

Três lições de José Saramago sobre os homens do seu tempo

Three lessons from José Saramago about the men of his time

Gabriela Silva  0000-0001-6249-5166  5397370043144169
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

Resumo: José Saramago é um dos mais significativos escritores portugueses do século XX. Sua obra é composta por diversos gêneros literários e aborda diferentes temas que se estendem da revisitação histórica a romances que se constituem a partir da representação alegórica da sociedade e das diferentes formas de se pensar o mundo. Como escritor, Saramago desejou que se reconhecesse na sua literatura traços distintivos e, sobretudo, a mensagem humanística de empatia e dignidade. A partir das ideias de autores como Jean Paul Sartre, Jacques Derrida, Umberto Eco, Ítalo Calvino e vozes críticas da literatura portuguesa, esse ensaio propõe uma leitura de três romances saramaguianos: *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e *O homem duplicado*, apresentando uma possibilidade de interpretação do desejo do autor em construir uma literatura que despertasse nos leitores o senso de alteridade e igualdade face ao outro, a partir do conceito de literariedade.

Palavras-chave: José Saramago. Romance saramaguiano. Literatura portuguesa do século XX. Literariedade.

Abstract: José Saramago is one of the most significant Portuguese writers of the 20th century. His work is composed of the most diverse literary genres and addresses different themes that range from historical revisiting to novels that are constituted from the allegorical representation of society and different ways of thinking about the world. As a writer, Saramago wanted to recognize in his literature distinctive features and above all, the humanistic message of empathy and dignity. Based on the ideas of authors such as Jean Paul Sartre, Jacques Derrida, Umberto Eco, Ítalo Calvino and critical voices of Portuguese literature, this essay proposes a reading of three Saramago's novels: *Blindness*, *All the names* and *The double* presenting a possibility of interpreting the author's desire to build a literature that awakens in readers a sense of otherness and equality in relation to the other, based on the concept of literariness.

Keywords: Discourse. José Saramago. Saramaguian novel. 20th century Portuguese Literature. Literariness.

Ao definir o ofício do escritor, Jean Paul Sartre, em *Que é a literatura?*, nos aponta para uma percepção das motivações de um autor: “Ninguém é escritor por haver decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo” (SARTRE, 1989, p. 22). Assim o escritor é aquele que escolhe uma maneira de construir uma representação de mundo, com detalhes e significados que lhe parecem os mais coerentes com o propósito da sua escrita. A literatura é um exercício de leitura e reescrita da experiência de um sujeito em relação ao que entende e assimila como realidade. Ainda de acordo com Sartre:

Cada um tem as suas razões: para este, a arte é uma fuga; para aquele, uma maneira de conquistar. Mas pode-se fugir para um claustro, para a loucura, para a morte; pode-se conquistar pelas armas. Por que justamente escrever, empreender por escrito suas evasões e suas conquistas? É que existe, por trás dos diversos desígnios dos autores, uma escolha mais profunda e mais imediata, que é comum a todos (SARTRE, 1989, p. 32).

Essa escolha sobre a qual comenta Sartre, que é um elo entre todos os escritores, pode ser entendida como a necessidade de representação da literatura como expressão de sentimentos diversos e múltiplos a respeito da existência. A literatura, portanto, é um espaço de plurissignificações. No âmbito da narrativa, são inúmeras as possibilidades de configurações, personagens e arranjos estéticos.

Jacques Derrida, em *Essa estranha instituição chamada literatura*, nos aponta para um sentido complementar ao de Sartre, e que está associado à ideia de escritura ou literatura pensante, ou seja, uma forma de compreensão da existência, que pode ser composta por diferentes arranjos estéticos (convenções) e desejos de expressão (intenções), como também pode ser lido de muitas maneiras pelos leitores. Evandro Nascimento, ao resgatar o pensamento de Derrida, aponta-nos:

O que se reconhece como literatura deriva de convenções e de intenções mais ou menos conscientes que se estabelecem ao lado de quem escreve e são reconhecidas como tais do lado de quem lê. Mas essa legitimação do literário em momento algum se faz de forma homogênea, nem tem duração permanente no tempo ou no espaço (NASCIMENTO, 2014, p. 14).

Não há, por conseguinte, uma linearidade nas formas de expressão literária, elas são únicas, no sentido de que mesmo que muitos escritores direcionem sua atenção para o mesmo fato cotidiano e banal, o que a partir dele se produz é singular e diverso. O que Derrida

também compreende que seja limitador é a designação de uma única missão para a literatura, como se a ela coubesse um elevado grau de responsabilidade sobre o que dela se pensa ou deduz. É, portanto, uma forma de se dizer, mas não a única. Derrida menciona outra questão importante: “[...] a literatura também muito rapidamente se tornou a experiência de uma insatisfação ou de uma falta, de uma impaciência” (DERRIDA, 2014, p. 55). O que nos permite a associação com a visão de que a literatura contém em si todas as verdades absolutas sobre o comportamento humano, bem como as soluções para esses comportamentos. Como se a natureza da literatura (mimese e representação e por isso variante e sem determinante fixo) fosse uma forma de catarse absoluta cujo efeito seria a redenção da humanidade. Por certo que muitas obras através das suas alegorias enunciam uma visão de mundo que pode estimular a revisão de modelos sociais e pensamentos poluídos de obscurantismo e isentos de alteridade e empatia. Nesses casos, a literatura é uma forma peculiar e potente de crítica e compreensão. Silvina Rodrigues Lopes, em *Em defesa do atrito*, prescinde dessa ideia da literatura enquanto experiência: “Enquanto experiência, que nada tem de pessoal, nem de impessoal, a literatura ignora os limites estritos da unicidade do sujeito e dá à experiência a natureza de uma multiplicidade incontrolável, em devir” (LOPES, 2009, p. 27).

Tendo em vista que estamos partindo da premissa de uma intencionalidade do texto literário, cabe mencionar que existe no “jogo literário” uma relevante questão que é a da referencialidade, ou seja, a relação da ficção com o objeto que ela pretende reproduzir. Lembra-nos Derrida (2014, p. 70): “Não há literatura sem uma relação suspensa com o sentido e com a referência. Suspensa quer dizer suspensão, mas também dependência, condição, condicionalidade”. A literatura pode ser lida pela sua constituição estética, suspendendo a leitura do mundo, ou pode ser lida a partir de sua proposta de representação de mundo. E outras tantas vezes essas duas leituras aliam-se, apontando para uma literatura que aposta num critério estético que emerge do que é representado. Ademais, não podemos esquecer de um conceito primordial na leitura do texto literário: a literariedade – é o fator intrínseco à literatura que torna um texto, literatura:

Nenhum critério interno pode garantir a “literariedade” essencial de um texto. Não há nenhuma essência ou existência garantida da literatura. Procedendo-se a análise de todos os elementos de uma obra literária, nunca se encontrará a própria literatura, somente alguns traços que ela compartilha ou toma emprestado, e que se pode encontrar noutros lugares também, noutros textos, seja uma questão de língua, de significações ou de referentes (“subjéctivos” ou “objectivos”) (DERRIDA, 2014, p. 115).

Assim, ao pensarmos sobre literatura contemporânea, estamos também refletindo sobre novas formas de engendramento e compreensão do texto literário. Ao definir o

contemporâneo Giorgio Agamben, aponta para um entendimento de que essa denominação está associada ao modo como o próprio perceber o “presente” é absorvido pelo indivíduo. Entender o conceito parte, portanto, de uma busca pela significação dos elementos que compõem a experiência do viver quando nos encontramos. Então, Agamben também nos aponta sobre o escritor contemporâneo e a tarefa de entender e, através da sua obra, transmitir o que entende como “esse tempo do agora”:

[...] o contemporâneo não é apenas aquele, percebendo o escuro do presente, nele aprende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” egundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (AGAMBEN, 2009, p. 72).

A relação da literatura com o que ela procura representar, aqui especificamente o contemporâneo e a sombra que é percebida pelo escritor, leva-nos à escrita de José Saramago. Nascido em 1922, na aldeia de Azinhaga, no Ribatejo, Saramago tornou-se um dos mais significativos escritores do século XX, consagrando-se como uma voz crítica potente, instaurando uma estética e tratamento da linguagem singular e, não obstante, recebendo o Prêmio Nobel de Literatura em 1998 pelo conjunto da sua obra.

Maria Alzira Seixo, em *Lugares da ficção em José Saramago*, apresenta uma leitura da obra do escritor:

A ficção poderá, pois, ser, para José Saramago, uma leitura crítica da realidade, já que a leitura é sempre, pelo fato de só poder exprimir-se através da linguagem, uma reescrita, e em si mesma, um acontecimento, um facto determinante da evolução do sentido e da vida. Aí temos, aliás, a manifestação de uma consciência de dominação teórica de toda a atividade da escrita, ou pelo menos da necessidade que dela se retira (SEIXO, 1999, p. 94).

A dominação da escrita lembrada por Seixo pode ser associada à potência da imagem criada que a literatura oferece através da alegoria. Uma vez que a literatura é uma forma de percepção crítica da realidade por Saramago, a forma que ele escolhe para expressar a sua interpretação da realidade é a alegoria. Nas palavras de João Marques Lopes, os romances alegóricos de Saramago são “[...] narrativas acerca da irracionalidade de um mundo contemporâneo a serviço do mercado, do lucro e da competição a todo custo [...]” (LOPES, 2010, p. 149).

Carlos Reis, ao definir a poética saramaguiana, aponta para duas características importantes, quando se pensa em uma possível ordenação do estilo do autor:

Se desejamos encontrar e ordenar uma poética saramaguiana da narrativa, forçoso é notar dois condicionamentos. Primeiro: a poética de que falo está dispersa em ensaios, em entrevistas, em debates, em crônicas, em textos diarísticos e até, metaliterariamente, nos romances, às vezes interpelando quem os lê. Segundo: a poética saramaguiana não é (nem poderia ser) um normativo fechado, com intuito prescritivo e ancorado numa conceptualização teórica que, não cabe ao escritor. Além disso, a poética saramaguiana expressa-se, não raras vezes, sob o signo daquele impulso paródico, desconstrutivo e descanonizador que é uma das marcas de água da identidade literária do escritor (REIS, 2019, p. 16).

As considerações de Carlos Reis nos remetem diretamente à própria ideia de José Saramago a respeito da natureza da sua obra e coadunam com a identificação de linhas de representação nos seus romances. Derivam destas premissas diferentes leituras acerca da literatura e das convicções sobre o que pode a criação literária quando pensamos nos efeitos sobre o leitor, ou melhor, no que a literatura evoca quando irrompe a realidade do leitor com as suas imagens e alegorias. Numa conversa com Reis, o escritor coloca uma questão *sui generis* acerca do “ideal” que prescinde do seu universo ficcional e que contém uma importante referência filosófica: “Então, o que eu critico é o comportamento do ser humano, um ser dotado de razão, razão disciplinadora, organizadora, mantenedora da vida, que deveria sê-lo e que não o é; o que eu critico é a facilidade com que o ser humano se corrompe, com que se torna maligno” (SARAMAGO, 2015, p. 158). É, de fato, evidente na ficção saramaguiana a crítica ao comportamento humano, principalmente nos romances alegóricos, em que as alegorias enunciam uma sociedade egoísta e que enseja o apagamento das identidades em detrimento de uma individualidade arrasadora.

Em *Da estátua à pedra*, edição do discurso de José Saramago por ocasião do Prêmio Nobel em 1998, encontramos essa reiteração da crítica ao ser humano:

Os que escrevemos corremos por vezes o risco de imaginar que a literatura é tudo, e que para além dela não existe mais nada. No entanto, acredito que assim como na vida se vão sucedendo acontecimentos de todo o tipo, também na literatura se sucedem esses acontecimentos, que são expressão do que sentimos e pensamos: a criação é a forma que temos de colocar cá fora as nossas esperanças, as nossas certezas, dúvidas, as nossas ideias. E a minha ideia, ou melhor, a minha

preocupação, neste momento ou mais provavelmente desde sempre, ainda que nos últimos títulos se tenha tornado mais evidente, é considerar o ser humano como prioridade absoluta. Por isso, o ser humano é a matéria do meu trabalho, a minha quotidiana obsessão, a íntima preocupação do cidadão que sou e que escrevo (SARAMAGO, 2013, p. 45).

Podemos, considerando as próprias ideias de Saramago a propósito da sua obra, estabelecer três singulares e importantes representações alegóricas da sociedade contemporânea. São lições que se sustentam a partir de uma visão filosófica da humanidade e propõem ao leitor um exercício de reflexão acerca da civilização e suas noções de barbárie, identidade e alteridade. *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e *O homem duplicado* são três narrativas que constituem o denominado ciclo alegórico da ficção saramaguiana e apontam para a problematização dos limites e das expectativas que demandam do tempo contemporâneo.

Ensaio sobre a cegueira é uma das obras mais discutidas da ficção de José Saramago. Publicado em 1995, o romance trata da epidemia de uma cegueira branca que assola uma grande metrópole não designada pelo autor. Os cegos são retirados pelo Estado para um sanatório desativado, onde recebem alimentos e orientações precárias por um sistema de som. Não há medicamentos, nem comunicação com qualquer indivíduo que se responsabilize pelo bem-estar dos cegos. A divisão desse espaço insalubre conduz a uma série de acontecimentos que oscilam entre a caridade e a violência. São descritos comportamentos que enfatizam a vontade de poder, a negação do outro e o egoísmo. Em meio à sujidade e ao descontrole, os cegos perdem toda a referência de civilidade e humanitarismo. Alguns cegos acabam por disputar o controle do espaço, tomando posse dos alimentos, barganhando favores sexuais e impondo uma gerência sobre todos os outros cegos. “Pelo caminho, ficam cenas dantescas de exploração econômica, enfrentamento físico e opressão sexual entre os cegos [...]” (LOPES, 2010, p. 152). Nesse espaço de cegueira e barbárie transitam personagens *sui generis*, nenhum é nomeado, mas atendem pelas funções que ocupam na narrativa: o ladrão, o primeiro cego, a mulher do primeiro cego, a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda, o menino, o médico e a mulher do médico. Todos são contaminados, à exceção da mulher do médico:

És capaz de imaginar aonde nos trouxeram, Não, eu ia acrescentar A um manicómio, mas ele antecipou-se-lhe, Tu não estás cega, não posso consentir que fiques aqui, Sim, tens razão, não estou cega, Vou pedir-lhes que te levem para casa, dizer-lhes que os enganaste para ficar comigo, Não vale a pena, de lá não te ouvem, e ainda que te ouvissem não fariam caso, Mas tu vês, Por enquanto, o mais certo é cegar um dia

desses, ou daqui a um minuto, Vai te embora, por favor, Não insistas, aliás aposto que os soldados nem me deixariam por um pé nos degraus, Não te posso brigar, Pois não, meu amor, não podes, fico para te ajudar, e aos outros que aí venham, mas não lhes digas que eu vejo, Quais outros, Com certeza não crês que vamos ser os únicos, Isto é uma loucura, Deve de ser, estamos num manicómio (SARAMAGO, 1995, p. 48).

A respeito do romance, Maria Alzira Seixo comenta:

A composição do romance é rigorosamente conduzida, desde a alteração do estado de coisas inicial (primeiro homem a cegar) até a reposição desse estado de coisas no desenlace (conjunto sucessivo de recuperações da visão, que permitem prever, do ponto de vista da orgânica do mundo possível na ficção, a total recuperação de todos [...]) (SEIXO, 1999, p. 110).

A construção da narrativa, portanto, parte de uma ideia de redenção, e que pressupõe a recuperação do sentido de humanidade, caridade e igualdade, que é perdido durante o tempo no manicómio. A personagem da mulher do médico diz, acerca do que pode ver e observar do comportamento dos cegos: “Comportam-se como se temessem dar-se a conhecer um ao outro” (SARAMAGO, 1995, p. 49). Há, na maneira como os cegos interagem, um híbrido entre o medo e a ameaça representada pelo desconhecido, pelo outro que não pode ser visto. Ainda, a rapariga dos óculos escuros comenta sobre a cegueira, considerando a ideia de que a cegueira não é física, muito menos teria surgido ali, naqueles dias, era anterior a tudo: “O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegámos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos” (SARAMAGO, 1995, p. 131).

O período da quarentena termina após a morte do líder dos cegos que controlavam o espaço. Instaura-se o absoluto caos e o próprio estado abandona o domínio do manicómio. A situação progressiva desencadeada pela manipulação dos cegos da segunda camarata leva ao confisco das refeições e, em troca do alimento, os cegos exigem que as mulheres lhes satisfaçam os desejos sexuais. O quadro de violência chega ao extremo. As imagens são de dor e náusea. Uma das mulheres violadas não resiste às agressões e morre e é a mulher do médico que a ampara e, ritualisticamente, sepulta seu corpo ferido:

Está morta, disse a mulher do médico, e a sua voz não tinha nenhuma expressão, se era possível uma voz assim, tão morta como a palavra que dissera, ter saído de uma boca viva. Levantou em braços, o corpo

subitamente desconjuntado, as pernas ensanguentadas, o ventre espancado, os pobres seios descobertos, marcados com fúria, uma mordedura num ombro. Este é o retrato do meu corpo, pensou, o retrato do corpo de quantas aqui vamos, entre estes insultos e as nossas dores não há mais do que uma diferença, nós por enquanto ainda estamos vivas (SARAMAGO, 1995, p. 178).

A saída do espaço é igualmente dolorosa: um cenário de morte e lixo. Há cadáveres pelas ruas, cães que devoram corpos, cegos deambulam famintos, sujos, nus. É como se todo o mundo conhecido estivesse em suspensão. Os cegos andam guiados pela mulher do médico que desde o início os alimenta, cuida das feridas e auxilia em todas as dores que sentem. As personagens percorrem o cenário de horror até a casa do médico, onde encontrariam segurança, um ambiente limpo e o descanso merecido. Existem espaços de deterioração que são o manicômio, a rua, o espaço aberto e um espaço de preservação e reestabelecimento que é a casa fechada. Seixo aponta ainda:

De facto, o meio em que vivem e que ocupa todo o « meio» romance (capítulos IV a XIV) é um meio de imundície física e de miséria moral, quer durante a clausura, quer durante a fuga, embora durante a fuga se concretizem, por parte do grupo das personagens que acompanhamos, algumas orientações de emersão em relação ao ambiente circundante deteriorado. São essas orientações (desejos, projectos, gestos, deslocações) que animam o mundo romanescos, e que, a princípio, de forma larvar (ainda durante a permanência no edifício da clausura) e depois de modo mais nobremente animal (o modo humano e anímico, se é que podemos distingui-los, aparecem muito esporadicamente antes da sequência do regresso à casa, determinam o movimento que organiza a ação do romance (SEIXO, 1999, p. 113).

A epidemia tem, portanto, efeitos assoladores que recaem sobre as relações pessoais, a economia e os modos de sobrevivência. Teresa Cerdeira relembra que o século XX trouxe ao ser humano muitas experiências infáveis, que se originam nas guerras e tragédias. Temos, portanto, “[...] um romance que se quer um ensaio, uma espécie de alegoria finissecular, uma teoria implícita que se ilustra pela narração, uma parábola cruel da cegueira que a humanidade ensaia há longo tempo, sem se dar conta [...]” (CERDEIRA, 1999, p. 288).

A ideia de ensaio é pertinente à proposta de Saramago, uma vez que indica um texto em que se desenvolve uma leitura de um determinado objeto. *Ensaio sobre a cegueira* é, portanto, uma leitura de um mundo absurdamente egoísta e atordoante. A perda da visão é a possibilidade de que a humanidade, representada pelo grupo de cegos, entenda algumas questões como a percepção do outro e das suas necessidades. A experiência da cegueira, que

é enunciada já na epígrafe do romance: “Se podes olhar vê, se podes ver repara”, é de início o ensejo de uma narrativa que convoca a visão e o entendimento como elementos necessários para a vida e que irão surgir no percurso das personagens.

A partir disso,

este é um ensaio sobre a cegueira, não por que simplesmente o enredo pareça conduzir todos a ela. É um ensaio sobre a cegueira, entendendo-se aqui o ensaio como uma espécie de manual de como ver. É, pois, um texto que ensina a ver, logo, a não ser cego (CERDEIRA, 1999, p. 291).

Eis uma vertente interessante para entendermos a primeira lição de Saramago: a cegueira não é para cegar, mas para ver. É preciso ver e reparar, dar-se conta, perceber, entender o que se passa a nossa volta. A grande necessidade da humanidade é a compreensão do outro nas suas limitações e virtudes. Os acontecimentos do romance, que vão de maneira crescente aprofundando os horrores causados pela privação da visão, revelam na verdade, a necessidade da tomada de consciência das dores e dos sentimentos alheios:

Com efeito esse *Ensaio sobre a cegueira* pode ser lido inversamente como um ensaio sobre a visão. Esses cegos chegaram ao fundo do poço de onde puderam ver surgir suas fraquezas, sua arrogância, sua intolerância, sua impaciência, sua violência, a monstruosidade dos universos concentracionários. Mas assistiram também a sua força, à sua solidariedade, à sua generosidade, ao seu espírito revolucionário e à revisão de seus próprios preconceitos. [...] é um ensaio sobre a visão: do outro, das elações humanas, das linguagens e seus clichês, na verdade, do poder e até dos gêneros literários nesse romance que, como se sabe, se quer “ensaio” (CERDEIRA, 1999, p. 294).

Ao final da narrativa temos um diálogo entre os cegos e a mulher do médico, como sabemos, a única a não cegar e quem se encarregou de cuidar dos flagelos dos seus companheiros de jornada. Ora, a mulher do médico coloca-nos uma questão muito interessante e que os demais cegos, na sua queixa sobre a situação, ou ainda no egoísmo de sentirem-se os únicos sofredores, não haviam se dado conta: ela não havia cegado, ela não só sentia, como via todos os horrores. Cuidava dos doentes, dos feridos, dos necessitados, limpava cadáveres e pústulas, via cenas dantescas de barbárie e profanação e ainda trazia em si a retidão de caráter e a caridade. Sem nenhuma queixa ou negação, a mulher do médico sobreviveu aos terríveis dias da cegueira do mundo.

A segunda lição de Saramago que propomos é a partir da leitura de *Todos os nomes*, romance publicado em 1997. A narrativa apresenta o Sr. José, funcionário da Conservatória

Geral, que tem como passatempo colecionar notícias e informações sobre personalidades interessantes. Ao se deparar com o verbete de uma desconhecida, ele decide investigá-la, desviando o documento da Conservatória e por fim se apaixona. A burocracia e o medo da verdadeira intensidade dos próprios sentimentos levam a personagem a uma investigação demorada e tardia: a mulher desconhecida se suicida e o Sr. José volta ao cotidiano de organizar e registrar documentos.

Quase toda a narrativa decorre em espaços fechados e escuros. A troca de identidades e a quebra de interditos num mundo hierarquizado não acaba por subverter nada de decisivo. Malgrado a mistura operada entre mortos e vivos [...] o que parece predominar em *Todos os nomes* é uma busca ontológica, gnoseológica e ética fadada ao fracasso global, quando muito tendendo a recomeços continuados no universo opaco e alienado em que se está (LOPES, 2010, p. 155).

O percurso do Sr. José em busca da mulher desconhecida obedece a uma sequência de ambientes até a chegada ao cemitério, onde ele irá ser surpreendido por uma nova perspectiva acerca da morte e do que entendemos como a memória que permanece do morto pelos vivos. O funcionário da conservatória, a única personagem nomeada no romance, investiga a residência da desconhecida, seus vizinhos, a escola e por fim chega ao espaço cemiterial. O amor não identificado ao longo da investigação, no momento da descoberta da morte, alia-se ao desejo de não morte, de que aquela mulher estivesse viva e que fosse possível conhecê-la e estabelecer algum contato, o que seria uma nova expectativa no seu cotidiano repetitivo e solitário.

O Sr. José vive entre arquivos e papéis, certidões e documentos que são os registros da existência de cada indivíduo. A Conservatória Geral é um grande prédio – que mais tarde descobriremos ser igual ao do cemitério – cujos corredores e estantes de escritos contém em suas pastas e calhamaços as datas de nascimento, casamento e morte de milhares de pessoas. O espaço é tão grande e tão repleto desses documentos que por vezes os funcionários precisam de um “fio de Ariadne”, uma corda que os prenda a um ponto fixo para que não se perdessem entre as estantes. O protagonista tem a sua própria existência vinculada ao trabalho que exerce e ao ambiente da Conservatória. Mora nos fundos do escritório, vive e alimenta sua imaginação das vidas que registra. Seu interlocutor é o “teto” do quarto, com quem conversa sobre o que acontece e a sua investigação da mulher desconhecida.

O Sr. José é a única personagem nomeada, assim como em *Ensaio sobre a cegueira*, as personagens são designadas pelas suas funções ou características. Temos, portanto, o Chefe da Conservatória; a mulher desconhecida; o pastor, entre outras figuras. Beatriz Berrini, em *Ler Saramago: o romance*, comenta:

Uma primeira conclusão que se pode inferir da leitura atenta [...] é da de que o que importa, na obra – e na vida –, não é alcançar os objetivos que cada um se propôs. O romance valoriza a busca, não a posse dos objetos desejados e procurados, ou o encontro de soluções para os problemas com que cada um se defronta. Se ao fim da vida tivermos as mãos vazias, outros continuarão a procura, tornarão seus os estímulos que nos impeliram a procurar incansavelmente e, assim, irão viver. A vida de cada um tem em si mesma a sua justificação pelo simples facto de ter procurado, pela sua não conformação com a realidade do mundo. Nessa continuidade e reside a razão de viver (BERRINI, 1998, p. 137).

A ideia do nome simples, comum da personagem, descrito já no início da narrativa, revela ao leitor a ideia central do romance: “Além do nome próprio de José, o sr. José também tem apelidos, dos mais correntes, sem extravagâncias onomásticas, um do lado do pai, outro do lado da mãe, segundo o normal, legitimamente transmitidos, [...]” (SARAMAGO, 2003, p.19). O que se alinha à epígrafe da obra, retirada de um dos livros “imaginários” criados por Saramago: “Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens.” (SARAMAGO, 2003, p. 10). A premissa que se apresenta na frase lembra-nos da finalidade do nome: a evocação, no entanto, remete a um outro conceito: do conhecimento próprio. O nome, identifica, qualifica, propõe uma identidade, mas dentro de um contexto social, cultural e histórico. O nome, por sua natureza, evoca sonoridades e significados. Mas é preciso que se entenda que do nome depreende uma noção que cada indivíduo tem acerca de si mesmo e das suas relações com o mundo. O que existe por trás de um nome é uma história particular (que podemos denominar de consciência interior) que se relaciona com a história coletiva. Leyla Perrone-Moisés em *As artemages de Saramago* aponta: “Para o escritor, entretanto, os nomes verdadeiros não provêm de nenhuma região sobrenatural, mas dos atos dos homens.” (PERRONE-MOISÉS, 2022, p. 83). Deste modo, ao enunciar as personagens por características ou funções, Saramago alimenta a narrativa com a ideia de que as ações dessas figuras desencadeiam no protagonista – que é o nomeado – a perspectiva da busca e da identificação. Precisamos do nome do Sr. José, é ele o desencadeador da deambulação do labirinto. Existe, portanto, dois espaços distintos e complementares: o privado e o público.

Acerca da dicotomia do que é privado e singular e do que é público e coletivo, Leyla Perrone-Moisés nos lembra ainda da questão da identidade:

Saramago hiperboliza esse contraste colocando o anônimo Sr. José como escriturário da repartição onde se encontram registrados todos os nomes. Seu trabalho é administrar nomes. Entretanto, ele intui que o nome não é a pessoa, que por trás deste há toda uma vida. Seu hobby indica que é essa vida que ele busca, para compensar sua própria privação. Ao

encontrar o nome da mulher desconhecida e partir a sua procura, Sr. José abandona esse viver por procuração e começa a viver de fato [...] (PERRONE-MOISÉS, 2022, p. 85).

Todos os nomes é um romance sobre a busca, a incessante busca de um ser humano pela sua identidade, de um ser humano pelo outro. O Sr. José está à procura do amor, um sentimento com grande mobilidade, que exige do amante o movimento de aproximação, ao contrário da estagnação da sua vida de funcionário da Conservatória Geral. Leyla Perrone-Moisés recorda que,

[...] quando Sr. José “encontra” a mulher desconhecida, esta já está morta. Entretanto, a busca não foi malograda. O escriturário viveu uma imensa história de amor, e a desconhecida, pela qual ninguém se interessava tornou-se conhecida e lembrada para além da morte, sugerindo que toas as pessoas desconhecidas merecem interesse e lembrança afetuosa. (PERRONE-MOISÉS, 2022, p. 92)

Por ser, também, uma narrativa sobre o amor, o sentimento amoroso, torna-se em alguns momentos o assunto que norteia as conversas do Sr. José com o tecto, seu interlocutor e conselheiro. Nessas conversas, o tecto procura, através das evidências apontadas no comportamento investigativo do Sr. José, os elementos que comprovam o enamoramento pela mulher desconhecida (lembremo-nos que o Sr. José vivia solitariamente no seu quarto atrás da Conservatória, sem amigos ou quaisquer relações de proximidade com alguém).

De facto, estúpido não o és, o que levas é demasiado temo a perceber as coisas, sobretudo as mais simples, Por exemplo, Que não tinhas nenhum motivo para ires à procura dessa mulher, a não ser, A não ser, quê, A não ser o amor, É preciso ser-se tecto para ter uma ideia tão absurda, Creio ter-te dito alguma vez que que os tectos são o olho múltiplo de Deus, Não me lembro, Senão to disse por estas precisas palavras, digo-o agora, Então diz-me também como poderia eu gostar de uma mulher a quem não conhecia, a quem nunca tinha visto, A pergunta é pertinente, sem dúvida, mas só tu que poderás dar-lhe a resposta, Essa ideia não tem pés nem cabeça, É indiferente que tenha cabeça tenha pés, falo-te doutra parte do corpo, do coração, esse que vocês dizem ser o motor e a sede dos afectos [...] (SARAMAGO, 2003, p. 248).

Encaminhamo-nos para a terceira lição saramaguiana: a identidade de cada indivíduo. Publicado pela primeira vez em 2002, *O homem duplicado* é um dos romances do ciclo alegórico. A narrativa apresenta Tertuliano Máximo Afonso, professor de História

entediado com o cotidiano e o recomeço da vida amorosa pós-divórcio. Tertuliano recebe do colega de trabalho a indicação de filmes para assistir e assim se distrair da monotonia. Ao escolher um filme em específico na locadora de vídeos, ele se depara com um ator que é seu duplo.

Não é nenhuma obra prima do cinema, mas poderá entretê-lo durante hora e meia. Na verdade, Tertuliano Máximo Afonso anda muito necessitado de estímulos que o distraiam, vive só e aborrece-se, ou, para falar com a exactidão clínica de ânimo ordinariamente conhecida por depressão. Para se ter uma ideia clara do seu caso, basta dizer esteve casado e não se lembra do que o levou ao matrimónio, divorciou-se e agora não quer nem lembrar-se dos motivos por que se separou. Em troca não ficaram da mal sucedida união filhos que andasse agora a exigir-lhe grátis o mundo numa bandeja de prata, mas à doce História, a séria e educativa cadeira de História para cujo ensino o chamaram e que poderia ser seu embalador refúgio, vê-a desde há muito tempo como uma fadiga sem sentido e um começo sem fim (SARAMAGO, 2008, p. 7).

O enredo de *O homem duplicado* se desenvolve a partir da identificação que Tertuliano faz do ator de *Quem porfia mata caça*, Daniel Santa Clara, nome artístico do ator António Claro. Atormentado pela ideia desse sujeito-desdobramento de si mesmo, o professor de História inicia sua investigação a respeito do sócia. Descobre um homem com uma vida (aparentemente) mais interessante que a sua, casado com uma mulher chamada Helena. Tertuliano se aproxima de António, espreita o cotidiano do ator e acaba por se apresentar causando um mal irreversível: o outro é mais audacioso do que ele e lhe exige uma noite com a namorada, Maria da Paz. O desfecho depois de uma noite de sexo, Maria identifica que não é Tertuliano e ambos acabam morrendo. O professor de História assume o lugar do sócia para então descobrir que os dois não eram os únicos com o mesmo rosto noutra identidade.

Ora, José Saramago desenvolve em *O homem duplicado*, a temática do duplo, assunto que desde outros tempos se projeta na arte, filosofia a psicanálise. O duplo se caracteriza por um desdobramento do indivíduo, uma cópia com características idênticas, mas substanciais diferenças psíquicas, associando-se um lado à bondade e outro à maldade. Assim, o duplo se constituiria como duas partes diferentes e complementares, no entanto, uma deixaria bem evidente sua perversidade em relação à outra. De acordo com Otto Hank (2013, p. 60), a questão do duplo

[...] sempre se trata de uma imagem idêntica a do protagonista, até nos mínimos detalhes, como nome, voz e indumentária [...], geralmente

aparece para o protagonista em um espelho. Esse duplo também lhe atrapalha a vida, e, via de regra, a relação com a mulher vira uma catástrofe, que pode acabar em suicídio – como consequência indireta da morte planejada pelo perseguidor incômodo.

A narrativa saramaguiana, a qual podemos associar a uma construção que se alicerça no insólito, uma vez que é regida por uma ideia que ultrapassa a nossa consciência de realidade, alimentando-se no fantástico e nas imagens que construímos de algo que nos é irreal. O duplo, designado por Otto Rank, é uma definição que se alinha ao que descreve Saramago na fábula de *O homem duplicado*, visto que, António Claro é uma cópia exata de Tertuliano (as personagens conferem as similaridades ao ficarem nus frente à frente) e arrisca-se na desmedida de propor uma troca de identidades por uma noite com Tertuliano. A farsa, descoberta por Maria da Paz, levaria à morte do sócio e ao surgimento de uma nova vida para o professor de História junto à Helena. E apenas um detalhe é notado por Maria da Paz: a marca da aliança de casamento no dedo anelar de António Claro, uma vez que Tertuliano era divorciado há tempos, a marca na pele do amante não fazia sentido algum.

João Marques (2010, p. 159) nos lembra que *O homem duplicado*, na esteira dos romances alegóricos anteriores, como *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*, “[...] prolongava a preocupação do anterior com o caráter ilusório da realidade virtual, da imagem sobrepondo-se à realidade”. Funcionam, de acordo com o autor, como uma metáfora acerca da alienação da humanidade, diante da própria identidade, dos meios de consumo, da cultura e de uma sociedade vazia de alteridade e compreensão do outro como alguém diverso de si e independente nas suas peculiaridades sociais e psíquicas.

Para além da narrativa sobre dois homens iguais, *O homem duplicado* é uma fábula sobre a identidade e o valor da premissa “conhece-te a ti mesmo”, disposta no Templo de Apolo, em Delfos, e que se relaciona com a própria natureza racional do deus Apolo: é preciso conhecer-se a si mesmo para conhecer o outro e dominar o que parece impossível. Desse modo, o pacto de realidade (mesmo que enfadonha e repetitiva), é quebrado pelo surgimento do outro, aquele que traz em si a semelhança física e o mistério de uma identidade desconhecida. É uma inquietação interna que move o protagonista.

Diz-nos Tertuliano Máximo Afonso: “[...]às vezes tenho a impressão de não saber exatamente o que sou, sei quem sou, mas não o que sou, não sei se me faço explicar [...]” (SARAMAGO, 20008, p. 58), num enquadramento pessoano, à moda de Álvaro de Campos que aponta em “Tabacaria”, poema publicado em 1928: “Não sou nada./ Nunca serei nada./ Não posso querer ser nada./ À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo”. Tertuliano, tem em si mesmo, a grande angústia com uma existência que considera pequena, mesquinha, sem graça. Nos diálogos com o senso comum, que lhe faz as vezes de consciência, “[...] não passa de uma média aritmética que vai subindo ou baixando consoante

a maré. Previsível, portanto, Efectivamente, sou a mais previsível de todas as coisas que há no mundo[...]" (SARAMAGO, 2008, p. 198).

O senso comum, consciência projetada para fora da mente do protagonista, avisa-lhe dessa proximidade com o sócia:

Conheces quele tipo, quem é perguntou o senso comum, É o homem com quem estive a falar, o António Claro, o Daniel Santa-Clara, o original de eu sou duplicado, julguei que o tivesses reconhecido, Não posso reconhecer uma pessoa a quem nunca visto antes, Ver-me a mim, é a mesma coisa que vê-lo a ele, Mas por trás de uma barba dessas, Com a conversa esqueci de a tirar, pronto, já está, que tal me encontras agora, O carro dele é mais potente que o teu, Muito mais, Desapareceu num instante, Vai a correr contar o nosso encontro à mulher, É possível, não é certo, És um incrédulo sistemático, Não, sou apenas a isso a que chamais senso comum, por não saber que melhor nome poderíeis dar-lhe, O inventor da roda e da ferradura, Nas horas poéticas, só nas horas poéticas, Prouvera que fossem mais, Quando chegarmos deixas-me à entrada da tua rua, senão te importas, Não queres subir, descansar um bocado, Não, prefiro ir pôr a imaginação a trabalhar, que bem precisa nos vai ser (SARAMAGO, 2008, p. 200).

No diálogo, o senso comum revela a Tertuliano uma opinião importante: ele não reconhece António, pois para ele, a semelhança física não os torna iguais. Antes, revela a impressão do senso comum: esse duplo apontado e identificado pelo protagonista lhe é totalmente diferente, dispõe de uma história de vida que não coaduna com a de Tertuliano e que não apresenta traços que lhe sejam identificáveis como um desdobramento do outro. É, portanto, um desconhecido. Lembra-nos também do grande exercício da imaginação que terão de fazer para tentar compreender a natureza dos acontecimentos seguintes. O que o senso comum procura evidenciar é que Tertuliano e António não são espelho um do outro (embora a situação pareça ser a de um reflexo em espelho), mas seres autônomos, constituídos de vivências e imaginários diferentes. O primeiro é um professor de História, trabalha com a matéria da memória do mundo: o segundo é um ator (mediano, sem grande talento), é da sua natureza a repetição. Ainda, António Claro tem um nome artístico, Daniel Santa-Clara, que corresponde a um outro desdobramento da sua personalidade (ou fragmento), uma entidade verbal e referencial:

Daniel Santa-Clara, em rigor, não existe, é uma sombra, um títere, um vulto variável que se agita e fala dentro de uma cassete de vídeo e que regressa ao silêncio e à imobilidade quando acaba o papel que lhe

ensinaram, ao passo que o outro, esse António Claro, é real, concreto, tão consistente como Tertuliano Máximo Afonso. (SARAMAGO, 2008, p.141)

Ao final da narrativa, após a morte de António, acontece a troca de identidades, não apenas de Tertuliano, mas de Carolina Máximo, sua mãe (que precisa ser a mãe de um filho morto que não é o seu, mas igual ao seu) e uma nova comunidade familiar de esposa, irmãos e parentes. Nessa nova vida do protagonista, existe um outro eu que se desdobra e se apresenta ao telefone tal qual ele mesmo havia feito, tempos atrás. Agora, conhecedor do desencadeamento desse conhecimento específico, Tertuliano mata seu duplo, impedindo talvez a sua própria morte, sequência lógica das ações.

José Saramago, em um dos seus discursos a propósito do Prêmio Nobel, comenta acerca de *O homem duplicado*:

[...] uma história de dois homens em tudo idênticos que apresenta, uma vez mais, um tema recorrente do meu trabalho: o outro. Com a diferença de que o outro é, no aspecto físico, um mesmo, que o todo de um se repete no outro, como se estivessem diante de um espelho diferente dos espelhos que utilizamos. Aqui, o meu lado direito não é o lado esquerdo no espelho. Acreditamos estar a viver uma alucinação, a pior de todas, por que a pessoa que temos à nossa frente, sendo outra, é também a que nós mesmos somos (SARAMAGO, 2013, p. 50).

Este é o caminho para a compreensão da epígrafe de *O homem duplicado*: “O caos é uma ordem por decifrar”, retirado do hipotético *Livro dos contrários*. O que temos na fábula do romance? Um acontecimento, que pode ser entendido como caótico, mas que se constitui como algo que permite uma sequência, uma ordem que irá se repetir: António é o duplo de Tertuliano, numa lógica completamente desconhecida por ambos, acabaram por se conhecer e, ao final, um é aniquilado para que haja o equilíbrio e não a duplicação. É um romance sobre identidade e a pós-modernidade, em que o simulacro, a fragmentação, a despersonalização assumem a potência de compensação pelas diferenças entre as personalidades e as formas de pensar e entender o mundo. É uma fábula sobre o sentido da existência.

A literatura para José Saramago não era, de modo algum, mais relevante do que a vida. É para tentar compreender a existência que a literatura existe. A arte literária não é a resposta para todas as indagações sobre identidade, alteridade, modos de agir e as diferentes relações do homem com a história, a sociedade e a cultura, mas sim a busca pela percepção do que nos constitui como seres humanos únicos e que habitam um mesmo espaço social e compartilhamos muitos elementos do imaginário, formando um inconsciente coletivo.

As três lições de José Saramago aos homens do seu tempo, diluem-se por todos os seus romances, são o material que dá vida às suas personagens. Ao escolhermos *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e *O homem duplicado*, analisamos, de maneira muito direcionada, a forma como José Saramago discute e apresenta a sua ideia sobre identidade. Respectivamente, as três narrativas elaboram conceitos primordiais que formam a consciência do homem acerca do seu tempo: a luta contra a barbárie e a presença do outro como parte de nós mesmos; o homem como resultado de um sistema burocrático e envelhecido que alimenta a negação das identidades e das especificidades, construindo uma linearidade vital que se centraliza na vida útil e na morte como fim de um ciclo econômico e histórico. E ao final, a repetição e a perda do sentido de significação de cada indivíduo no tecido social e cultural do seu tempo, tornando-se um simulacro de si mesmo, com desejos para além do que a sua própria realidade pode delimitar.

A respeito da literatura, retomamos Sartre em *O que é a literatura?* Num determinado momento da sua apresentação do conceito de literatura, Sartre se volta para a leitura, e nos diz:

Assim, a leitura é um exercício de generosidade; e aquilo que o escritor pede ao leitor não é a aplicação de uma liberdade abstrata, mas a doação de toda a sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores, somente essa pessoa se entregará com generosidade: a liberdade a atravessa de lado a lado e vem transformar as massas mais obscuras da sua sensibilidade (SARTRE, 1989, p. 42).

Numa entrevista à revista *Alphalibros*, Saramago (2010, p. 185) comenta: “A literatura é o que nos faz inevitavelmente pensar. É a palavra escrita, a que está no livro, a que faz pensar”. Eis a grande lição saramaguiana, que façamos da literatura o campo fértil do pensamento, da reflexão sobre o que somos e o que representamos no mundo compartilhado do agora. E que esse exercício de leitura seja possível através da liberdade de sermos quem somos, na nossa totalidade, no ato da leitura de seus romances, para que possamos entender a dimensão da nossa existência como indivíduos que se constituem de sonhos, ideias e das mais diferentes materialidades que possam existir.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

CERDEIRA, Teresa. De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago. In: BERRINI, Beatriz. *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999. p. 287-295

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *As artemages de Saramago: Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LOPES, João Marques. *Saramago – biografia*. São Paulo: Leya, 2010.

RANK, Otto. *O duplo*. Trad. Erica Sofia Luísa Foerthmann Schultz et al. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Porto Editora, 2015.

_____. “José Saramago e a poética da narrativa: uma ordem por decifrar”. In: CERDEIRA, Teresa et al. (org.). *E agora, José?* Belo Horizonte: Moinhos, 2019.

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

_____. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. Sel. Fernando Gomez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Belém: Ed. UFPA; Fundação José Saramago, 2013.

SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SEIXO, Maria Alzira. *Os lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: INCM, 1999.

GABRIELA SILVA

Graduada em Letras pela FAPA (Faculdades Porto-Alegrenses). Mestre (2009) e doutora (2013) em Teoria da Literatura pela PUC-RS. Pós-doutorado em Letras pelo Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa (2016) e pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e Missões (2019). Atua como professora convidada no Curso de Extensão A novíssima ficção portuguesa, coordenado pelo Prof. Dr. Jorge Valentim (UFSCAR). É professora adjunta em Estudos Literários na Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Campus São Lourenço do Sul.

Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/5397370043144169>

Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0001-6249-5166>

E-mail: gabrielasilva@furg.br