

UMA ANÁLISE ESTILÍSTICA DO CONTO “DESFORRA”, DE JOSÉ SARAMAGO

*Altamir Botoso**

*Rosiney Aparecida Lopes do Vales***

RESUMO: A proposta deste artigo é realizar uma análise de alguns aspectos estilísticos do conto “Desforra”, do escritor português José Saramago. Em tal análise, vamos destacar vocábulos, símbolos e cores, os quais nos permitem vislumbrar no tecido narrativo os elementos que conotam o aflorar da sexualidade do protagonista da história, por meio da realização do ato sexual no fim do conto.

PALAVRAS-CHAVE: Conto; José Saramago; Estilística; Literatura Portuguesa.

O estilo nem por sombra corresponde a um simples culto da forma, mas muito longe disso, a uma particular concepção da arte e, mais em geral, a uma particular concepção da vida.

Leon Lolstoi

Introdução

A linguagem é fonte inesgotável de estudos e atividade criadora em todas as suas formas. Estudá-la, tê-la como objeto de pesquisa, tentar compreender os mecanismos que

* Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho [Assis]. Professor da Universidade de Marília.

** Doutoranda em Educação na Unesp de Marília (2012). Mestra em Filologia e Linguística Portuguesa pela Faculdade de Ciências e Letras da Unesp (Assis). Professora Assistente da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), Campus de Jacarezinho-PR.

envolvem esse fenômeno complexo é, sem dúvida, uma atividade instigante. Em especial, a construção do texto literário quanto à forma de utilização da linguagem é um terreno profícuo para uma investigação das diferentes formas de se construir universos, de se tratar temas dos mais simples aos mais complexos, de modo a despertar no leitor diferentes sensações, diferentes emoções.

Nesse sentido, ao se estudar a linguagem e os seus efeitos, adentramos o campo dos estudos estilísticos e, mais precisamente, movemo-nos em direção à estilística da expressão, ao analisarmos vocábulos e frases que compõem um determinado texto. Para o estudioso Pierre Guiraud (1970, p. 96-97, grifos do autor),

A estilística da expressão é o estudo do valor estilístico dos meios de expressão; dos matizes afetivos, volitivos, estéticos, didáticos e outros, que dão colorido à significação. Há valores expressivos que trazem os sentimentos, os desejos, o caráter, o temperamento, a origem social, a situação do indivíduo falante; e os valores impressivos que representam suas intenções deliberadas, a impressão que ele quer produzir, valores de grande importância na expressão literária.

Quando falamos em estilística da expressão, significa que, por meio de tal estudo, visamos buscar em um texto os valores estilísticos da expressão de que se vale um determinado escritor para se manifestar literariamente e, com isso, tencionamos elucidar e interpretar os significados sempre tão amplos e plurais, que se fazem presentes em tal texto.

Assim, pensando nessa forma peculiar de trabalho com a linguagem, no presente artigo, propomo-nos a observar e analisar alguns aspectos estilísticos do conto “Desforra”, do consagrado escritor português José Saramago (1922-2010) e que faz parte do livro *Objecto quase*.

Esse renomado escritor, conforme assinala Massaud Moisés (2013, p. 526-527), iniciou-se pela poesia com *Os poemas possíveis* (1966), *Provavelmente alegria* (1970), cultivou também a crônica: *Deste mundo e do outro* (1971), *A bagagem do viajante* (1973) e o teatro: *A noite* (1979), *Que farei com este livro* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In nomine Dei* (1993), mas foi seguramente a ficção, principalmente aquela publicada a partir dos

anos 80, que lhe concedeu fama e o tornou conhecido universalmente, sobretudo após ter recebido o prêmio Nobel no ano de 1998.

Sua obra divide-se em duas fases – na primeira, constam os seguintes títulos: *O ano de 1993* (1975), *Manual de pintura e caligrafia* (1976) – que são romances; *Objecto quase*, contos (1978), um diário íntimo: *Cadernos de Lanzarote*, em cinco volumes, (1994-1998). Na segunda fase, surgem os romances que o consagraram, iniciando-se com *Levantado do chão* (1980), seguido de *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *Jangada de pedra* (1986), *História do cerco de Lisboa* (1989), *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *O homem duplicado* (2003), *Ensaio sobre a lucidez* (2004), *As intermitências da morte* (2006), *A viagem do elefante* (2008).

Sobre as características que se observam na ficção de Saramago, Massaud Moisés (2013, p. 527-528) tece as seguintes ponderações:

Sob o signo do mais cerrado realismo, a ficção de José Saramago ergue-se sobre um tripé, composto pela História, os temas imprevistos, originais, e a ideologia. Focalizando o século XVIII ou a Idade Média, a antiguidade bíblica, a biografia imaginária de Ricardo Reis, a clonagem humana, busca sempre uma perspectiva nova ou uma ideia inesperada, que brota como que por acaso, assentada não raro, na convicção política, reiteradamente confirmada dentro e fora dos limites ficcionais, e presente mesmo quando subjacente ou infusa na trama romanesca.

Embora tenha ou possa ter em mira a realidade circundante e contemporânea, o narrador parte de uma concepção já de si fictícia, aureolada que é pela imaginação ou por ela despertada. Ora é a série histórica que lhe fornece o assunto, ora é a própria literatura, como o caso do heterônimo pessoano, ora é uma visão que altera a veracidade ou a verossimilhança de um mito ou de uma figura religiosa, como Jesus Cristo, ora analisa uma comunidade em que quase todos são cegos, ou em que a morte resolve suspender o seu ofício, e assim por diante.

Não raro, a transmutação dos seres e das coisas beira a alegoria, como se por meio dela a realidade hodierna se mostrasse por dentro. O estilo, bem como a cosmovisão que ele veicula, é o do cronista, não apenas no sentido histórico do termo, que remonta a Fernão Lopes, como ainda no sentido moderno, assinalado pela linguagem corrent[e], coloquial, sem rebuscamentos, que o vincula às impressões do dia a dia, tornando-se acessível a toda espécie de

leitor. Num caso e noutro, dois vetores predominaram na sua arte de narrar: o modelo das crônicas, que não só lhe serviu nas primeiras arremetidas em prosa, como também na elaboração dos romances, caracterizados pela obediência à linearidade temporal do relógio ou do calendário, e a doutrina política que ele abraçou.

Em síntese, é possível afirmar que a ficção produzida pelo renomado escritor português distingue-se da de seus contemporâneos, uma vez que elas

encerram sempre uma tese mais ou menos explícita, nucleada em torno da ideia de que é preciso transformar a realidade como se apresenta, ou mudar a compreensão que temos dela. O resultado é uma literatura denunciante, tendo a seu serviço o espetáculo de uma escrita impregnada de oralidade e sujeita ao andamento horizontal do tempo, como evidência, o emprego deliberadamente solto, lúdico, subjetivo, dos sinais de pontuação e a tendência a deter-se em minúcias nem sempre requeridas pelo drama focalizado, mas que visam, porventura, a induzir o leitor a uma adesão mais demorada às situações do cotidiano espelhado no relato ficcional. [...] por meio da alegoria e da fantasia, procura-se alcançar uma visão tão completa quanto possível da realidade concreta, histórica ou atual, uma vez que se torna inalcançável quando o olhar, desarmado, elege a percepção direta, fotográfica, dos seres e das coisas. (MOISÉS, 2013, p. 528).

Enfim, os romances da fase madura de Saramago destacam-se pela releitura da História, pelo uso “subjetivo e lúdico” dos sinais de pontuação, pelo estilo que se assemelha ao dos cronistas, mas com uma tonalidade mais moderna, com o objetivo de transformar a realidade e a compreensão que o leitor tem dela. Sem dúvida, podemos considerar que Saramago é um nome de relevância e imprescindível nas letras portuguesas.

A maior parte dos críticos da contemporaneidade têm se dedicado a estudar os romances de José Saramago, enquanto outros gêneros praticados por esse escritor têm sido negligenciados, como os seus contos, por exemplo, que foram “insuficientemente prestigiados pela crítica literária” apesar do fato de tais textos “também possuírem a marca do talento de um Nobel” (SOARES, 2011, p. 23).

Em face do que foi exposto acima, este artigo tem como propósito reforçar e va-

lorizar a produção de contos de Saramago, por meio do estudo de “Desforra”¹, o último conto que se encontrada encartado na obra *Objecto quase*. Os demais contos que compõem esse volume são: “Cadeira”, “Embargo”, “Refluxo”, “Coisas” e “Centauro”.

A respeito desses contos, “seis breves e tensas narrativas”, lemos na primeira contracapa do livro, no qual se inserem, a seguinte avaliação crítica:

Absurdos, líricos, irônicos – estes contos traduzem um capitalismo em agonia, atmosfera de fim de linha, de sociedades em que os bens de consumo circulam às expensas da própria vida. Daí a escrita que se move em ciclos, emulando ritmos alternados de crise e prosperidade, parodiando a circulação também incessante, distanciada e sem sentido das mercadorias.

Dessa forma, julgamos que os contos do autor português merecem ser estudados, tanto quanto a sua produção romanesca, já que apresentam características ímpares, podem ser considerados como um reflexo da sociedade contemporânea na qual vivemos, pois denunciam a coisificação e a massificação do homem no mundo atual regido pelo sistema capitalista.

O conto, como gênero textual, embora se assemelhe ao romance devido a sua natureza eminentemente narrativa, caracteriza-se por sua brevidade, ou seja, é uma narrativa curta, na qual os conflitos surgem já num momento de grandeza emocional, precipitando-se rapidamente para o epílogo.

Desse modo, o conto exige que o narrador use cores exatas, nas medidas exatas, nas proporções requeridas pelo assunto, sem deixar que este fique limitado nem extravase. É preciso reduzir a poucas páginas todo um universo de ações e reações, de conflitos, de alegrias e angústias – transformando-se o artista num deus capaz de sintetizar vidas humanas em poucas palavras cheias de significado, prenhes de um sentido universal que se transmite ao leitor, que as recompõe segundo seu universo interior (GUIMARÃES, 1974).

¹ Este conto foi publicado, primeiramente, na *Revista Colóquio Letras*, em 1972, com o título de “Calor”, “em discreta variante em relação ao original” (SOARES, 2011, p. 28), com a alteração e a supressão de um pequeno trecho no final da história, sem causar nenhum prejuízo ao seu desenvolvimento e à sua compreensão.

Em “Desforra”, o narrador nos convida a adentrar no universo de um rapaz que vive o conturbado momento de entrada na puberdade, momento muito importante para os seres humanos por estar relacionado às transformações ligadas à maturação sexual, na passagem progressiva da infância à adolescência e, muitas vezes, marcada por conflitos psicológicos.

Para tratar esse tema, o autor trabalha a linguagem valendo-se de vários recursos estilísticos, aproveitando o poder de sugestão e originalidade que as palavras oferecem; explicitando, assim, a angústia interna do rapaz pela incompreensão de si mesmo até o despertar de sua sexualidade.

Por acreditarmos que o autor, no decorrer da narrativa, trabalha com alguns elementos da natureza e com algumas cores que têm um relevante valor simbólico, na medida em que a evocação dos significados que emanam contribui para a construção dos sentidos, bem como para a expressividade do texto em questão, faremos alusão ao significado de alguns deles.

Posto que a leitura, como já sugere a etimologia da palavra “ler”, traz em seu bojo a ideia de escolha, de modo que não existe uma leitura que seja única, absoluta; mas implica no fato de que um mesmo texto abre inúmeras possibilidades de interpretação, de acordo com o ponto de vista de quem a faz, propomos uma leitura de “Desforra” pautada nos valores simbólicos dos vocábulos utilizados pelo autor do referido conto.

Vale ressaltar, ainda, que nosso objetivo não é o de discutir as diversas acepções relativas ao termo “símbolo”, tencionamos apenas abordá-los, como fatores que ancoram e enriquecem os significados depreendidos de nossa análise. Para tanto, utilizamo-nos de dois dicionários de símbolos, apresentados em nossa bibliografia, os quais nos serviram de base para nosso percurso junto ao texto.

1. Em busca dos significados: símbolos e expressividade

Primeiramente, verificaremos no texto alguns aspectos relacionados ao nível lexical. Nilse Sant’Anna Martins (1989, p.71) afirma que “a estilística léxica ou da palavra es-

tuda os aspectos expressivos das palavras ligados aos seus componentes semânticos e morfológicos, os quais, entretanto, não podem ser completamente separados dos aspectos sintáticos e contextuais”.

Ainda nesse sentido, Joaquim Mattoso Câmara Júnior (1977, p. 52) diz que “há uma tonalidade afetiva para as palavras, decorrente de natureza mais ou menos convencional atribuída às coisas designadas [...]. [...] a expressividade faz delas instintivamente cabos elétricos da mais alta tensão”.

Dada a importância do ambiente para o desenrolar das ações, neste conto, vale fazermos uma breve menção sobre alguns aspectos relacionados a ele. De acordo com Cândida Vilares Gancho (1991, p. 23), ambiente “é um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois referenciais, acrescidos de um clima”. Segundo a autora, o ambiente, além de situar os personagens no tempo e no espaço, serve para projetar os conflitos vividos pelos personagens e, ainda, para fornecer índices para o andamento do enredo. Assim, certos aspectos do ambiente constituem pistas para o desfecho que o leitor pode identificar numa leitura mais atenta.

Por questões metodológicas, dividimos o referido conto em dois ambientes: o rio e a casa. Cada um desses ambientes, por seu turno, funciona de maneira determinante, para refletir os sentimentos do personagem principal, lembrando sempre que este vive o momento de transição entre a infância e a adolescência. Dito isso, comecemos a análise.

A personagem principal é identificada como “rapaz”. Ao usar esse termo genérico cujo significado primeiro é “adolescente do sexo masculino”, o autor torna impreciso, isto é, indetermina o sujeito e faz com que ele represente qualquer ser humano que esteja passando por esse momento. Assim, esse é um sujeito universal e atemporal. Os outros personagens que aparecem no conto são também genericamente nomeados: “homem”, “mulher”, “rapariga”.

A descrição do rapaz é feita de modo a ressaltar a sua sensualidade:

O rapaz vinha do rio. Descalço, com as calças arregaçadas, acima do joelho, as pernas sujas de lama. Vestia uma camisa vermelha,

aberta no peito, onde os primeiros pêlos da puberdade começavam a enegrecer. Tinha o cabelo escuro, molhado de suor que lhe escorria pelo pescoço delgado. (SARAMAGO, 1994, p. 127).

Os vocábulos “rio”, “lama”, “vermelho”, “perna”, “cabelo” e “pescoço” têm um valor simbólico relevante nesse contexto, conforme informações extraídas do *Dicionário de símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994). O “rio” simboliza a fertilidade, a renovação; a “lama”, símbolo da matéria primordial e fecunda, da qual o homem, em especial, foi tirado, segundo a tradição bíblica, é a imagem da libido em relação contra o sol e sua representação ou menção tem sempre um sentido simbólico relacionado com a maturação de um processo qualquer, seja biológico ou espiritual; a cor “vermelha” é universalmente considerada como o símbolo fundamental do princípio da vida; a “perna”, como o membro viril, é o símbolo da vida: desnudar a perna significa mostrar o poder e a virilidade; o “cabelo”, com todos os seus mistérios, representa na maior parte das vezes, a força e a virilidade, por exemplo, no mito bíblico de Sansão; o “pelo” também simboliza a virilidade e, finalmente, o “pescoço” tem lugar de eleição no corpo humano, quer ele seja sinal da alma, da vida ou da beleza.

Os termos mencionados constroem um universo sensual e remetem-nos à sexualidade do rapaz, ou melhor, ao processo de descoberta, de maturação; enfim, o lento despartar dessa sexualidade. Por outro lado, a descrição da natureza é feita, em consonância com o estado do rapaz, de modo a explicitar um ritmo lento e tal afirmação pode ser comprovada nas seguintes passagens:

[...] a superfície do rio ficou lisa e calma.
A respiração do lodo desprendia lentas bolhas de gás que a corrente arrastava.
No calor espesso da tarde, os choupos altos vibravam silenciosamente, [...].
O rio fluía, lento.
Metálica, duríssima, uma cigarra roía o silêncio.
À distância a atmosfera tremia. (SARAMAGO, 1994, p. 127-128).

O vocábulo “calor”, que aparece durante o decorrer da fábula do conto, é reforçado e, na maioria das vezes, representado por palavras ou expressões que fazem parte do mesmo campo semântico que ele, associando-se fisicamente à luz, assim como o amor ao conhecimento intuitivo, a vida orgânica à atividade do espírito. Segundo Plutarco (SPALDING, 1965), o calor e a luz são postos em movimento pelo Sol, como o sangue e o sopro, princípios vital e intelectual, o são pelo coração. O calor faz amadurecer, biológica e espiritualmente. Sua ação é tanto mais rápida e mais eficaz quanto o ser que a recebe se mostra mais predisposto. Já a “cigarra” é símbolo dos termos complementares luz e na Grécia era consagrada ao deus mitológico Apolo, em grego *Fóibos Apólon*; o nome procede da raiz *fós*, “luz” e do substantivo *bíou*, “vida”, Luz da Vida. Apolo não era só o deus do Sol, mas o próprio Sol.

A apresentação do rapaz e do ambiente funciona, para usar uma metáfora, como uma espécie de pintura com as palavras, na medida em que constrói uma cena em nossa mente. Outro componente importante desse cenário, é a “rã”, que aparece como uma espiã a espreitar o rapaz: “O barco ficou balouçando na água turva, e ali perto, como quem espreita, afloraram de repente os olhos globulosos de uma rã. O rapaz olhou-a, e ela olhou-o a ele” (SARAMAGO, 1994, p. 127).

Na poesia védica, as rãs são apresentadas como encarnação da terra fecundada pelas primeiras chuvas. Diz-se também da rã que ela sempre retorna ao ponto de partida, mesmo se é afastada dele e no Japão acredita-se que ela atrai felicidade (CIRLOT, 1984). O “olhar” é carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 653). O olhar é instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime. As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; mas também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador. O olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 653).

A aparição do “pássaro azul” e, logo em seguida, a “rapariga” quebram o ritmo lento da natureza: “[...] uma ave azul passou rasando a água. [...] No outro lado do rio, uma rapariga olhava-o imóvel” (SARAMAGO, 1994, p. 127). O uso do artigo indefinido (uma) para referir-se à rapariga demonstra uma imprecisão, justamente por causa da confusão interna que se estabelece no interior do rapaz.

No segundo ambiente, a casa, temos um prolongamento da idéia de calor, de quentura: “casa térrea”, “acachapada”, “parede cega, sem janelas”, “suor”. A idéia de calor refere-se não só ao clima externo, mas implicitamente ao calor interno do rapaz, um desconforto gerado pelas transformações pelas quais passa: “Ficou quieto, escutando as pancadas do coração, o vagaroso surdir do suor que se renovava na pele” (SARAMAGO, 1994, p. 128).

O coração, além de representar o local de onde emanam as emoções, é de fato o centro vital do ser humano (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 280), uma vez que responsável pela circulação do sangue. Diz-se que o sol difunde a luz como o coração difunde o sopro. A expressão “escutar o coração” leva-nos a imaginar um momento de reflexão, um estar só consigo mesmo. Além disso, o vocábulo “renovar” nos traz a ideia de mudança, de transformação, de modo que o suor se renovando na pele personifica o desabrochar da sexualidade do rapaz.

Ainda nesse ambiente, a casa, temos a inserção de um elemento novo: o porco preso por dois homens e uma mulher e, a seguir, a descrição de sua castração. Nesse momento, os lexemas usados para retratar o desespero do animal: “ferido”, “insultado”, “gritos, agudos, raivosos”, “súplica desesperada”, “apelo”, “socorro” também podem, metaforicamente, ser relacionados aos sentimentos conflitantes do rapaz, que parece tão preso quanto o porco: “Correu para o quintal, mas não passou da soleira da porta” (SARAMAGO, 1994, p. 128).

Por certo, o não conseguir atravessar a porta, ratifica o conflito do rapaz, pois a porta simboliza o local de uma passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o

conhecido e o desconhecido. Ela tem um valor psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la.

Quanto ao porco, este ocupa um lugar de destaque no conto. Além de protagonizar o momento culminante da história, isto é, o momento de maior tensão, no qual o conflito chega a seu ponto máximo, simboliza os desejos impuros (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 734), as tendências obscuras, sob todas as suas formas e dentre elas a luxúria. Vale lembrar também que nas lendas gregas, Circe, a maga, costumava transformar em porcos os homens que a importunavam com seu amor.

Dando prosseguimento à análise, constatamos o uso intenso de palavras que têm uma conotação sexual: “escroto”, “ovoide”, “vermelho”, “testículo”, “sangue”, “bagos”, referentes ao órgão genital do animal.

Novamente a cor vermelha é posta em destaque. Ela que já fora usada para caracterizar a camisa do rapaz, aparece referindo-se ao órgão genital do porco e ainda é lembrada no sangue. Este, por sua vez, participa da simbologia geral do vermelho e representa todos os valores solidários com o fogo, o calor e a vida, sendo universalmente considerado o veículo desta.

A cena da castração do porco e o ingerir de seus próprios órgãos sexuais trazem uma sequência de verbos que causam uma repulsa e agem sobre o rapaz de maneira decisiva como se fosse um insulto, um desafio a ser enfrentado: “introduziram-se”, “puxaram”, “torceram” “arrancaram”, “abocou”, “mastigou”, “engoliu”. Cada uma dessas formas verbais carrega uma carga semântica negativa, pesada, indicando uma violência.

Ao transpormos essa cena para o universo dos seres humanos, conseguimos visualizar com mais clareza a carga de violência sugerida por tais palavras. Ademais, a virilidade é, sem dúvida, para o homem como um troféu, perdê-la é um sofrimento e tê-la arrancada é a maior ofensa que se lhe pode causar.

Por conseguinte, a referida cena provoca o amadurecimento sexual do rapaz. Prova disso é a progressão do escurecimento dos pelos de seu peito. No início do conto, o narrador informa que no peito do rapaz “os primeiros pelos começavam a enegrecer”

(SARAMAGO, 1994, p. 127), e depois da cena da castração a referência muda: “Encheu um púcaro e bebeu, deixando que a água lhe corresse pelos cantos da boca, pelo pescoço, até os pelos do peito que se tornaram mais escuros” (SARAMAGO, 1994, p. 128-129).

O amadurecimento do rapaz fica evidente na alternância da forma verbal “começavam” para “tornaram”, e atentemos também para o fato de que já não são mais “os primeiros pelos” mas sim “os pelos”. Logo o rapaz volta ao ponto de início, o rio.

Quanto ao clima, este continua a ser descrito com palavras que denotam quentura/calor: “[...] atravessou o olival outra vez sob a torreira do sol. A poeira queimava-lhe os pés, [...] encolhia-os para fugir do calor escaldante” (SARAMAGO, 1994, p. 129). Interessante mencionar que o vocábulo poeira, símbolo da força criadora e da cinza, pode se comparada ao sêmen, ao pólen das flores, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1994, p 727).

O retorno do rapaz ao rio, segundo ambiente, traz de volta os mesmos elementos do primeiro, só que modificados, isto é, o rapaz que volta ao rio já não é o mesmo interiormente e, assim como ele, também a natureza ganha um tom diferente: “Depois a ladeira, a erva com seu cheiro de seiva aquecida, a frescura entontecedora debaixo dos ramos, o lodo que se insinua [...]” (SARAMAGO, 1994, p. 129).

O clima quente e abafado vai aos poucos cedendo lugar para um outro mais tranquilo, como se o equilíbrio fosse sendo restaurado. Nesse sentido, podemos nos referir a palavra “erva” que simboliza tudo o que é curativo e vivificante (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 377), as ervas restauram a saúde, a virilidade e a fecundidade. E a expressão “seiva aquecida” traz a ideia de aconchego, de proteção.

Como já dissemos anteriormente, os elementos do primeiro ambiente retornam, de modo que, novamente, temos a aparição da cigarra e da rã a olhá-lo. Recordemos o que dissemos no início da análise (a rã sempre retorna ao ponto de partida): “[...] uma rã, [...] parecia estar à espera. A pele branca da goela palpitava. E a boca fechada fazia talvez uma prega de escárnio” (SARAMAGO, 1994, p. 129).

A goela, símbolo infernal (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 473), também pode se referir à boca de sombra, entrada hiante (abertura/fenda) para o mundo subterrâneo, que devora toda tarde o sol e o dia para vomitá-los sobre a terra na aurora. É a passagem entre o dia e a noite, entre a morte e a vida; é a entrada, portanto e, ao mesmo tempo, a saída das iniciações.

Providencialmente, temos mais uma vez a referência à questão do olhar e à aparição da rapariga: “Então o rapaz, desviando a custo os olhos como para fugir a um malefício, viu no outro lado do rio, entre os ramos baixos dos salgueiros, aparecer a rapariga” (SARAMAGO, 1994, p. 129).

Observamos neste ponto o uso do artigo definido para fazer menção à rapariga. A passagem do artigo indefinido “uma” para o definido “a” sugere uma transformação do rapaz, as indefinições vão ganhando contornos, sugerindo um encontro de si mesmo.

Ainda nesse ponto temos a retomada da “ave azul” que aparece no início do conto: “uma ave azul passou rasando a água” (SARAMAGO, 1994, p. 127), só que também transformada: “passou sobre a água o relâmpago azul” (SARAMAGO, 1994, p. 129).

O azul é a mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. Acaso não é o azul a cor do pássaro da felicidade, o pássaro azul, inacessível embora tão próximo? Entrar no azul é um pouco fazer como Alice, a do País das Maravilhas: passar para o outro lado do espelho. Claro, o azul é o caminho da divagação, e quando ele se escurece, de acordo com a sua tendência natural, torna-se o caminho do sonho, em que o pensamento consciente vai pouco a pouco cedendo lugar ao inconsciente (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p.107). Com efeito, os desejos do rapaz começam a ganhar forma.

Já o relâmpago simboliza a centelha da vida e o poder fertilizante. Ele é comparado a emissão do esperma e simboliza o ato viril de Deus na criação. A mitologia dos aborígenes australianos é ainda mais explícita, quando afirma que o relâmpago é um pênis em crescimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 776).

É justamente após a passagem do “relâmpago azul” que se revela toda a sensualidade, até então apenas insinuada, do rapaz e, em seguida, da rapariga:

Devagar o rapaz tirou a camisa. Devagar acabou de se despir, e foi só quando já não tinha roupa nenhuma no corpo que a sua nudez, lentamente se revelou. Assim como se estivesse curando uma cegueira de si mesma.”

“A rapariga [...] se libertou do vestido e tudo quanto a cobria. Nua sobre o fundo verde das árvores. (SARAMAGO, 1994, p. 129).

Em perfeita coligação com todo o desenrolar do enredo, a cor verde, já referida logo no início do conto: “fios verdes de limos ainda gotejantes” (SARAMAGO, 1994, 127), é de suma importância. O desencadear da vida parte do vermelho e desabrocha no verde. Nessa representação muitas vezes se vê a da complementação dos sexos: o homem fecunda a mulher, a mulher alimenta o homem; o vermelho é uma cor masculina (lembramos da camisa do rapaz), o verde uma cor feminina. O equilíbrio de um e outro é todo o segredo do equilíbrio entre o homem e a natureza.

As palavras “revelou” e “cegueira”, antagônicas em sua base semântica, apontam para o momento do desfecho, o momento da revelação da sexualidade do rapaz, à medida que essa “cegueira” pode ser entendida como a incompreensão do processo de sua transformação física e psicológica e “revelou”, a descoberta reveladora de si próprio.

A nudez, igualmente aos outros símbolos em nossa explanação mencionados, não é de modo algum um ponto de vista universalmente partilhado (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p.645). Na tradição bíblica ela pode ser tomada, primeiro, como símbolo de um estado em que tudo está manifesto: Adão e Eva no jardim do Éden. É assim que nós a entendemos aqui. Afinal a concepção da nudez como signo da sensualidade, de degradação materialista é, segundo a tradição cristã, consequência do pecado original.

Desnudado física e psicologicamente, aflora a sexualidade do rapaz e este atende ao chamado da natureza: “Então o rapaz meteu-se na água e nadou para a outra margem,

enquanto o vulto branco da rapariga se escondia entre os ramos” (SARAMAGO, 1994, p. 129).

A cor branca é a cor do candidato, isto é, daquele que vai mudar de condição e sua valorização positiva também está ligada ao fenômeno iniciático (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p.141). Como cor iniciadora, passa a ser em sua acepção diurna, a cor da revelação, da graça, da transfiguração que deslumbra e desperta o entendimento, ao mesmo tempo em que o ultrapassa.

A alusão aos ramos simboliza, também segundo a tradição cristã, a homenagem prestada ao vencedor. Nesse contexto, o vencedor é o rapaz, que consegue curar-se de uma “cegueira” (metafórica) que o impedia de ver a si próprio.

Finalmente, cumpre tecer um comentário sobre o título do conto: “Desforra”. Se pensarmos nos demais textos que compõem o livro *Objecto quase*, podemos considerá-lo, conforme assinala Marcelo Pacheco Soares (2011, p. 29), como uma desforra para a coisificação que o homem sofrera nos cinco contos anteriores da coletânea, a qual se consolida a partir da anulação da morte pela prática do ato amoroso, no encontro que se dá entre o rapaz e a rapariga às margens do rio. É pela conjunção carnal desse par que o ser humano pode vencer e se sobrepor ao mundo capitalista e as suas leis quase imutáveis e encontrar a felicidade.

Considerações finais

Além dos aspectos mencionados em nossa análise, há numerosos outros pontos que poderiam ser abordados; no entanto, cremos que os recursos estilísticos ora explorados sejam suficientes para ilustrar a riqueza no uso da linguagem para tratar dos conflitos internos do personagem (rapaz), decorrentes de sua entrada na puberdade.

Assim, constatamos que o conto analisado é uma metáfora do desabrochar da sexualidade. Na verdade, esta metáfora é construída no decorrer da narrativa, pois não temos explícito o referente dentro desse universo textual, sendo necessário colocarmos em

prática a nossa sensibilidade para compreender as articulações que maquinaram o texto e, finalmente, decifrá-lo. Nesse sentido Martins (1997, p. 96) afirma que

a metáfora resulta de uma busca, da qual participam a sensibilidade e a imaginação, controladas pelo espírito crítico do poeta. Ela faz o jogo complexo do significante e do significado; pode ser traduzida, parafraseada, pois é um desvio em relação à linguagem comum, transferência ou mudança de sentido. Transmite uma mensagem complexa semanticamente polivalente.

Enfim, são esses sentidos metafóricos que buscamos elucidar ao longo de nossas análises, por meio do estudo de vocábulos e construções frasais do conto, os quais nos permitiram desvelar as imagens relacionadas à sexualidade do protagonista do relato, por meio do emprego expressivo de vocábulos, cores e, em suma, do modo como foi tramado o tecido narrativo. Portanto, na construção dos sentidos do texto em questão, torna-se patente o fato de que existe, conforme afirmamos no início, um trabalho acurado com a linguagem, um minucioso trabalho de seleção lexical e combinação dos vocábulos e das construções sintáticas para emergir na superfície textual um universo de significações, que exigem uma leitura atenta na constituição dos sentidos, para interpretar, analisar e oferecer uma, dentre as plurissignificativas interpretações que o conto “Desforra” pode ensejar e sugerir.

A STYLISTICS ANALYSIS FROM THE SHORT-STORY “DESFORRA”, BY JOSÉ SARAMAGO

ABSTRACT: The proposal of this article is to accomplish an analysis of some stylistics aspects of the short-story “Desforra”, by the Portuguese writer José Saramago. In such analysis, we are going to detach words, symbols and colors, which let us see in the narrative web the elements which connote the occurrence of history protagonist’s sexuality by means of the accomplishment of sexual act at the end of the short-story.

KEYWORDS: Short-story; José Saramago; Stylistics; Portuguese literature.

REFERÊNCIAS

- CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1977.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- CIRLOT, Juan. Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.
- GANCHO, Candida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 1991 (Série Princípios).
- GUIMARÃES, Torrieri. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, nº 427, novembro de 1974.
- GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. Tradução de Miguel Mailet. 1. ed. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.
- MARTINS, Nilse Sant’Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1997.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 37. ed., rev. e ampl. 1. reimp. São Paulo: Cultrix, 2013.
- SARAMAGO, José. *Objecto quase: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SOARES, Marcelo Pacheco. Saramago quase. *Revista Augustus*. Rio de Janeiro, ano 16, n. 31, fevereiro de 2011, p. 22-31. Disponível em: <<http://www.apl.unisiam.edu.br>> Acesso em: 28 jan. 2015.
- SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário da mitologia greco-latina*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1965.

Recebido em 12/08/2015.
Aprovado em 16/12/2015.