voz (uma enunciação) por trás das demais vozes (postas por Fiorin e Autier-Revuz), controlando-as – essa é a enunciação do autor empírico, como será visto adiante. Para identificar as marcas da subjetividade, é preciso que se percorra a obra em busca das ‘marcas’ enunciativas, ou seja, em busca das marcas de um “eu” implícito no enunciado ao modo do “*Eu afirmo: O estado sou eu*” que se fará em busca do estilo do autor logo adiante, bem como dos constituintes dos elementos da enunciação e importância que tiveram na formação de efeito de sentido.

A passagem de uma instância para outra se dá através dos mecanismos de debreagem e embreagem que são definidos por Fiorin, como

os mecanismos de instauração de pessoas, espaços e tempos no enunciado. (...) Debreagem é a operação em que a instância de enunciação disjunge de si e projeta para fora de si, no momento da discursivização, certos termos ligados a sua estrutura de base, com vistas à constituição dos elementos fundadores do enunciado, isto é, pessoa espaço e tempo.²²

Essas instâncias enunciativas foram sintetizadas por Fiorin da seguinte forma: num primeiro plano temos o nível da enunciação “considerada como o ato implícito de produção do enunciado e logicamente pressuposto pela própria existência do dito.” (FIORIN, 2003, p.163) É a instância do enunciador e do enunciatário, considerada como “ato implícito de produção do enunciado e logicamente pressuposto pela própria existência do dito.” (idem, p.163). Fiorin afirma que o Enunciador e o enunciatário correspondem, respectivamente, ao autor e leitor implícitos, já que, o autor real não pertence ao texto. Quanto a isso, discutiremos posteriormente. Por ora, diremos apenas que é o autor (implícito ou real) a primeira instancia enunciativa, e é ele quem cria o narrador no romance. (idem, p. 163)

A segunda instância enunciativa “é constituído do ‘eu’ e do ‘tu’ instalados no enunciado pelo autor através do mecanismo de debreagem que consiste na delegação de voz ao narrador. Mecanismo que consiste na ‘retirada que o autor faz da narrativa dando lugar à voz do narrador. Eles são chamados de narrador e narratário.” (idem, p. 163)

O autor da primeira instância delega voz a um narrador e, por conseguinte, a um narratário. No romance, é o narrador quem é responsável por conduzir as narrativas, tornando-se o fio condutor das mesmas. Manipula suas personagens, dando-nos a impressão de que tem total autonomia para isso e de que suas personagens também gozam de certa autonomia.

A temporalização

Antes de entrar no tempo do discurso, Fiorin faz uma discussão sobre duas concepções de tempo, a de Aristóteles e a de Santo Agostinho. Na poética, quando Aristóteles diz que a tragédia não pode ultrapassar uma revolução de sol, podemos

²² FIORIN, José Luiz. *As Astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1999, p.42.

inferir que sua concepção de tempo baseia-se no movimento dos astros, enquanto Santo Agostinho diz ser a impressão causada no espírito pelas coisas que passam que se mede. Por espírito, entendemos memória, e esta nos remete ao pensamento/linguagem.

O tempo baseado no movimento dos astros é o tempo crônico através do qual marcamos o passado, o presente e o futuro. De outro modo, o tempo que se baseia no pensamento/linguagem é demarcado pela memória, pela atenção e pela espera que são, respectivamente, o passado, o presente e o futuro (FIORIN, 1999). “O que se mede, na verdade, é algo que está na memória, medem-se vestígios do passado e signos de espera”. (FIORIN, 1999, p.136)

A partir da concepção de tempo de Santo Agostinho, compreende-se ao que consiste o tempo dentro do discurso. A linguagem, “é o que propicia ao homem a experiência temporal, na medida em que só quando o tempo é semiotizado pode o ser humano apreendê-lo e medi-lo” (FIORIN, 1999, p. 139). O homem cria, através da linguagem, um próprio sistema temporal que, segundo Benveniste, (*apud* Fiorin, 1999 p. 139) é o tempo linguístico, irreduzível seja o tempo crônico, seja ao tempo físico, ele é específico da língua.

O tempo da narrativa é marcado no “momento em que este fala, momento que corresponde ao presente linguístico” (MAINGUENEAU, 2001, p. 33). Quem fala, corresponde ao ‘eu’ inserido na narrativa, ou seja, ao ato enunciativo.

Se esse tempo é específico da língua, conforme afirma Fiorin, o discurso, que é próprio da língua, apresenta um sistema temporal divergente e peculiar dos demais sistemas temporais. O discurso é marcado por duas vozes, uma enunciativa e uma enunciva. Tem-se, portanto, duas instâncias temporais, uma da enunciação e outra do enunciado. “O discurso instaura um agora, momento da enunciação, em contraposição ao agora, cria-se um então”(FIORIN 1999 p. 142).

Numa mesma abordagem sobre o tempo Koch (1987) baseando-se em Wenrich, utiliza, respectivamente, em lugar de enunciação e enunciado, mundo comentado e mundo narrado. O mundo comentado é marcado pela subjetividade, cujo discurso “exige a sua (ouvinte) resposta (verbal ou não verbal); é esta a sua função e não a de mencionar um momento no tempo” (KOCH, 1987, p. 38). Por outro lado, no tempo narrado, como diz o próprio nome, o falante tem a função de narrador “convidando o destinatário a converter-se em um simples ouvinte” (*idem*, p.38). O mundo narrado, segundo Koch, possui um grupo de verbos que o distingue do mundo comentado, que, por sua vez, possui também seu próprio grupo de verbos. O grupo de verbos do mundo

narrado compreende pretérito perfeito simples, pretérito imperfeito, pretérito mais que perfeito, futuro do presente e locuções verbais formada com tais tempos (KOCH, 1987, p. 37). Esses verbos “deslocam a situação comunicativa para o plano da consciência, situado além da temporalidade do mundo comentado, que deixa de ter validade enquanto durar o relato” (idem, p.38) enquanto que a forma verbal presente do mundo comentado atesta veracidade “designando uma atitude comunicativa de engajamento, de compromisso” (idem, p.39).

O *agora* é considerado por Fiorin como o eixo ordenador do tempo, é reinventado a cada vez que o enunciador enuncia. Assim, o enunciatário também enuncia em forma de mundo narrado:

o agora do enunciador é o agora do enunciatário. A condição de inteligibilidade da fala reside no fato de que a temporalidade do enunciador, embora literalmente estranha e inacessível ao enunciatário, é identificada por este à temporalidade que informa sua própria fala quando se torna por sua vez enunciador²³

Cada vez que um *agora* é instalado no discurso, seja por um enunciador ou por um enunciatário, temos diante do discurso um novo sistema temporal que é descrito na seguinte forma:

O agora gerado pelo ato de linguagem constitui um eixo que ordena a categoria da *concomitância* vs *não concomitância*. A *não concomitância*, por sua vez, articula-se em *anterioridade* vs *posterioridade*. Assim, todos os tempos estão intrinsecamente relacionados à enunciação. Com a categoria da *concomitância* vs *não concomitância* (*anterioridade* vs *posterioridade*), criam-se três momentos de referência: um presente, um passado e um futuro. O momento de referência presente é um agora, pois ele coincide com o momento da enunciação. O momento de referência passado indica uma anterioridade ao momento da enunciação; o futuro, uma posterioridade a esse momento.²⁴

Assim, além do momento da enunciação e do momento da referência, temos também o momento do acontecimento concomitante, anterior e posterior a cada um dos momentos de referência. (FIORIN, 2003, p.166)

²³ FIORIN, José Luiz. *As Astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1999, p.143 (grifos do autor)

²⁴ *Ibid*, p.166 (grifos do autor)

A espacialização

Por fim, a categoria de espaço compreende, do mesmo modo que a categoria de tempo, de mundo comentado e mundo narrado. O espaço no mundo comentado, na tipologia de Fiorin (1999), baseado em Benveniste, corresponde ao que é interior, compreende espaço linguístico em que “ordena-se a partir do *hic* – (aqui), ou seja, do lugar do *ego*. Todos os objetos são assim localizados, sem que tenha importância do lugar no mundo, pois aquele que os situa se coloca como centro e ponto de referência da localização” (FIORIN, 1999, p. 262). O espaço linguístico revela, então, o espaço subjetivo. Por outro lado, o espaço do mundo narrado corresponde ao que é exterior, compreende espaço tópico “determinado quer em relação ao enunciador, quer em relação a um ponto de referência inscrito no enunciado” (ibidem). O espaço tópico é, portanto, o espaço presente no romance, mesmo quando temos um narrador em primeira pessoa.

2.2. ESTILO

Segundo Sírio Possenti(1988), a tradição na crítica literária

tratou do estilo de três maneiras fundamentais, ou tendo em vista três focos fundamentais de interesse. Há uma vertente psicologizante, que vê na obra basicamente a revelação da personalidade do escritor. Há uma versão sociologizante, que vê na obra fundamentalmente a representação da problemática de uma época, pelo menos nas obras consideradas historicamente representativas. E há uma vertente que, por economia, chamo de formalista, que se preocupa fundamentalmente com a materialidade da obra, deixando em segundo plano o autor e os aspectos históricos e/ou sociológicos.²⁵

A vertente psicologizante é representada por Spitzer, cujo pensamento consiste em que o “estilo de um autor expressa seu espírito da mesma forma que uma língua expressa o espírito de um povo” (POSSENTI, 1988, p.138). Desse modo, cabe ao leitor buscar traços psicológicos do autor no interior do texto. Segundo Spitzer, essa atividade consta em “ler e reler, confiante e confiantemente; escolher um ponto de arranque” (*apud*POSSENTI,1988, p.139). Essa busca resultará num inventário cujo resultado dependerá mais do leitor do que do autor dando a entender que essa atividade está mais relacionada com o autor/leitor implícitos, elementos presentes no interior da narrativa, do que com o autor e leitor real.

²⁵ POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.138.

A vertente sociologizante, por sua vez, consta, que “o estilo de uma obra, tem a ver, com a concepção de mundo de uma época, que o autor capta, e para tanto, se necessário multiplica personagens, situações, introduz ou elimina elementos da natureza, para expressar a concepção global de homem e de realidade.” (POSSENTI, 1988, p.138). Essa vertente tem relação direta com a concepção de Foucault sobre o autor, da qual chegamos à conclusão de que a função de si mesmo (autor) é estabelecida levando em conta o seu discurso inserido num contexto social.

A vertente formalista deixa o autor em segundo plano, a obra é vista por si só e não como produto de um autor, a forma “reforça ou redobra o sentido do que está expresso no texto” (POSSENTI, 1988, p.147). Essa forma consiste em um trabalho que evidencia com mais ênfase as marcas do discurso no texto literário, principalmente na sua ação enunciativa.

O estudo sobre o estilo tende a concentrar as atenções apenas para a produção autoral, inventariando elementos subjetivos presentes no texto. Foi contra essa abordagem que Bakhtin, essencialmente em *Marxismo e filosofia da linguagem*²⁶, se portou, ao levantar a questão da presença de inúmeras outras vozes em um mesmo discurso. Nessa obra, Bakhtin faz uma análise de duas tendências de estudos da lingüística em busca do seu objeto de estudo: o subjetivismo idealista e o objetivismo abstrato. A primeira tendência, que tem profunda relação com o que este estudo, concentra todo esforço na produção do discurso no indivíduo produtor do enunciado, pois

para Vossler, os fatores que determinam de uma forma ou de outra os fatos de língua (físicos, políticos, econômicos, etc) não possuem significação direta para o lingüista; só importa para este o sentido artístico de um dado fato de língua. Eis a estética. (...) Compreende-se que não é um sistema lingüístico acabado, no sentido da totalidade dos traços fônicos, gramaticais e outros, mas sim o *ato de criação individual da fala (Spracheals Rede)* que será para Vossler o fenômeno essencial, a realidade essencial da língua.²⁷

Portanto, digna de objeto de estudo, já que

em todo ato de fala, o importante, do ponto de vista da evolução da língua, não são as formas gramaticais estáveis, efetivas e comuns a todas as demais enunciações da língua em questão, mas sim a realização estilística e a modificação das formas abstratas da língua, de caráter individual e que dizem respeito apenas a esta enunciação²⁸

²⁶BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999.

²⁷ Ibid, p. 75 e 76

²⁸ Id, p. 76

Porém, mesmo contrapondo os argumentos de Vossler e outros teóricos, como o próprio Leo Spitzer, dizendo que “O sistema linguístico é o produto de uma reflexão sobre a língua, reflexão que não procede da consciência do locutor nativo e que não serve aos propósitos imediatos da comunicação” (BAKHTIN, 1999, p. 92). Ele admite mais adiante que “o centro da gravidade da língua não reside na conformidade à norma da forma utilizada, mas na nova significação que essa forma adquire no contexto” (BAKHTIN, 1999, p. 92).

Se para Bakhtin, esse é um argumento para limitar a ação do indivíduo sobre a língua, para nós é uma afirmação que corrobora nosso pensamento, porque, embora essa ação seja limitada Bakhtin não pode afirmar que ela não é inexistente, então, em algum momento, ou por menor que seja, é possível que uma realização estilística se materialize a partir de uma ação individual, e essa ação será material suficiente para que se identifique como sendo marca de um discurso. Para Bakhtin, o receptor também tem seu papel como transformador e interactante na comunicação.

O essencial na tarefa de descodificação (ação do receptor) não consiste em reconhecer a forma utilizada, mas compreendê-la num contexto concreto preciso, compreender sua significação numa enunciação particular. Em suma, trata-se de perceber seu caráter de novidade e não somente sua conformidade à norma.²⁹

Essa ‘nova significação’ vista por Bakhtin provém da inserção do signo em um determinado contexto social e cultural, pois “A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial” (BAKHTIN, 1999, p. 95). Nesse caso a ação individual do autor reside, na capacidade que o autor tem de manipular esse contexto, de trabalhar a língua, no que tange a todos os seus níveis a fim de alcançar determinado efeito de sentido.

A abordagem filosófica de estilo de Possenti partiu da obra *Filosofia do Estilo* de Granger³⁰. É preciso atentar para o fato de que Granger realizou seu trabalho com base nas linguagens estruturadas – matemática e física, levando em conta que, como toda atividade dessa ordem há a tendência de apagamento dos traços do indivíduo autor a fim de que se alcance o maior grau de objetividade possível para que se preserve o caráter científico da obra. O trabalho de Granger não se configura na atividade científica em si – o produto, do contrário, consiste no processo de construção da

²⁹ Ibid, p. 93

³⁰ POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

linguagem – o trabalho, pondo em evidência o aspecto individual. (POSSENTI, 1988, p.155). Esse aspecto individual na linguagem se dá, para Granger, entre outras formas, na escolha – vista como traço constitutivo básico do estilo e, portanto, da individuação do resultado numa linguagem. “O cientista escolhe uma linguagem dentre algumas disponíveis para representar o fenômeno de certa forma”. (POSSENTI, 1988, p.157). O autor literário escolhe uma estrutura narrativa ou uma forma diferenciada de trabalhar com a linguagem, com vistas a obter determinado efeito de sentido. Ou como afirma Possenti:

se o locutor busca, dentre os possíveis, um dos efeitos que quer produzir em detrimento dos outros, terá que escolher dentre os recursos disponíveis, terá que trabalhar a língua para obter o efeito que intenta. Nisto reside o estilo, no como o locutor constitui seu enunciado para obter o efeito que quer obter.³¹

Cândido (2002), por sua vez, entende que a escolha sofre influência social, levando em conta o público também, sendo assim, a escolha é condicionada.

O ato da escolha entre os recursos disponíveis implica na individuação, pois na realização do discurso o enunciador tem autonomia de preferir um recurso a outro, tendo em vista determinado efeito de sentido, enquanto que para outro enunciador a opção poderia ser outra, sendo que o resultado do efeito, só pode ser julgado após a interação com o enunciatário. Essa escolha não se limita somente à estrutura narrativa, mas também ao trabalho com a linguagem, que nesse contexto é vista por Possenti

como um mecanismo que permite aos sujeitos diversificadas inserções no real, de acordo com os diversos papéis que exercem na sociedade e conforme a representação que se fazem deles, aí considerados aspectos sociopsicológicos como aspirações, modo de apresentação, objetivos visados, graus de submissão a exigências sociais, etc³²

Vista desse modo é possível inferir, assim como Foucault o faz com o conceito de autor que o estilo está mais relacionado com o contexto em que está inserido do que com o ato individual. No entanto, não se pode esquecer que, ele está mais para o individual justamente pela capacidade que o autor tem de lidar com a linguagem no que diz respeito aos aspectos sociais, culturais e históricos. Será estilo o trabalho de inovação, de transformação, de aproveitamento dos estigmas imanentes. O estilo não pode ser avaliado mais pelo contexto em que está inserido do que pelo ato individual no trabalho com a linguagem. Assim pensam Possenti e Granger, além de entenderem o estilo como sendo algo produzido por um sujeito que executa tarefas,

³¹ Ibid, p. 158

³² Ibid, p. 164

A existência do estilo em qualquer linguagem decorre do fato trivial de que nenhuma linguagem é o que é por natureza, mas sim como resultado do trabalho de seus construtores/usuários (...) o estilo resulta de uma escolha como resultado do trabalho de representar um fenômeno preferencialmente de uma certa maneira e para produzir certos efeitos em relação a outros possíveis.³³

Diferente de Possenti, o sujeito conforme aborda Foucault se conhece como alguém que retira da escrita as suas marcas. Na teoria estilística, como abordado acima, essa é apenas uma das várias maneiras que o sujeito tem de individualizar sua obra. A tentativa de apagar-se da obra é, também, a realização de um trabalho estilístico. Sua ausência da escrita revela na verdade sua presença através desse seu modo de atuação. Os recursos que ele utiliza para se apagar do texto são, na verdade, o seu estilo.

O estilo é considerado também como marcas resultantes de um jogo entre expressão e conteúdo realizado pelo autor. O jogo do sujeito de Foucault seria, nesse caso, a tentativa de tirar da escrita a manifestação da expressão. Analisando o estilo por essa ótica é possível encontrar o discurso individual e o social (coletivo) na configuração do estilo. Mesmo quando, na escrita moderna, opte por suplantando a forma (expressão).

Por mais que um dos aspectos pareça apagado, ele está presente, por que tem a marca do trabalho, é produto de um processo, e insisto, é um produto que não precisaria necessariamente ser assim, só o sendo por escolha, por mais que esta escolha seja pouco livre e as contrições que pressionam o trabalhador sejam numerosas.³⁴

De certa forma, a expressão está no nível individual enquanto que o conteúdo encontra-se no nível coletivo. A ação do autor incide no modo de como ele irá relacionar a forma – sua atuação – e o conteúdo – como será aceito, avaliado pela sociedade, bem como irá atuar sobre ela. Analisando a teoria de Saussure sobre o signo lingüístico é possível corroborar essa afirmação, “A linguagem tem um lado individual e um lado social, sendo impossível conceber um sem o outro” (SAUSSURE, 1995,16). No caso, o ato individual é a fala, “combinações pelas quais o falante realiza o código da língua no propósito de exprimir seu pensamento pessoal” (SAUSSURE, 1995, p.22). Como diz Bakhtin

para o locutor o que importa é aquilo que permite que a forma lingüística figure num dado contexto, aquilo que a torna um signo adequado às condições de uma situação concreta dada. Para o locutor, a forma lingüística

³³ Ibid, p. 167

³⁴ Ibid, p. 172

não tem importância enquanto sinal estável e sempre igual a si mesmo, mas somente enquanto signo sempre variável e flexível³⁵

As combinações são estilo, primeiro porque está num âmbito individual no exato momento em que o falante apropria da língua (elemento social) e a utiliza no processo de comunicação. A diferença é que para Saussure essa manifestação é regida pelo contexto social, no entanto, na produção do discurso o usuário da língua, mesmo sendo regido pelo aspecto social, pode incidir sobre ela, senão, a língua não passaria por suas constantes mudanças. Como diz Possenti, a partir das idéias de Bally, a linguagem refrata a realidade ao invés de refletí-la, (POSSENTI, 1988, p.182). O ‘eu’ também é agente construtor da realidade através da linguagem. Sob esse âmbito, é possível fazer uma nova leitura da teoria do signo de Saussure relacionando com a teoria da dupla articulação da linguagem de André Martinet. Como se sabe, o estruturalismo realizou o estudo da língua no âmbito social fazendo dela uma abstração, portanto, o signo lingüístico não pode ser diferente, encontra-se no âmbito social, justamente por seu aspecto arbitrário na relação significante e significado. Mas ao considera a natureza dos dois elementos do signo lingüístico vê-se que essa relação encontra-se no nível individual também. O significado é social, pois é construído ou convencionado levando em conta o contexto em que está inserido e o significante está no nível individual.

O significado é visto por Saussure como o conceito, elemento referido pela imagem acústica. Esse elemento é uma convenção social. Mas só pode tornar uma convenção social quando é construído pelos seus indivíduos e essa construção se dá numa nova convenção da imagem acústica, o significante. Quem realiza essa construção não é a sociedade, mas o indivíduo que a refrata. A língua é dinâmica devido às constantes inovações (estilos) que os indivíduos produzem no significante, a fim de que a sociedade forme novos conceitos (significados) e, por conseguinte, novos signos lingüísticos.

O conceito é alterado na forma de como o falante trabalha a imagem acústica quando esta é inserida em um novo contexto trabalhando o conceito e gerando um novo signo. Eis aí o estilo. Produto de uma nova “articulação da linguagem”.

Martinet(1975) é mais preciso para a compreensão do que está sendo abordado.

A articulação se manifesta em dois planos diferentes (...) A primeira articulação é o modo por que se ordena a experiência comum a todos os

³⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 92

membros de determinada comunidade linguística a segunda é a sucessão de unidades que contribuem todas para distinguir uma unidade das outras³⁶

É possível notar claramente o aspecto social na primeira articulação da linguagem no aspecto ‘todos os membros’. Pode-se estabelecer a relação com o Significado de Saussure, mas o que o chama mais atenção é o aspecto individual apresentado na segunda articulação no seu aspecto distintivo. Pois, assim como o produtor do discurso cria novos signos linguísticos manipulando o significante, manipula também a segunda articulação da linguagem criando novas sucessões de unidades a fim de criar nova articulação. O estilo é criado, nos termos de Saussure, quando o enunciador do discurso elabora um novo signo linguístico na sociedade assim como nos termos de Martinet o falante cria uma nova articulação.

2.3. AUTORIA

Discorrer sobre autoria, atualmente, não é tarefa fácil, frente às inúmeras concepções de autor disponíveis, das quais a mais intrigante é a de Roland Barthes declarando a morte do autor: “é a linguagem que fala e não o autor” (BARTHES, 2004, p.59). Antes, porém, é necessários fazer certas considerações sobre o termo para, então, convergir à discussão e aplicação à obra.

Aguiar e Silva tem como propósito, conceituar termos, historicizar e discorrer sobre as tendências literárias nas suas diferentes épocas e manifestações. Em seu livro, *Teoria da Literatura*³⁷, apresenta o conceito de dois tipos de autor, o autor empírico e o autor textual. O autor empírico, consta de um indivíduo empírico e historicamente existente que é, “sem dúvida, sob os pontos de vista ontológico e semiótico, o primeiro agente e o primordial responsável da enunciação literária” (AGUIAR E SILVA, 1997, p. 220). Ontológico porque se trata de um “ser biológico e jurídico social – sujeito empírico e histórico, cujo nome civil figura em regra na capa e no frontispício das suas obras” (AGUIAR E SILVA, 1997, p. 222), e semiótico por ser alguém “conhecedor do sistema semiótico literário, sobretudo do seu código semântico-pragmático” (AGUIAR E SILVA, 1997, p. 221).

O autor se faz a partir de sua habilidade em utilizar bem seus conhecimentos linguísticos na produção de textos literários. Há entre o autor e sua

³⁶ MARTINET, André. *Elementos de Lingüística Geral*. 6ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1975, p. 10-12

³⁷ AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*, Vol I. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.

obra uma relação de interdependência, o autor é essencialmente ligado ao produto não somente por laços de posse, mas por uma direta ou indireta ação sobre ele.

Sendo agente e o primordial responsável da enunciação literária, sua produção o denuncia, guarda marcas que o identificam como sendo sua – o discurso– marcas essas que serão identificadas no modo de como o autor se apropria do código, como dispõe os valores ideológicos e no modo de como se relaciona com os outros indivíduos, através da sua obra, inclusive no modo como cria ou é criado o seu autor textual.

Se o autor empírico está presente no mundo real e fora do texto, há, segundo Aguiar e Silva, também, o autor textual que consiste em um “emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da enunciação de um dado texto literário e que se manifesta sob a forma e a função de um *eu* oculta ou explicitamente presente e actuante no enunciado, isto é, no próprio texto literário” (AGUIAR E SILVA, 228). O autor textual é, também, conhecido como autor implícito, produto do texto que “existe no âmbito de um determinado texto literário, como entidade ficcional que tem a função de enunciador do texto, eu que só é cognoscível e caracterizado pelos leitores do mesmo texto” (AGUIAR E SILVA, 1997, p.221). Enquanto o autor empírico pode ser identificado a partir do nome na capa do livro, o autor textual somente é identificado no texto e na interação entre autor e leitor, através da obra.

Wayne Booth em *Retórica da Ficção*³⁸, levando em conta a noção que seus leitores têm de autor textual – ou autor real – propõe-se a discorrer sobre as marcas que este deixa no universo textual literário, entre as quais o autor implícito (autor textual). O livro de Wayne Booth é uma resposta direta à tendência da obliteração do autor nas obras literárias.

Fiorin (1999) afirma categoricamente que “O autor e o leitor reais pertencem não ao texto mas ao mundo”.(p.63) Uma vez criada a obra, o autor real (ou empírico) não tem mais relação com ela a não ser de mero escritor. Fiorin atesta sua premissa utilizando-se de uma afirmação de Booth, para quem “o autor que se mascara num narrador em primeira ou terceira pessoa não é o ser real, mas um autor-implícito constituído pelo texto.” (FIORIN, 1999, p. 63). “Esse autor implícito é

³⁸BOOTH, Wayne C. *Retórica da ficção*. Lisboa-Portugal: Acária, 1980.

diferente do homem real e, ao criar sua obra, cria uma versão superior de si mesmo” (FIORIN, 1999, p. 63), em outras palavras, “entre as distintivas instâncias enunciativas não está a do falante de carne e osso, ontologicamente definido”. (FIORIN, 1999, p. 63).

Se, por um lado, Fiorin afirma que o autor real não pertence ao texto, Booth, (1980, p. 88), embora afirme que “enquanto escreve o autor cria uma versão implícita de “si próprio”, expõe, por outro lado, na mesma obra, vários modos pelos quais o autor real ou empírico deixa suas marcas no texto. Na verdade, a versão implícita de autor, no livro de Booth é apresentada como um dos mecanismos de atuação do autor real no interior da obra. Logo no primeiro capítulo, no subtópico “As muitas vozes do autor” também se lê que “o juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo (...) embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer”.

A presença do autor real esteve evidente nos textos literários antigos até que “a partir de Flaubert, foram muitos os autores e críticos que se convenceram de que os modos de narração “objetivos” e “impessoais” ou “dramáticos” são naturalmente superiores a qualquer modo que dê lugar ao aparecimento direto do autor”(BOOTH, 1980, p. 26). O autor, apaga-se, renuncia-se a privilégio de intervenção direta, de imiscuir-se na narrativa, como ocorre nas epopéias, a ponto de conduzir o leitor a ter apatia ou empatia por suas personagens, retira-se para os bastidores e esta deixa os personagens no palco resolvendo seus próprios destinos. (BOOTH, 1980.)

Segundo Booth (1980), mesmo que os autores empíricos se obliterem, suas marcas nunca desaparecem por completo da obra. Há várias vozes que o denunciam:

- A presença do autor será óbvia, sempre que ele entrar ou sair da mente das personagens – quando ele desloca seu ponto de vista.

- Através das “visões interiores” já que “na vida real essas visões não existem, o ato de proporcioná-las em ficção é, em sim, uma intrusão do autor”.

- O autor está presente em todos os discursos de qualquer personagem a quem tenha sido conferido o emblema de credibilidade, seja de que modo for.

- A presença do autor se dá também nos toques pessoais que se manifestam através de alusões literárias, metáforas coloridas, recursos a mitos e símbolos – elementos que conferem juízo de valor.

- Através de resumo, corte de conversa ou condensação de acontecimentos, disposição dos fatos, ou mesmo na escolha da história a contar.

Portanto, segundo Booth, é o próprio José Saramago, enquanto sujeito social, que se manifesta em sua obra. É o que se pode supor, analisando, por exemplo, a partir da escolha (cunho social) que faz de reescrever a História da tomada de Lisboa; aliás, retomar assuntos históricos é algo recorrente nas obras de José Saramago, como por exemplo *Memorial do convento* e *O ano da morte de Ricardo Reis*. Ao criar um narrador complexo, como observado na enunciação, Saramago é quem, na verdade, cria um narrador condutor das quatro distintas narrativas no interior do romance, como pode se observar em:

Raimundo Silva pousou a esferográfica, esfregou os olhos cansados, depois releu as últimas linhas, as suas. Não lhe pareceram mal. Levantou-se, levou as mãos aos rins e inclinou-se para trás, suspirando de alívio. Trabalhara horas seguidas, esquecera-se mesmo de jantar, tão absorvido pelo assunto e pelas palavras que às vezes lhe fugiam, que nem se lembrou de Maria Sara, esquecimento este que seria muito de censurar se a presença dela nele, salvo o exagero da metáfora, não fosse como a do sangue nas veias, em que realmente também não pensamos, mas que, estando lá e por lá circulando, é condição absoluta da vida. Salvo o exagero da metáfora, torna-se a dizer. As duas rosas do solitário banham-se na água, alimentam-se dela, é verdade que não duram muito, mas nós, relativamente, não duramos tanto. Abriu a janela e olhou acidade. Os mouros festejam a destruição da torre. As Amoreiras, sorriu Raimundo Silva. Naquele lado de além está a tenda do cavaleiro Henrique, que amanhã irá a enterrar no cemitério de S. Vicente. Ouroana, sem lágrimas, vela o cadáver, que já cheira. Dos cinco homens de armas, falta um que foi ferido. O que tentou pôr mão em Ouroana, olha-a de vez em quando, e pensa. Cá fora, escondido, Mogueime ronda ao redor da tenda como uma mariposa fascinada pelo clarão dos brandões que sai pela abertura dos panos. Raimundo Silva olha o relógio, se dentro de meia hora Maria Sara não telefonar, telefonará ele, Como estás, meu amor, e ela responderá, Viva, e ele dirá, É um milagre.³⁹ (Saramago, 1989, p. 318 e 319)

É claramente observável nesse fragmento que o narrador principal se desloca entre várias narrativas: primeiro discorre sobre a história de Raimundo Silva, reescrevendo a história da tomada de Lisboa; depois, faz seu próprio comentário sobre os mouros que festejam a destruição da torre; em outro momento descreve um evento da história oficial sobre o cavaleiro Henrique; por fim, adentra na narrativa de Raimundo ao citar a personagem Oroana e Mogueime, personagens da história de Raimundo Silva.

³⁹ SARAMAGO, José, *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Circulo do Livro, 1989, p. 318 e 319

Como apontou Booth, a disposição intercalada das narrativas indica ser o próprio autor quem resolve quando interromper uma para dar prosseguimento à outra. Quanto à ‘visão interior’ é o discurso de qualquer personagem. Seriam então, manifestações do autor quando se propagam através do ‘alter-ego’, como é o caso de Raimundo Silva, o revisor da história oficial, pois a reescrita é recorrente no conjunto de obras de Saramago. É através dele que se percebe a ação do autor em inserir um *não* em espécie de questionamento na história oficial. O discurso de Saramago usa essa personagem para imiscuir-se na história oficial, sem portanto, desejar aparecer na narrativa literária de forma clara, como se pode observar a partir dessa afirmação do narrador sobre Raimundo:

O revisor tem este notável talento de desdobrar-se, desenha um deleatur ou introduz uma vírgula indiscutível, e ao mesmo tempo, aceita-se o neologismo, heteronimiza-se, é capaz de seguir o caminho sugerido por uma imagem, uma comparação, uma metáfora, não raro o simples som dum palavra repetida em voz baixa o leva, por seu pequeno escritório num espaço multiplicado por sim mesmo, ainda que seja muito difícil explicar, em vulgar o que tal coisa quer dizer.⁴⁰

O autor implícito ou mesmo o narrador, por mais autonomia que tenha, está subjugado ao autor empírico. É Raimundo quem reformulará a história oficial, dentro da narrativa. Como diz Maingueneau

Não é possível produzir enunciados reconhecidos como literários sem se colocar como escritor, sem se definir com relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição. (...) Longe de enunciar num solo institucional neutro e estável, o *escritor alimenta sua obra com caráter radicalmente problemático de sua própria pertinência ao campo literário e à sociedade*.⁴¹

O alter-ego de José Saramago é quem propõe uma nova visão da história oficial, portanto, ao criar uma nova narrativa dentro da obra (a nova história da tomada de Lisboa), a personagem está, na verdade, traçando a visão do autor real para dentro da obra, basta prestar atenção na epígrafe extraída do “Livro dos Conselhos” que o autor põe no início da obra “Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se não corrigires, não a alcançarás. Entretanto não te resignes” fazendo alusão à releitura da história do cerco de Lisboa, como forma de o leitor entrar em contato com a verdade que é história oficial.

⁴⁰ Ibid p. 19

⁴¹ MAINGUENEAU, Dominique. *O Contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 27 (grifos do autor).

Enquanto Maingueneau defende a produção dos enunciados por um escritor, Foucault compreende que há um domínio exercido pela sociedade, pois, nela

a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.⁴²

Desse modo, é certo que no nível do discurso que ora está sendo trabalhado, a produção está mais para o ponto de vista do autor que da sociedade, embora não se pode discordar que essa exerce influências sobre aquele.

Por outro lado, Barthes (2004, p. 57) contesta qualquer atuação do autor na obra. Acredita numa hipotética emancipação da escrita já que a mesma é “esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”. Essa fuga do sujeito permite afirmar que todo e qualquer indício de enunciação é obliterado dando lugar apenas ao enunciado. Ou melhor, é mais fácil pensar que ela nem existe, porque, mesmo acreditando em uma obliteração, é necessário supor que ela está lá, presente, mas não aparece.

Quando Barthes (ibidem, p. 59) afirma que “é a linguagem que fala, não o autor” (p.59), deveria ter dado um conceito mais definido do que é linguagem já que a fala é uma forma de linguagem e é justamente a fala quem deixa marcas que denunciam quem a produziu, assim essa afirmação de Barthes torna-se na verdade sua própria contestação.

Michael Foucault em *A ordem do discurso*⁴³ compartilha, praticamente, da mesma opinião que Barthes no que se refere ao discurso,

a verdade a mais elevada já não residia mais no que era o discurso, ou no que ele fazia, mas residia no que ele dizia: chegou um dia em que a verdade se deslocou do ato ritualizado, eficaz e justo, de enunciação, para o próprio enunciado: para seu sentido, sua forma, seu objeto, sua relação a sua referência.⁴⁴

Ambos concordam que a mudança na escrita colaborou para a dessacralização do autor, no entanto, a maneira como Barthes expõe seu ponto de vista abre margens à contestação: “a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua “confidência” (BARTHES, 2004, p. 58 – grifos do autor).

⁴² FOUCAULT, Michel. *A Ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2006, p. 8 e 9.

⁴³ FOUCAULT, Michel. *A Ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2006.

⁴⁴ Ibid, p. 15 (grifos do autor)

O argumento de Barthes não resolve a questão, quando sabemos que, analisar a obra literária em consonância com a vida do autor, é apenas uma, dentre diversas linhas de análise. Não se pode pôr esse tipo de análise como referência, mesmo porque se trata de uma linha menos recorrente e de menor valor analítico entre os críticos, a análise do texto literário, levando em conta a vida do autor, tira do texto o conceito de universalidade, restringindo seu valor literário.

Continuando seu argumento, Barthes (2004, p. 60) diz que

Finalmente (...), a lingüística acaba de fornecer para a destruição do Autor um instrumento analítico precioso, mostrando que a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu” outra coisa não é senão aqueles que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito” não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para “sustentar a linguagem, isto é, para exauri-la.”⁴⁵

Barthes utiliza, justamente a teoria da enunciação para ‘enterrar’ o autor. Como foi abordado no segundo capítulo, é justamente a enunciação que comprova a atuação do autor, quando esse insere um ‘eu’ no discurso. E o próprio Bakhtin (1999, p. 112), diz que, “a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor.” A ideia de que o sujeito é um elemento e a pessoa outro, é pertinente, mas Barthes não compreendeu que o sujeito pertence ao enunciado e a pessoa à enunciação. Desse modo, para apagar a ação da pessoa no discurso é necessário retirar dele todas as marcas enunciativas, já que são elas que conduzem ao autor, e conseguir comprovar, cabalmente, a existência apenas do enunciado.

Barthes (2004, p. 60) também afirma que “um código não pode se destruir, pode-se apenas “jogar” com ele;”. Se retirássemos essa afirmação do seu contexto, poderíamos utilizá-la no segundo capítulo onde é exposto que uma das ações do autor é trabalhar os mecanismos lingüísticos na busca do efeito de sentido, já que isso é, literalmente, jogar com o código, em que, segundo o próprio Barthes, (2004, p. 62) o escritor “pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas;”. Como Barthes não se preocupou em definir, categoricamente, autor e escritor, do contrário põe ambos em um mesmo patamar, é

⁴⁵ BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 60

possível supor que se trata da mesma pessoa. O poder de mesclar as escrituras consiste em jogar com o código, a polifonia, enfim, trazer do que é antigo ou existente, uma construção nova para a obra.

A proposta de Barthes para a leitura do texto literário é duvidosa, pois se “o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo; ela procede a uma isenção sistemática de sentido.” (BARTHES, 2004, p. 63) Nesse caso, realmente, morre o autor, mas morre, com ele, a literatura.

Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar a dizer a *escritura*), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóstases, a razão, a ciência, a lei.

Assim se desvela o ser total da escritura: um texto é feito de escritura múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como disse até o presente, é o leitor: o leitor e o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade no texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito.⁴⁶

Barthes vê a obra no princípio da intertextualidade, pois em um texto está presente uma série de *escrituras múltiplas*. No entanto, a capacidade que o autor tem de trabalhar, organizar, explorar diversas vozes presente no discurso, torna-se sua marca, denuncia o, ou até mesmo desmascara o da tentativa de obliterar-se, utilizando-se do narrador – isso se torna em uma marca que o desvela.

Também tem que considerar que, se Barthes admite a existência de um leitor que atua na obra, tem que admitir a existência de alguém que dialoga com ele. Assim também compreende Koch

Um texto se Constitui enquanto tal no momento em que os parceiros de uma atividade comunicativa global, diante de uma manifestação linguística, pela atuação conjunta de uma complexa rede de fatores de ordem situacional, cognitiva, sociocultural e *interacional*, são capazes de construir para ela, determinado sentido.⁴⁷

Portando, interação requer, no mínimo mais de uma pessoa. Ou como dizem Koch e Travaglia, (*apud* TRAVAGLIA)

⁴⁶ Ibid, p. 63 e 64

⁴⁷ KOCH, Ingedore Villaça. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997, p. 25 (grifo nosso)

O texto será entendido como uma unidade linguística, concreta (perceptível pela visão ou audição), *que é tomada pelos usuários da língua (falante, escritor/ouvinte, leitor)*, em uma situação de interação comunicativa específica, como uma unidade de sentido e como preenchendo uma função comunicativa reconhecível e reconhecida, independentemente da sua extensão.⁴⁸

Portanto, é o autor quem se dirige ao leitor. E, no contexto de uma interação ele não pode ser apenas esse *alguém* posto por Barthes no processo de construção do texto.

Em certo momento, Barthes e Foucault entram em consenso no tocante à mudança na escrita, colaborando para a dessacralização do autor. Mas em Foucault, nota-se uma preocupação com a definição clara com os termos e a colocação dos mesmos dentro do seu devido contexto. Foucault (1998, p. 29) defende que o autor não deve ser entendido “como um falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como um princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” E mais adiante afirma que “o autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real”. (ibidem)

Michael Foucault, portanto, diferente de Roland Barthes, não declara a morte do autor de modo tão radical. Em conferência (Universidade de Búfalo, New York) propôs identificar o autor a partir do momento em que este se apaga da escrita. Não considera esse ato existente apenas na literatura, mas na escrita em geral. “Há na escrita o desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve” (FOUCAULT, 2001, p. 269). Adiante também afirma que “o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência.” (ibidem) Acredita que seja necessário, “localizar o espaço assim deixado vago pela desaparecimento do autor, seguir atentamente a repartição das lacunas e das falhas e espreitar os locais, as funções livres que essa desaparecimento faz aparecer”. (idem, p. 271)

Parece, a princípio, que não há para Foucault a distinção entre o autor empírico (ou real) e autor textual (ou empírico). De um lado ele afirma que “o nome do autor é um nome próprio” (FOUCAULT, 2001, p. 272) ao mesmo tempo em que “o nome do autor não está localizado no estado civil dos homens tampouco está localizado

⁴⁸KOCH, Ingedore Villaça. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997, p. 67 (grifo nosso).

na ficção das obras” (ibidem), ele afirma também que “exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória (...) o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso.” (idem, p. 273), pensando assim, dizer que José Saramago é o autor de *História do cerco de Lisboa* não significa somente posse conferida por seu ato de produção, mas que há alguém que é produtor de um discurso que lhe é próprio e que é reconhecido pela sociedade e cultura em que está inserido. “A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (idem, 274).

Como filósofo contemporâneo, Foucault evidencia, embora não admita categoricamente, uma visão relativista⁴⁹ com tendências à negação do sujeito. Nesses termos, sua conferência *O que é um autor*⁵⁰ tende a explicar o vazio deixado pelo apagamento do autor, sobre tudo na literatura após Flaubert, bem como a função que o autor assume diante do esfacelamento do sujeito. Assim, afirma que

embora o nome autor seja um nome próprio, sua função é mais que indicativa, situa-se entre dois pólos da descrição e da designação: eles têm seguramente uma certa ligação com o que eles nomeiam, mas não inteiramente sob a forma de designação, nem inteiramente sob a forma de descrição, ligação específica.⁵¹

A partir do postulado de Foucault, é possível supor (embora essa não seja necessariamente a visão dele) que o autor é o produto da relação de duas instâncias – o mundo real e o universo literário. O autor do mundo real, embora seja localizado no mundo real, não é basicamente o ser ontológico como visto por Aguiar e Silva, mas um ser que se configura por seu aspecto indicativo. O autor presente no universo literário, não é o autor implícito, mas um ser situado a partir do seu aspecto designativo. “Um nome de autor não é simplesmente um elemento em discurso (aspecto designativo); ele exerce um papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória” (FOUCAULT, 2001, p. 273). Embora não se considere que seja o autor ontológico, é possível que o que assegura a função classificatória no discurso são as marcas evidenciadas por Booth, anteriormente. Mas a noção surge da afirmação de Foucault não está bem em concomitâncias ao que é exposto em seu pronunciamento.

O nome de um autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso; para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que

⁴⁹ Qualquer afirmação é válida somente dentro de determinado contexto, cultura e momento.

⁵⁰ FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos*. Vol III. Rio de Janeiro: Rorensse Universitária, 2001.

⁵¹ *ibid*, p. 22

se possa dizer ‘isso foi escrito por tal pessoa’, ou ‘tal pessoa é o autor disso’, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, *mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status.*⁵²

Se suprimíssemos a parte grifada dessa afirmação, qualquer um que não tivesse acesso ao texto concordaria que o nome do autor se faz a partir do seu conhecimento e habilidade em lidar com o código literário como apontado por Aguiar e Silva. Mas essa última parte exige reconsiderar o pensamento do filósofo que se estende ao descrever que “o nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser” (FOUCAULT, 2001, p. 274). Esse grupo de discurso, inserido num contexto social é que vai dizer onde se encontra ou quem é autor, que será localizado a partir de sua função, função essa que é relativa ao contexto – cultural, social e até mesmo linguístico – em que está inserido, levando em conta, sobretudo, o modo como é recebido por seus leitores. “A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.” (FOUCAULT, 2001, p. 274)

O que se pode depreender disso é que o conceito de autor vale em razão de sua função e esta por sua vez vale em concomitância ao valor de seu discurso e este em conformidade ao contexto social em que está inserido.

⁵² Ibid, p. 272 e 273

3. ANÁLISE DA OBRA

Na primeira instância enunciativa, encontra-se uma das primeiras marcas: Raimundo Silva, personagem principal do romance que atua como revisor, pode ser considerado alter-ego do discurso de José Saramago, visto assim como inclusão da ação discursiva do autor na narrativa.

A inserção do ‘eu’ no discurso de *História do cerco de Lisboa* se dá concomitantemente ao ser instalado o narrador, mas é no decorrer da narrativa que o autor, como primeira instância da enunciação se propõe a contar as duas versões da história da tomada de Lisboa, a versão historiográfica oficial, e a versão literária reescrita por Raimundo Silva. O leitor é convidado - como sendo o “tu”- a construir uma nova história, a releitura da história da tomada de Lisboa, que surge da obra que está lendo, e, ao aceitar o convite, passa a ser seu interlocutor.

É o discurso do autor que traz à memória a história do cerco de Lisboa e põe-se a questionar a historiografia oficial que diz que os portugueses não contaram com a ajuda dos cruzados na tentativa da tomada de Lisboa.

O narrador de *História do cerco de Lisboa* merece especial atenção por ser complexo. Este sim está sempre imiscuindo no decorrer do romance, dando opinião sobre os fatos “O costa tem razão” (p. 30), dialogando com o leitor, “e deu resultado, sim senhor”(p. 200) ou “Mas o que é gostar, *perguntamos nós*, entre o mundo gostar e o nada gostar está o menos e o pouco,...” (p. 31 – grifo nosso) em que o ‘nós’ pode ser tanto o plural de modéstia como uma tentativa de aproximação ao leitor, dirigindo a pergunta a Raimundo como personagem, enquanto personagem e não autor.

O narrador, por sua vez, ao delegar vozes às personagens, realiza mais um mecanismo de debreagem, realizando uma outra instância enunciativa que se dá através do discurso direto, que predomina na narrativa. A escolha de uma ou outra dessas formas não pode ser aleatória, porque cada uma delas garante um determinado efeito de sentido. É o que ocorre logo no primeiro capítulo, quando o narrador se manifesta delegando voz a duas personagens:

Disse o revisor, Sim, o nome deste sinal é deleatur, usamo-lo quando precisamos suprimir e apagar a própria palavra o está a dizer, e tanto vale para letras soltas como para palavras completas, Lembra-se uma cobra que se tivesse arrependido de morder a cauda, Bem observado, senhor doutor ...”(p. 11)

É importante analisar as três instâncias enunciativas, apontando para os seguintes fragmentos do romance de onde pode se extrair certa peculiaridade.

Fragmento I:

Sendo assim, não haverá, por enquanto, ponto final, apenas uma suspensão até à anunciada visita, aliás, neste momento em que estamos Raimundo Silva seria incapaz de escrever uma simples palavra mais, se de todo tem perdida a serenidade ao pôr-se a imaginar que talvez Mogueime, na véspera do assalto em massa já decidido, tendo diante dos olhos os muros de Lisboa resplandecentes de lumes nos eirados, se pusesse, ele, a pensar numa mulher algumas vezes avistada nestes dias, Oroana, barregã de um cruzado alemão, e que a esta hora estará dormindo com o seu senhor, lá no monte da Graça, certamente numa casa, sobre a esteira estendida nos ladrilhos frescos aonde nunca mais voltará a deitar-se o mouro. Mogueime abafava dentro da tenda e veio fora a desalterar-se, os muros de Lisboa, iluminados pelas fogueiras, parecem feitos de cobre, Que eu não morra, Senhor, sem provar o gosto da vida. Pergunta-se agora Raimundo Silva que semelhança há entre este imaginado quadro e a sua relação com Maria Sara, que não é barregã de ninguém, com perdão da imprópria palavra, sem cabimento hoje no vocabulário dos costumes... (p.187)

Fragmento II:

Esta questão dos nomes não a deveis tomar por insignificante, Raimundo não poderia ser José, Maria Sara não queria ser Carlota, e Mogueime não merece que lhe chamemos Mogueima. Posto o que poderemos agora aproximar-nos sentar-nos no chão se apetece, e ouvir.

Diz Mogueime, Que foi pela calada da noite, estivemos à espera de madrugada em um vale encoberto e escuso tão perto da vila que ouvíamos bradar as sentinelas no muro, tínhamos tomadas nos braços as rédeas com o cuidado de não relincharem os cavalos... (p. 143/144)

Fragmento III:

Quando os cinco homens entraram na tenda, el-rei, de fechada catadura sanhudamente, Não sei se hei-de mandar que vos cortem os pés que vos hão trazido, ou a cabeça donde sairão, se tal ousardes, as vossas atrevidas palavras, e tinha os olhos chamejante postos no mais alto dos delegados, que era, como se adivinhou, Mogueime. Ora, foi bonita coisa de se ver, provalvemente só possível naqueles inocentes tempos, como se lhe alteou ainda mais a figura a Mogueime e como lhe veio clara a voz para dizer, Se vossa alteza nos mandar cortar a cabeça e os pés, será todo exercito que ficará sem pés nem cabeça. Não queria D. Afonso Henriques acreditar nos seus próprios ouvidos, que um assoldado da infantaria popular pretendesse reivindicar para o

seu vil grémio méritos que só à cavalaria dos nobres deveriam ser reconhecido (...) achou graciosa a resposata do delegado, não tanto quanto ao fundo da questão, mas do que discutível, mas por causa do feliz jogo de palavras. (p.266)

Nesses três fragmentos, encontram-se as três instâncias enunciativas. A primeira, a do discurso do autor, pelas marcas recorrentes na obra, como carnavalização (também presente no fragmento III - diálogo entre o rei e o soldado de baixa patente), o jogo de palavras “sem pés nem cabeça”, o uso do vocabulário da época (el-rei), e outros que serão abordados adiante. A segunda instância é a do narrador, como se pode comprovar no fragmento II ao discorrer sobre os nomes. A terceira instância são as vozes de Raimundo Silva e o escritor, delegadas pelo narrador, presentes em quase todo primeiro capítulo.

Mas o romance torna-se peculiar, quando faz a releitura da história oficial, inserindo nesta o aspecto ficcional. Raimundo Silva é desafiado a reescrever a história do ponto de vista de que os portugueses não receberam a ajuda dos cruzados. Mas essa história não é recontada somente por Raimundo Silva, há a participação do narrador que constantemente imiscui-se na história de Raimundo. Segundo o narrador, Raimundo não é capaz de por si só escrever essa história:

Juntando o que foi escrito ao que por enquanto está apenas na imaginação, chegou Raimundo Silva a este lance crítico, e muito adiantado ele vai, se os lembrarmos de que, além da mais que uma vez confessada falta de preparo para tudo quanto não seja a miúda tarefa de rever, é homem de escrita lenta, sempre cuidando das concordâncias, avaro na adjectivação, molesto na etimologia, pontual no ponto e outros sinais o que desde logo vem delatar que quanto aqui em seu nome se tem lindo não passa, afinal de contas, de versão livre e livre adaptação de um texto (...) e está claro que Raimundo Silva, que de escritor nada tem, nem os vícios nem as virtudes não poderia, em um dia e meio, ter escrito tanto e tão variado, que sobre os méritos literários do que não há que falar, por ser isto história. (p.122)

Desse modo, é possível observar que parte da história está na imaginação de Raimundo – como no fragmento I – à qual temos acesso através do narrador onisciente, que constitui, segundo Fiorin (1999) uma enunciação enunciada, criada por uma debreagem enunciativa, pois lança no enunciado a enunciação de outrem, no caso a imaginação de Raimundo; outra parte é contada pelo próprio narrador, como no fragmento II, em que é ele mesmo quem convida o leitor para acompanhar os fatos; e outra parte é contada por Raimundo Silva, como no fragmento III, em que há a criação de um novo sistema enunciativo com suas três instâncias enunciativas distintas. Mas,

como o próprio narrador disse acima, Raimundo não tem destreza suficiente para escrever romances, portanto imagina-se que há a criação de um narrador hipotético. Assim, no fragmento III, há uma enunciação distinta, compostas de três instâncias, a saber: a primeira instância enunciativa pertence a Raimundo Silva, como autor da história do cerco de Lisboa sem a ajuda dos cruzados. A segunda instância enunciativa fica por conta do narrador hipotético, criado por Raimundo Silva, enquanto a terceira instância enunciativa é a delegação de voz, conferida pelo narrador hipotético, aos personagens Mogueime e el-rei.

A estrutura temporal do romance pode ser sintetizada da seguinte forma: no primeiro plano, um primeiro *agora* é inserido no momento em que é criado e inserido o narrador. No segundo plano, é o narrador quem insere um outro *agora* que é concomitante ao primeiro. O terceiro plano é quando o narrador conta a história de Raimundo Silva e comenta sobre ela. Nesse caso, ele cria dois mundos, o mundo narrado *anterior* ao *agora* da enunciação e um mundo comentado *concomitante* ao *agora*. Raimundo Silva, ao reescrever sobre a História do Cerco de Lisboa, cria um outro eixo ordenador do tempo com um narrador hipotético que por sua vez instaura uma outra instância temporal ao inserir a história de duas personagens, Mogueime e Oroana.

Mas, como foi dito, na enunciação o romance assume características peculiares nas seguintes questões: o narrador cria um jogo temporal no romance entre o tempo narrado e o tempo comentado, dado às suas constantes intromissões do narrador durante a narrativa, como é possível observar analisando os seguintes fragmentos:

Fragmento I:

Despachou em poucos minutos a refeição, sacrificando o já conhecido apetite de torradas com manteiga, e voltou à casa de banho, onde se fechou para proceder à cunhagem particular de moeda falsa, enfim à aplicação do produto, como si dizia no prospecto da embalagem. (p.80)

Fragmento II:

Diz a História do Cerco de Lisboa, a outra, que foi o alvoroço extremo entre os cruzados quando houve notícia de que vinha aí o rei de Portugal, para dar a conhecer as propostas com que pretendia atrair à empresa os esforçados combatentes que à Terra Santa tinham apontado seus desígnios resgatadores. (p.107)

Fragmento III:

Tem Raimundo Silva o hábito higiênico de conceder-se a si mesmo um dia de liberdade quando termina uma revisão. É como um desafogo, diz ele, uma purga, e assim desce da sua casa ao mundo, passeia por essas ruas, demora-se em exposições, senta-se num banco de jardim, distrai-se duas horas no cinema, entra num museu para rever uma pintura subitamente urgente, enfim, faz a vida de quem veio de visita e tão cedo não tornará. (p.46)

No primeiro fragmento, nota-se claramente o narrador discorrendo sobre a vida de Raimundo. Aplicando as teorias de Fiorin, pode-se dizer que, ao discorrer sobre Raimundo, o texto refere-se ao mundo narrado, como se pode observar pela disposição dos tempos verbais. O momento do acontecimento é concomitante ao momento da referência, e este, anterior ao momento da enunciação. O segundo fragmento difere um pouco do primeiro, pois o narrador se dispõe a comentar sobre a narrativa, com o tempo verbal pertencente ao mundo comentado ao dizer “Diz a História do Cerco de Lisboa”. O momento do acontecimento é concomitante ao momento de referência e ao momento da enunciação, fator próprio do mundo comentado que, segundo Koch (1987, p. 38), compromete o falante, que nesse caso é o narrador, constituindo “um sinal de alerta para advertir o ouvinte de que se trata de algo que o afeta diretamente e de que o discurso exige a sua resposta”. Sem dúvida, é por meio do mundo narrado que o narrador está sempre a dialogar com o ouvinte, inclusive utilizando o plural de modéstia como em:

“ora estas palavras, não sendo de consciente maldade, só se explicam por ser a cegueira do almuadem de gota serena, repare-se, está a olhar para nós, isto é, tem os olhos fitos na nossa direcção e não pode ver-nos, que tristeza, custa acreditar que uma tal transparência e limpidez sejam, finalmente, a pele da opacidade absoluta.” (p. 136 – grifos nosso)

Mas a peculiaridade encontra-se mesmo no terceiro fragmento que não permite saber com exatidão onde se encontra a fronteira entre mundo narrado e mundo comentado, ao narrar ou descrever sobre a vida de Raimundo, fato esse que rompe com a teoria, pois, ao afirmar “e assim desce da sua casa ao mundo”(p. 46) e “e tão cedo não tornará” (p. 46) não é possível saber a fronteira entre os mundos, não tem como discorrer sobre quando ocorrem os momentos de referência e de acontecimento em relação ao momento da enunciação, pois não há como saber se o narrador está discorrendo sobre o hábito de Raimundo ou se narrando o que Raimundo está fazendo.

Outra peculiaridade do romance digna de observação, é quando Raimundo aceita o desafio de reescrever a história do cerco de Lisboa sob o critério de que os portugueses não aceitaram a ajuda dos cruzados na empresa. O ato de reescrever a história do cerco de Lisboa sob esse ponto de vista insere no romance um novo *agora* que, como vimos anteriormente, é eixo ordenador do tempo em cada instante que é inserido na narrativa. A história do cerco de Lisboa escrita por Raimundo Silva é constituída parte pelo narrador hipotético de Raimundo Silva e parte pela imaginação dele, como vimos anteriormente. No primeiro caso, a história reescrita pelo narrador hipotético está em um momento de referência passado ao momento da enunciação, já que está atribuindo um efeito de concomitância com o momento de referência passado da história oficial. Mas, no segundo caso, não se pode afirmar o mesmo, porque, por estar na imaginação de Raimundo, o tempo é fluido, pertencente ao espaço onírico, portanto, surreal. O acesso a essa narrativa se dá por meio do narrador e não por meio de Raimundo. Do mesmo modo, é o caso da história do almuadem, no início do segundo capítulo, mais tarde, dita pelo narrador que “tudo aquilo não foi mais que pensamentos vagos da cabeça do revisor enquanto ia lendo e emendando” (p. 19). A temporalização é diferente nesse caso, pois, embora seja inserido um *agora* no momento em que Raimundo passa a imaginar, não é possível descrever o momento de referência nem mesmo o momento do acontecimento em relação ao momento da enunciação do romance.

Também, pode-se observar que o narrador desvincula o tempo da enunciação, fato que entra em desacordo com a teoria da enunciação de que “uma coisa é situar um acontecimento no tempo cronológico e outra é inseri-lo no tempo da língua”(FIORIN, 2003p. 166) ao inserir no texto esta afirmação:

Divagando por estas possivelmente arriscadas considerações, viemos a perder o começo da resposta do governador mouro e pena temos, porque ele, segundo o que o alvissareiro ainda foi capaz de perceber e resumir, teria principiado por lançar algumas dúvidas sobre o direito ou mesmo a simples pertinência geográfica da alusão ao reino da Lusitânia. (p. 157).

O espaço no romance de Saramago é o mesmo para as quatro narrativas da obra, a cidade de Lisboa. O espaço não é necessariamente definido no momento em que há a inserção do ‘eu’. No romance de Saramago, é possível deduzir logo no primeiro capítulo da obra, quando há a primeira manifestação do narrador. O espaço é definido, primeiramente na época em que Lisboa é ocupada pelos mouros, e posteriormente, cercada pelos portugueses e, através de um jogo da categoria do tempo, é mesclado com

a época contemporânea na narrativa de Raimundo Silva, como pode ser visto no seguinte fragmento:

Evidentemente, a Leitaria A Graciosa, onde o revisor agora vai entrando, não se encontrava aqui no ano de mil cento e quarenta e sete em que estamos, sob este céu de junho, magnífico e cálido apesar da brisa fresca que vem do lado do mar, pela boca da barra. Uma leitaria é, desde sempre, bom lugar para saber as novidades, em geral as pessoas não trazem muita pressa, (...) A cidade está que é um coro de lamentações, com toda essa gente que vem entrando fugida, enxotada pelas tropas de Ibn Arrinque, o Galego, que Alá o fulmine e condene ao inferno profundo, e vêm em lastimoso estado os infelizes, escorrendo sangue de férias, chorando e grantando, não poucos trazendo cotos dem lugar de mãos, ou cruelmente desorelhados, ou sem nariz, é o aviso que manda adiante o rei português, E parece, diz o dono da leitaria, que vêm cruzados por mar, malditos sejam eles, corre que serão uns duzentos narivos, as coisas desta vez estão feias não há dúvida, Ai, coitadinhos, diz uma mulher gorda, limpando uma lágrima, que mesmo agora venho da Porta e Ferro, é um estendal de misérias e desgraças, não sabem os médicos a que lado acudir, (...).(p.49)

Assim, como no tempo, parte do espaço da narrativa se dá no plano onírico, justificando a fluidez do mesmo, permitindo o efeito de anacronismo e mescla de narrativas.

A diferença entre o espaço linguístico e espaço tópico é definida de acordo com a posição e movimento dos actantes. No caso de um actante enunciativo, não há posição e movimento definidos, porque, assim como no tempo, o *ego* é o eixo ordenador espacial, ou seja, as coordenadas são estabelecidas a partir do actantes do enunciador em relação aos do enunciado, enquanto, no espaço tópico, os corpos são dispostos em relação ao ponto de referência.

Se o espaço linguístico é o eixo na enunciação, cada vez que ele se pronuncia, temos uma nova categoria espacial dentro do discurso. Assim como no tempo, quando o enunciatário se manifesta no espaço, há uma debreagem espacial, porque o espaço é reordenado por si, apesar de ser subordinado ao espaço da enunciação. Mas, como vimos pelo fragmento acima, o espaço é o mesmo, a cidade do cerco de Lisboa, apontando para mais uma peculiaridade no romance.

A questão do espaço da narrativa pode ser melhor compreendida com o seguinte episódio: “É aqui que trabalha, perguntou, Sim, é aqui que trabalho, Não vejo sinais de um certo cerco, Vai vê-los, o castelo não é apenas este escritório.” O diálogo é travado entre Maria Clara e Raimundo, quando este está reescrevendo a história dizendo que os portugueses não obtiveram ajuda dos cruzados na tomada de Lisboa. Nesse

momento, o autor mescla o espaço e tempo (o escritório e o castelo) enunciativo. Outro momento em que temos uma perfeita mescla ocorre em:

Agora o telefone não deve tocar, que nada venha interromper este momento antes que ele por si mesmo se acabe, amanhã os soldados reunidos no monte da Graça avançarão como duas tenazes, a nascente e a ponte, até à margem do rio, passarão à vista de Raimundo Silva que mora na torre norte da Porta de Alfofa, e quando ele assomar ao eirado, curioso, trazendo uma rosa na mão, ou duas, gritar-lhe-ão de baixo que é demasiado tarde, que o tempo não é mais de rosas, mas de sangue final e de morte.(p. 187)

Como é possível perceber, as primeiras marcas subjetivas apontadas no romance estão presentes na criação de um sistema diferenciado das três instâncias da enunciação: da pessoa, ao inserir um narrador supostamente autônomo e um personagem que revela seu *alter ego*; do tempo, através da fluidez e mesclagem do tempo narrativo; e do espaço, mesclando os espaços narrativos, surge então um novo sistema enunciativo.

No que diz respeito à autoria, Booth em *Retórica da ficção*, afirma que o autor está sempre presente quando “se dá também nos toques pessoais que se manifestam através de alusões literárias, metáforas coloridas, recursos a mitos e símbolos – elementos que conferem juízo de valor.” (Booth, 1980, p. 24). Nesse tópico, há uma relação direta com o estilo, pois Booth está levando em conta os mecanismos utilizados pelo autor em busca do juízo de valor. É o que ocorre na declaração do narrador nesse breve episódio:

Em Raimundo Benvindo Silva, os motivos, que em momento algum da sua vida haviam sido de rancorosa frustração, são hoje, uns, meramente estéticos, por não lhe soar bem a vizinhança dos dois gerúndios, e os outros, por assim dizer, éticos e ontológicos, porque, segundo a sua maneira desenganada de entender, só uma ironia muito negra pretenderia fazer crer que alguém é realmente bem-vindo a este mundo, o que não contradiz a evidência de alguns se acharem bem instalados nele. (p. 26).

É evidente uma das marcas do discurso do autor no trocadilho (Benvindo – bem-vindo). É possível, inclusive, atribuir a este feito como uma marca do discurso em que a autoria se mascara no narrador. Conforme a teoria de Foucault, a marca do discurso seria vista e compreendida apenas num contexto social, por outro lado, não se pode negar que a escolha e o modo como é disposto o trocadilho na construção do texto trata-se de uma marca do discurso individual, portanto, seu estilo.

No episódio em que o narrador discorre sobre os sinônimos: “Raimundo Silva levantou-se, enfim, procurou com os pés as balbuchas, Chinelos, chinelos, que é palavra cristã, vinda de Génova, e aqui, também ela, passada a masculino, e entrou no escritório enquanto vestia o roupão por cima do pijama.” (p. 28), demonstra um estilo do discurso de José Saramago de brincar com as palavras e seus significados, ou como observa José Francisco Rodrigues de Carvalho em *Saramago segundo terceiros*⁵³ que faz uma reflexão sobre releitura histórica do romance sobre a história do cerco de Lisboa, sobretudo do relato histórico de Alexandre Herculano, “a verdadeira mudança está no trabalho com o código que lhe permite trabalhar com História e sua reconstrução ou, mais especificamente, com a construção da verdade.” (CARVALHO, 2000, p. 78). Em outro momento, Carvalho afirma que a palavra que está nos livros é possuidora de um sentido absoluto (CARVALHO, 2000), o termo *palavra* utilizado pelo crítico é muito amplo quando aplicado ao contexto linguístico, mas é possível acreditar que no contexto do seu artigo, refere-se tanto ao vocábulo como ao discurso, ambos cabem perfeitamente no caso da autoria do romance.

O discurso do romance também apresenta marcas recorrentes ao longo da narrativa em que se põem a questionar outros discurso, como o religioso, político, e, sobretudo, histórico. Questiona se também o signo em si, como o faz, por exemplo, com ‘balbuchas’, ‘Chinelos’ (com inicial maiúscula) e chinelos (com inicial minúscula). O narrador questiona o aspecto semântico do signo, sobretudo o aspecto arbitrário (Saussure, 1995) sobre o real significado da palavra gostar.

Mas, que é gostar, perguntamos nós, entre o muito gostar e o nada gostar está o menos e o pouco, e não chega escreve-lo para sabermos que partes de sim, de não e de talvez comporta tudo aquilo, seria preciso proferi-lo em voz alta, o ouvido capta a vibração última, capta sempre, e quando nos enganamos ou nos deixamos enganar é só porque não demos ao ouvido ouvidos suficientes. (p. 38)

Nesse trecho a ação do narrador limita-se à interrupção da narrativa ao comentário sobre gostar, mas o questionamento linguístico não é dele, mas sim, do discurso da obra, deixando margens à conclusão de que o significado das palavras depende, não só do contexto mas também da impoção da voz. Para FIORIN (1999), o comentário pertenceria ao autor implícito e não ao autor real, pois trata-se de uma

⁵³ CARVALHO, José Francisco Rodrigues de. *Saramago segundo terceiros*. In: *Lilian Lopondo*. (Org). *Saramago segundo terceiros*. Humanitas, 2000, vol I, pág. 77-110.

inferência do leitor construído pelo texto. Vejamos a declaração ‘do narrador?’ que também faz uma digressão sobre a palavra ‘cão’

E tudo isto se vai passando por arbitrário critério de homens, *eles são os que fazem as palavras*, os animais, coitados, são alheios a essas gramáticas, assistem à disputa, Cão, diz o mouro, Cão és tu, responde o cristão, e ei-los que se batem com a lança, espada e adaga, enquanto os rafeiros dizem uns para os outros, Somos nós os cães, e não se importam.” (p. 56- grifo nosso)

Wayne Booth afirma que o autor real se manifesta quando escolhe um estilo em rejeição a outro, ao que resta a indagação se jogos de palavras como descritos abaixo pertence, de fato, ao autor real ou às marcas do discurso:; do trocadilho e ironia (cão) e do jogo de palavras explorando o conteúdo semântico ‘ouvido’ ‘ouvidos’(p. 38). Outro trecho que sugere escolha como estilo é “se acolhe a frescura incomparável das manhãs, a orvalhada, o rocio, que tudo é o mesmo, mas se deixa repetido pelo simples gosto de escrever as palavras e dizê-las de modo saboroso (p. 59). Ou por que o uso da palavra còvado em lugar de uma palavra apropriada para a medida atual? Ou trocadilhos como em “do soldo se faz soldada e da soldada soldado” (p. 143).

Vejamos a seguinte opinião de um leitor sobre a obra de Saramago:

“O Saramago não sabe escrever. É um facto indiscutível. Disse-o já o Padre Minhava, um eminente filólogo e linguísta da nossa praça. Nem conhece os números, pois não numera os capítulos. A pontuação é o que se vê. Anda a gente à procura de um ponto final e encontra uma vírgula, e quando a encontra, que muitas vezes o que encontra é um verbo fora do sítio que nem consta do dicionário. O Saramago não tem a mínima noção do que é o bom estilo e vê-se bem que nunca leu os clássicos, como o Padre António Vieira, o Camilo, o Eça ou o Fernando Pessoa. A gramática do Lindley Cintra não a conhece e a sintaxe das frases que escreve enferma de ignorância.”⁵⁴

A análise da obra de José Saramago por esse ponto de vista, permite dizer que o estilo do seu discurso é fortemente marcado pelo modo como recria o uso da pontuação usando marcas do discurso oral. Conduzindo o leitor a uma interação maior com a obra, já que este será o responsável por distinguir o tom do discurso (exclamativo, afirmativo ou interrogativo):

Diga-me cá, os outros sinais, também levam nomes latinos, como o deleatur, Se os levam, ou levaram, não sei, não estou habilitado, talvez fossem tão difíceis de pronunciar que se perderam, Na noite dos tempos, Desculpar-me-á se o contradigo, mas eu não empregaria a

⁵⁴MACHADO, José Leon. **Os seis pecados de Saramago**. Disponível em: <http://deste-mundo-e-do-outro.blogspot.com.br/2009/03/leon-machado-os-seis-pecados-de.html>. Acesso em 28 de março. 2014.

frase, Calculo que por ser lugar-comum, Nanja por isso, os lugares comuns, as frases feitas,... (p. 10)

Os diálogos das obras de Saramago não são separados por hífen, simplesmente por vírgula com a palavra subsequente em maiúscula prendendo a atenção do leitor que também deve ser atencioso às perguntas e exclamações.

Podemos caracterizar como estilo a grande quantidade de ditados populares presentes no livro que são postos de forma que, envolvendo-os com a narrativa, atribui-lhes um novo significado. Também o modo de pôr em evidência os personagens vistos como soldados, construtores, mulheres entre outros. Seu estilo também é marcado pela tentativa de participação do leitor (real?) na leitura do seu romance, ao controlar o ritmo da escrita através da subversão da pontuação, em que provoca não o leitor implícito, mas o leitor real.

O discurso do autor tem tentado se apagar da escrita, insinuando a impressão de que seu narrador possui autonomia na criação de suas personagens, na condução da narrativa (que na verdade são quatro) no modo como opera com elas. No entanto, não se pode esquecer que toda atividade do narrador está sob crivo da autoria e que cada manifestação do narrador como crítico, comentador, cronista é uma ação com vistas a obter determinado efeito de sentido. Por exemplo, frase como, “À porta, bruscamente aberta, apareceu, não a secretária do director, o geral, mas a de outro, o literário” (p. 64). Frases como essa, em que, em vez de dizer diretamente “À porta, bruscamente aberta, apareceu o diretor literário” em que pode-se supor que a escolha por esse estilo de frase repousa certo objetivo da dar à narrativa algum suspense. Esse tipo de frase é recorrente em todo romance perpassando pelos quatro discurso:

“Não foi neste momento, mas antes, que Raimundo Silva pensou” (p. 76) – narrador oficial.

“Aplaudiram os circustantes a objurgatória final, menos o almuadem, não por estar em desacordo, mas porque cumprira antes a sua parte de vigilante moral quando pediu o castigo do desconfiado e atrevido,” (p. 137) – Narrador de Raimundo.

“Quando as barcas regressarem à outra margem, bem mais ligeiras, Mogueime não irá nelas. Não porque tenha decidido desertar, tal idéia não lhe passaria pela cabeça, (...) O seu fito reservado, que nem a Galindo confiaria, é ir desde aqui, pelos caminhos que ficaram explicados...” (p. 223) – Narração da história de Mogueime e Oroana.

“... e vai ao ponto de procurar nos bolsos o papel onde tomou nota do número, não para utilizá-lo, mas com a esperança de o ter perdido.” (p. 172) – Narrador da história de Raimundo e Maria Sara.

O fato de ser recorrente nas quatro narrativas apontadas anteriormente, permite afirmar que se trata de um estilo do discurso e não do narrador, mesmo com a falsa impressão que este transmite de sua autonomia.

Sobre esse jogo de expressão e conteúdo, é pertinente analisar o efeito que os ditados populares possuem ao serem inseridos na narrativa, adquirindo um novo significado.

Os ditados populares são, por excelência criação social, mas nem sempre esteve presente no discurso literário pois esse sempre prezou pelo discurso erudito, a inserção de ditados populares no discurso literário constitui uma subversão de autoria. Na narrativa do cerco de Lisboa os ditados populares são aplicados de forma a adquirirem um novo significado. Primeiro, atribui à obra a presença do discurso oral, fortemente marcado pela pontuação inovadora, como pode ser observado em: “O homem novo acabou de comer o queque, agora bochecha disfarçadamente o leite para soltar os resíduos que lhe ficaram agarrados aos dentes e às gengivas, *no aproveitar é que está o ganho*, ensinavam os nossos bons pais.” (p. 46)

O ditado popular geralmente tem um tom de lição de moral, no entanto aqui é aplicado de forma irônica em uma situação diferenciada, já que na verdade, ao bochechar o leite, a personagem está mais preocupada em limpar os resíduos da boca do que em se alimentar dos resíduos, com o propósito de economizar.

Em outro episódio, quando o rei determina o modo de invasão à cidade de Lisboa em modo empolgado, o narrador assume um tom crítico e de presságio à atitude do rei usando as falas das personagens que se manifestam por meio dos ditados:

Determino, pois, que a ordem das operações seja a seguinte, primeiro assalto geral, segundo, no caso de ele falhar, avançarão as torres, a alemã, a francesa, a normaanda, terceiro, falhando tudo, manter o cerco indefinidamente, alguma vez eles se hão-de render. Os aplausos foram unânimes, ou porque falando rei assim deve ser, ou porque todos ali encontravam satisfação bastante na decisão tomada, o que veio a exprimir-se por três diferentes ditados, ou divisas, cada qual para a sua facção, diziam os primeiros, *Candeia que vai adiante alumia duas vezes*, contrariavam os segundos, *O primeiro milho é dos pardais*, rematavam irônicos os terceiros, *O último a ri é aquele que rirá melhor*. (p. 195 – grifos nossos)

Por meio desse ditados, o discurso é desviado do significado original, construído socialmente, e ou outro significado é construído, conforme a situação em que eles estão

inseridos, que é de demonstrar que há algo diferente que motiva os soldados a lutar por Lisboa e que não é o discurso do rei.

Na página 234, o sentido do ditado popular também é desconstruído e dá novo significado quando diz “Nunca se sabe, nunca se sabe, *os melhores panos não servem apenas para neles caírem nódoas.*” (grifo nosso)

A teoria de Possenti possibilitou um inventário do romance em busca de estilos que levam à subjetividade, então foram encontrados trocadilhos, questionamentos de termos e de teorias, a forma de como a autoria do discurso se utiliza da narrativa para reconstruir a história do cerco de Lisboa, o uso de ditados populares, a subversão da pontuação, a construção de um novo ritmo de leitura, a tentativa de aproximação à fala entre outros. Portanto, é plausível o entendimento de que esses elementos são marcas de subjetividades que nos conduzem ao autor.

O discurso de José Saramago é, sem dúvida, proveniente de um autor que se apaga do seu texto, usando como subterfúgio, um narrador multifuncional, como foi mencionado acima, que além de conduzir a narrativa, manipulando suas personagens, faz com que a obra tenha vida própria. Esse efeito, ao mesmo tempo em que oblitera o autor da obra, permite que seus leitores construam um autor próprio. Pela análise de Foucault é possível inferir que José Saramago é um autor específico de *História do Cerco de Lisboa*, que leva seus leitores a reanalisarem a história oficial, diferente da análise de Booth, segundo a qual, é o próprio Saramago quem propõe essa reanálise, através do seu ‘alter-ego’. A autoria será encontrada no resultado que seus autores farão dessa análise. Por fim, haverá um Saramago de *História do cerco de Lisboa* que será diferente a cada grupo social, cultural e contextual. Como diz Cardoso, identificamos Saramago através de suas marcas enunciativas:

Na linha da inovação e no caminho da subversão, conseguem criar um ritmo de escrita que lembra a poesia, conjugando enumeração, comparação e metáfora, introduzindo aforismos, provérbios e ditados, recriando o uso da pontuação, usando marcas do discurso oral, construindo efeitos irónicos e humorísticos e entrelaçando o seu discurso com outros discursos literários (como o de Camões) e jogos de conceitos típicos do Barroco.⁵⁵

É o que se pode considerar com a conclusão que Foucault faz da função autor:

⁵⁵ CARDOSO, Luís Miguel Oliveira de Barros. *Um prémio Nobel levantado do chão: uma escrita de subversão na subversão da escrita*. Disponível em http://www.ipv.pt/millennium/pers12_sar.htm. Acesso em: 28 de março. 2014

a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo do discurso: ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.⁵⁶

Nessa primeira premissa a atuação do ser ontológico é válida e reconhecida já que é visto como agente direto no discurso, senão produtor. Como diz Sainte-Beuve (Apud Cândido) “O poeta não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade” (CÂNDIDO, 2002, p. 28)

O reeleitura da história oficial do cerco de Lisboa realizada através de um romance corrobora a assertiva de Cândido

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na média em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco antes qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo.⁵⁷

Portanto, a ação do autor e a sua existência são inequívocas, mesmo quando atuam em obras cuja tendência seja a de se apagar. Em todas elas ecoam a voz que deixa transparecer-se através de diversos modos, como salientado acima. Pode-se aceitar bem o papel da sociedade e do leitor no processo de construção do discurso, mas não a ponto de acreditar que esses infiram de tal maneira no mesmo a ponto de tirar do autor os atributos que lhes são próprios.

⁵⁶ FOUCAULT, Michel. Ditos e escritos. Vol III. Rio de Janeiro: Rorense Universitária, 2001, p. 279 e 280.

⁵⁷ CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 84.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Identificar as marcas do discurso nesse romance não foi uma das tarefas das mais fáceis, mesmo com um aporte teórico bem constituído. Como pôde ser observado, a teoria escolhida para analisar o romance não foi suficiente para descrever as marcas do discurso quando a questão girava em torno do aspecto temporal e espacial da enunciação.

No que diz respeito à enunciação, a diversidade de vozes presente no romance pode ser compreendida tanto pelo aspecto da polifonia Bakhtin quanto ao aspecto de embreagem/debreagem, defendido por Fiorin. Ambas hipóteses são válidas e aplicáveis para a detecção das marcas de subjetividades.

As primeiras marcas de subjetividades do autor, conforme discorridas no primeiro capítulo, são as que identificam a enunciação. Implícitas ou explícitas, são claramente identificadas no enunciado, produto da enunciação, aquelas são mais sutis, perceptíveis em menor ou maior grau, de acordo com a perspicácia de quem as busca bem como da sagacidade da autoria.

As marcas lingüísticas, embora, puramente individuais, ecoam vozes de outros discursos, principalmente o social, nesse caso a subjetividade deve ser vista sob uma ótica mais complexa e minuciosa. Complexa porque, mesmo sendo um ato individual de utilização da língua (Benveniste) esse ato reflete os elementos (vozes) sociais e minuciosos porque, ao se tentar identificar as marcas de subjetividade no texto, tem-se noção do que é e não é social.

O livro *História do cerco de Lisboa* ecoa bem essa complexidade, pois no cunho social, é uma obra que questiona a historicidade oficial, faz uma releitura dos acontecimentos, desarticula o discurso religioso, inverte os papéis tradicionais da estrutura social de trabalhadores, do gênero masculino e feminino entre outros, atitudes que ecoam vozes sociológicas, não só no aspecto temático, mas também estilísticos.

No discurso que se põem a questionar a história oficial do cerco de Lisboa, subjaz um “eu” que clama “esse é meu ponto de vista” ou “essa visão me incomoda”. Esse ‘eu’ aponta para uma marca do discurso muito próxima ao do indivíduo. Assim também a escolha do tema e a disposição de rerepresentá-lo como tal, pressupõem a inserção do “eu” no discurso sobre o qual todas as demais vozes estão subordinadas, na produção do discurso. O “eu” se interpõe no momento de apropriação da língua.

Quanto ao estilo, o que mais se destaca no discurso do romance de José Saramago, é a inovação da pontuação, obrigando o leitor a ser mais atento ao que está escrito e responsável por distinguir os tipos de frases (afirmativa, exclamativa ou interrogativa).

O estilo está intimamente relacionado à forma e conteúdo, no, modo como o falante, ou no caso, o escritor, relaciona esses dois elementos, atuando na forma para alterar o conteúdo, criando um novo constructo linguístico, na interação com seu interlocutor.

Já a problemática da autoria ainda não é um assunto dado por encerrado, ainda é um momento de transição e construção de uma nova época, e de pensamentos, sobretudo, no que diz respeito à autoria.

Mesmo que se definam as marcas do discurso nessa obra ainda resta uma lacuna a ser trabalhada que é o espaço deixado pelo autor real.

Ainda não é seguro conferir o atestado de óbito ao autor na criação literária, ao modo de Barthes, como também, já não é seguro acreditar e insistir na presença do autor ao modo como Booth defende.

Seria mais aceitável pensar esse trabalho como uma tentativa de demonstrar as marcas do discurso de uma autoria em uma obra literária, do ponto de vista artístico, obra escrita em época marcada por um processo de transição de emancipação da escrita, cuja ideia surge da afirmação de Barthes de que “é a linguagem quem fala e não o autor”.

Seria interessantes pensar, também em um estudo sobre o processo de emancipação da escrita, desde *Madame Bovary*, de Flaubert, até as obras atuais, descrevendo todos os processos possíveis para então alcançar conhecimentos suficientes para inferir sobre os rumos da escrita nas obras que estão por surgir.

No entanto, esse trabalho prezou por apresentar as marcas do discurso na autoria de uma obra. Talvez fosse necessário ter estudado mais sobre essa questão em outros autores, a maturidade de alguns nesse processo, bem como a ingenuidade de outros. Analisar também obras de outras culturas e regiões, assim, o trabalho estaria munido de um parecer mais preciso.

Todavia, a proposta foi alcançada conforme o objetivo traçado. Há uma considerável discussão sobre as tendências atuais de autoria e narração. A escolha da obra literária bem como do autor foi muito feliz, o romance é bastante peculiar.

De repente, poderia, como Raimundo Silva, ser acrescentado um NÃO a todo esse trabalho e, assim, diante um novo espírito inquiridor ser impelido, pelo espírito científico, a repensar todos os conceitos apresentados sobre essa nova ótica.

BIBLIOGRAFIA

- 01 AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*, Vol I. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.
- 02 AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- 03 BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- 04 BARTHES, Roland. *O Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- 05 BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral II*. Campinas: Pontes, 1989.
- 06 BOOTH, Wayne C. *Retórica da ficção*. Lisboa-Portugal: Acária, 1980.
- 07 CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006
- 08 CARDOSO, Luís Miguel Oliveira de Barros. *Um prémio Nobel levantado do chão: uma escrita de subversão na subversão da escrita*. Disponível em http://www.ipv.pt/millennium/pers12_sar.htm. Acesso em: 28 de março. 2014
- 09 CARVALHO, José Francisco Rodrigues de. *Saramago segundo terceiros*. In: Lílian Lopondo.(Org). *Saramago segundo terceiros*. Humanitas, 2000, vol I, pág. 77-110.
- 10 FIORIN, José Luiz (org). *Introdução à lingüística* (vol. II). São Paulo: Contexto, 2003.
- 11 _____. *As Astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1999.
- 12 _____. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1989.
- 13 FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- 14 _____. *A Ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1998.

- 15 _____ . *Ditos e escritos*. Vol III. Rio de Janeiro: Rorense Universitária, 2001.
- 16 KOCH, Ingedore Villaça. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997.
- 17 _____ . *Argumentação e linguagem*. São Paulo: Cortez, 1987.
- 18 MACHADO, José Leon. *Os seis pecados de Saramago*. Disponível em: <http://deste-mundo-e-do-outro.blogspot.com.br/2009/03/leon-machado-os-seis-pecados-de.html>. Acesso em 28 de março. 2014
- 19 MAINGUENEAU, Dominique. *O Contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- 20 MARQUES, A. H. de Oliveira. *História de Portugal: desde os tempos mais antigos até ao governo do Sr. Pinheiro de Azevedo*. Lisboa: Palas Editores, 1933.
- 21 MARTINET, André. *Elementos de Lingüística Geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.
- 22 MATTOSO, José. *História de Portugal: a monarquia feudal*. 1997. Editorial Estampa 2º vol.
- 23 PAGE, Martin. *A Primeira Aldeia Global: como Portugal mudou o mundo*. Casa das Letras. Alfragide, 2012, p. 85.
- 24 PERES, Damião. *História de Portugal - edição monumental*. Porto: Portucalense Editora. 1929
- 25 POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo e subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- 26 SARAMAGO, José, *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Circulo do Livro, 1989.
- 27 SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- 28 SEQUEIRA, Gustavo de Matos. *Lisboa: Oito Séculos de História*. Câmara Municipal de Lisboa. Lisboa, 1947
- 29 SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal: estado*. Editorial Verbo, 1979.
- 30 TRAVAGLIA, L.C. *Gramática e Interação: uma proposta para o ensino de gramática*. São Paulo: Cortez Editora, 2006.