UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

ANA MARIA CAVALCANTE

O narrador-espectador de José Saramago: a relativização da distância espaço-temporal e os diálogos narrativo-dramáticos

(Versão Corrigida)

São Paulo
2018

ANA MARIA CAVALCANTE

O narrador-espectador de José Saramago: a relativização da distância espaço-temporal e os diálogos narrativo-dramáticos

Versão Corrigida

(Versão original encontra-se na unidade que aloja o programa de pós-graduação)

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada

Orientadora: Professora Doutora Andrea Saad Hossne

Andrea Saad Hossne

São Paulo, ____ de março de 2018.

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C376n Cavalcante, Ana Maria
O narrador-espectador de José Saramago: a
relativização da distância espaço-temporal e os
diálogos narrativo-dramáticos / Ana Maria Cavalcante
; orientadora Andrea Saad Hossne. - São Paulo, 2018.
237 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. José Saramago. 2. Metanarrativa. 3. Drama. 4.
História. 5. Ficção. I. Hossne, Andrea Saad, orient.
II. Título.

CAVALCANTE, Ana Maria. *O narrador-espectador de José Saramago: a relativização da distância espaço-temporal e os diálogos narrativo-dramáticos*. 2018. 237 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Aprovado em: 19/01/2018

Banca Examinadora

Profa. Dra. Andrea Saad Hossne (presidente da banca)
Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Junior
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Teresa Cristina Cerdeira da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Profa. Dra. Sandra Aparecida Ferreira
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Profa. Dra. Aparecida de Fátima Bueno
Universidade de São Paulo (USP)

AGRADECIMENTOS

À Andrea Saad Hossne, minha orientadora, por ter me acolhido de tantas formas e por me ensinar a ver e a reparar quando eu ainda só sabia olhar.

Aos professores Eduardo Vieira e Sandra Aparecida Ferreira, pela valiosa interlocução durante o processo de qualificação desta tese.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro e pela concessão das bolsas de doutorado e de doutorado sanduíche.

À professora Ana Paula Arnaut, pela recepção na Universidade de Coimbra e pelas orientações prestadas durante o período passado em Portugal.

Aos amigos da Universidade Federal do Ceará, professores de uma vida.

À Cíntia Oliveira e ao Juan Silveira, pelos olhos e pelas paixões emprestados a esta tese.

À Fernanda Bizon, pela calma, pela companhia e pela paciência.

Quem construiu Tebas, a de sete portas?
Nos livros, ficam os nomes dos reis.
Os reis arrastaram os blocos de pedra
Babilónia, muitas vezes destruída,
Quem a reconstruiu tantas vezes? Em que casa
De lima auri-radiosa moravam os obreiros?
Para onde foram, na noite em que ficou pronta a Muralha da China,
Os pedreiros?
(BRECHT, 1966)

Difícilimo ato é o de escrever, responsabilidade das maiores (...) Basta pensar no
extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimentos,
primeiro este, depois aquele, ou, se tal mais convém às necessidades do efeito, o
sucesso de hoje posto antes do episódio de ontem, e outras não menos arriscadas
acrobacias (...)
(SARAMAGO, 1999)

RESUMO

CAVALCANTE, Ana Maria. *O narrador-espectador de José Saramago: a relativização da distância espaço-temporal e os diálogos narrativo-dramáticos*. 2017. 237 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Memorial do convento (1982), *História do cerco de Lisboa* (1989) e *O homem duplicado* (2002) são as obras de José Saramago (1922 - 2010) sobre as quais se debruça esta tese. Os romances pertencem a dois diferentes momentos da produção literária do autor, e a eleição deles se justifica pela tentativa, empreendida por este estudo, de estabelecer um panorama comparativo que permita analisar as diferenças e as semelhanças de recursos que compõem a retórica narrativa empregada por Saramago. A metanarratividade e as inserções dramáticas, exercitadas por um narrador todo poderoso e pluralizado, são observadas e analisadas, durante o desenvolvimento desta pesquisa, como dois dos principais estratégias que são comuns aos romances de Saramago e que contribuem para o estabelecimento temático-estrutural de um conflito constantemente explorado nos romances do autor: aquele entre Eu/Outro/Mesmo. Utilizando-se da metanarratividade, o narrador de Saramago se insere e se posiciona criticamente em uma tradição narrativa frequentemente evocada e deteriorada. Os romances do escritor português não se constituem senão em um diálogo crítico contínuo com as narrativas que os precederam, sejam elas historiográficas ou ficcionais. Ao mesmo tempo em que onisciente, uma vez que passeia pela cabeça das personagens e pelo passado/presente/futuro narrativos, o narrador saramaguiano se corporifica dentro do universo ficcional, simulando, já que cerceado pelo sensível, a sua própria limitação diante de um encadeamento de acontecimentos mais largos do que aqueles que o narrador é capaz de acompanhar por meio da visão/audição. A observação e a análise das manifestações metanarrativas e das inserções dramáticas são demonstradas, durante o desenvolvimento deste estudo, como as estratégias pelos quais se confrontam: Vida e Narrativa, História e Ficção, Passado e Presente. As fricções entre essas categorias e a identificação crítica de suas semelhanças revelam a sombra do Mesmo, da impossibilidade de serem singulares e, por esse motivo, principalmente no que diz respeito à História, da

impossibilidade de serem apreendidas como veiculadoras de verdade única e incontestável. A retórica de persuasão impressa nos romances de José Saramago, fundada em um narrador consciente do papel de sua narrativa e paradoxalmente onisciente e limitado, fabrica e sugere a sua própria retórica de leitura, em que se absorve para o universo crítico-ficcional o seu Outro: o leitor.

Palavras-chave: José Saramago. Metanarrativa. Drama. História. Ficção.

ABSTRACT

CAVALCANTE, Ana Maria. *José Saramago's narrator-observer: the space-time distance relativization and the narrative-dramatic dialogues*. 2017. 237 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Memorial do convento (1982), *História do cerco de Lisboa* (1989) and *O homem duplicado* (2002) are José Saramago's (1922 - 2010) works on which this thesis focuses. The novels are from two different moments of the author's literary production and their choice is justified by this study attempt to establish a comparative panorama that allows an analysis of the differences and similarities of resources that compose Saramago's rhetoric narrative. The metanarrativity and dramatic insertions, exerted by a powerful and pluralized narrator, are observed and analyzed, throughout this research development, as two of the main stratagems common to Saramago's novels and which contribute to the thematic-structural establishment of a conflict constantly exploited in the author's novels: the one among I/Other/Same. By using metanarrativity, Saramago's narrator inserts and positions himself critically in a narrative tradition frequently evoked and deteriorated. The Portuguese writer's novels constitute a continuous critical dialogue with the narratives that preceded them, whether they are historiographic or fictional. While omniscient, once he is aware of the innermost thoughts and feelings of all characters as well as the past/present/future narratives, Saramago's narrator embodies himself in the fictional universe simulating, since he is curtailed by the sensitive, his own limitation in the face of a chain of events broader than those the narrator is able to follow through vision/hearing. Both the observation and the analysis of the metanarrative manifestations and of the dramatic insertions are demonstrated over this study as the stratagems by which they confront themselves: Life and Narrative, History and Fiction, Past and Present. The frictions between these categories and the critical identification of their similarities reveal the shadow of the Same as the impossibility of being singular and for this reason, especially with regard to History, the impossibility of being apprehended as carriers of a single and undeniable truth. The rhetoric of persuasion imprinted in José Saramago's novels, based on a narrator who is aware of his narrative role and is paradoxically omniscient and limited, makes

and suggests his own reading rhetoric in which the critical-fictional universe absorbs the Other: the reader.

Key words: Jose Saramago. Metanarrative. Drama. History. Fiction.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
CAPÍTULO 1 – As autorreflexões narrativas e um narrador consciente do papel do seu relato	28
1.1 A verdade historiográfica e a verossimilhança ficcional: duas categorias confrontadas pela autorreflexividade literária presente em <i>Memorial do Convento</i>	31
1.2 <i>História do cerco de Lisboa</i> : o revisor-autor e as reflexões acerca da criação literária.....	42
1.2.1 Raimundo Silva entre o histórico e o ficcional: o revisor peregrina pelas inconsistências historiográficas.....	44
1.2.2 O “sim” em lugar do “não”: como se escreve a História do Cerco?.....	49
1.3 O <i>homem duplicado</i> e a busca da ordem no caos: quando a difusa separação entre História e Literatura é apresentada pelas personagens.....	57
1.3.1 A relação entre Ficção e Vida.....	59
1.3.2 A relação entre História e Vida.....	63
1.3.3 O romance entre a História e Ficção.....	66
1.4 O Romance para Saramago: um espaço em que tudo pode e deve caber.....	67
1.4.1 O narrador contador de histórias e as hipodiegeses.....	71
1.4.2 O <i>homem duplicado</i> : entre a mesmice do universal e a singularidade do particular.....	79
1.4.2.1 Tertuliano Máximo Afonso e o Senso Comum.....	81
1.4.2.2 O majestoso fluxo circular do retorno: como representar de forma paradoxal a trivialidade da vida?.....	83
1.4.3 A presença do Outro: a dialógica narrativa saramaguiana.....	88
1.4.3.1 Quando o romance evoca a epopeia.....	90
1.4.3.2 O romance evoca o texto bíblico.....	93

CAPÍTULO 2 - A narrativa e a dinâmica cisão entre o passado e o presente: um procedimento ético e estético.....	98
2.1 <i>Memorial do convento</i> : o “aqui” e o “agora”.....	107
2.2 A compreensão caleidoscópica de um referente ficcionalmente concreto: Raimundo Silva passeia pelos limites e pelas veredas do Outro.....	121
2.3 <i>O homem duplicado</i> : uma tragicomédia romanesca.....	139
2.3.1 O narrador simula ser espectador da tragédia que narra.....	141
2.3.2 O coro, os oráculos, o reconhecimento e as desmedidas da tragédia saramaguiana.....	149
2.4 As inserções dramáticas, a limitação dissimulada da onisciência e o pacto entre o narrador e o leitor.....	159
 CAPÍTULO 3 – O narrador de José Saramago convoca o leitor a não se contentar com o espetáculo do mundo.....	 162
3.1 Os títulos e as epígrafes como provocação à competência pré-textual do leitor de José Saramago.....	168
3.2 Escutar com os olhos: a nostalgia da oralidade e o trabalho muscular do leitor.....	172
3.3 O estilo saramaguiano e suas faces: a subversão da escrita enquanto veículo cristalizador do conhecimento e a sugestão de uma retórica da leitura.....	175
3.3.1 O Padre Voador de <i>Memorial do convento</i> e o ato herético e libertador da leitura.....	177
3.3.2 A personagem multiplicada: a apropriação leitora do escrito e a heteronimização de Raimundo Silva.....	190
3.3.3 O espelho e os fractais: a retórica narrativa/leitora de <i>O homem duplicado</i> e a observação da ordem no caos.....	201
3.3.3.1 Uma leitura fractal: o conflito entre os duplos e a autossimilaridade com que se apresenta nos objetos da narrativa.....	206
3.3.3.2 O problema dos duplicados é encenado pelas personagens: o leitor é convidado a comparar as atitudes do professor e as do ator.....	208

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	228
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	232

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Apesar de a presente tese se propor à observação e à análise de aspectos que seriam comuns a praticamente todos os romances de José Saramago, a escolha, para este estudo, de *Memorial do convento*, obra publicada em 1982, de *História do cerco de Lisboa*, de 1989, e de *O homem duplicado*, de 2002, sustenta-se no fato de que essas três obras, pertencentes a dois momentos distintos da produção literária do autor, promovem, às suas maneiras, relações e discussões profícuas envolvendo um dos temas frequentes na vasta obra saramaguiana: o outro. No interior desse *topos*, aqui observado e analisado de forma lata, agitam-se questões concernentes às complexas associações autor/narrador, narrador/ação, narrador/personagens, narrador/leitor, História/Ficção etc.

Propõe-se, neste estudo, que os atritos dialéticos entre esses elementos binários tenham sido evocados pela própria narrativa por meio, principalmente, do exercício da metanarratividade, das inserções dramáticas e de uma retórica narrativa que implica o leitor e que o convida a perceber, nos meandros da fricção entre o Eu e o Outro, a complexidade do Mesmo. As três obras escolhidas, duas atribuídas à primeira fase e uma pertencente ao que seria a segunda fase da produção do autor¹, permitem um esboço comparativo e um panorama problematizado da abordagem do tema Eu/Outro/Mesmo no texto saramaguiano.

A faculdade totalizadora da instância narrativa é responsável por apresentar os eventos, as discussões e por sugerir ao leitor implicado a recepção daquilo que se vai narrando. O narrador cambia intencionalmente, dessa forma, entre a

¹ Entre os autores que compõem a fortuna crítica de José Saramago, alguns dividem a produção literária do escritor em duas ou em três fases. A primeira fase seria dotada de uma temática histórica lusitana, da qual fariam parte, por exemplo, os romances *Memorial do convento* e *História do cerco de Lisboa*. No segundo momento da produção do autor, que, de acordo com críticos como Agripina Carriço Vieira (1999), teria início com *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), seria possível observar o abandono de temas locais e a entrada na amplitude e na abrangência do universal humano. Nesse segundo momento, estaria localizado *O homem duplicado*, de 2002. Acerca dessa divisão possível dentro de sua produção literária, o próprio autor se pronuncia em *A estátua e a pedra*, assumindo a sua tentativa de atingir uma profundidade e uma abrangência universais. Ana Paula Arnaut (2010) aponta uma terceira fase na produção do autor, na qual se inseririam os romances-fábula, como *Intermitências da morte* e *A viagem do elefante*.

onisciência e a limitação, entre os papéis de demiurgo e de espectador. O termo narrador-espectador ou narrador-testemunha, presente no título dessa tese, não deve ser reduzido nem confundido com a categoria de narrador-testemunha de Norman Friedman (2002), uma vez que esse tipo de narrador, para o teórico, estaria desprovido de onisciência. A conjugação dos dois termos (“narrador” e “espectador”) não deve, assim, ser observada pelo viés estático da mera justaposição gramatical. A categoria será aqui apresentada e discutida pela perspectiva da relação dinâmica e dialética incorporada por um narrador todo-poderoso que simula as suas próprias limitações a fim de que as ações se mostrem, vívidas, a uma audiência ativa, espectadora, crítica e emancipada da qual ele mesmo faz parte.

Quando se posiciona temporal e espacialmente diante das ações, o narrador de José Saramago ganha corpo, ele simula ouvir/não ouvir, ver/não ver elementos das ações que se desenvolvem à queima-roupa. O narrador é elaboração e dramatização de um autor implícito/implicado, este caracterizado por Wayne Booth (1980) em *A retórica da ficção*. É o autor implícito o responsável por elaborar a estratégia de persuasão que vai sendo demonstrada pelo narrador quando este dá o texto a ler. Paul Ricoeur (2010), caro a este estudo por sua proposta hermenêutica presente em *Tempo e Narrativa*, utiliza e problematiza a categoria de autor implícito proposta por Booth, principalmente no que diz respeito ao caso do narrador não digno de confiança. Para Ricoeur, Booth foi cruel com esse tipo de narrador tão exercitado pela narrativa contemporânea. O filósofo francês propõe que um narrador não confiável e sua retórica perigosa contribuiriam para o surgimento de um novo tipo de leitor, desconfiado, muito mais alerta e solicitado.

O narrador de José Saramago, confundido com o autor implicado e responsável por dar o texto a ler, revela a estratégia de comunicação e de persuasão/frustração da obra e convida o leitor a operar criticamente sobre o escrito, a dar o retruque. As manifestações metanarrativas são, assim, numerosas e se conjugam à intenção do narrador/autor implicado de sugerir, além dos disfarces narrativos, uma retórica da leitura. Paradoxalmente associado ao procedimento de reflexão acerca de sua própria narrativa, o narrador limita a sua onisciência quando se insere como espectador aproximado espacial e temporalmente das ações, já que

simula que as ações se desenrolaram mesmo quando a narração não as acompanhou/descreveu.

A metaficção e a metanarratividade permitem ao narrador de José Saramago promover teorizações acerca da estrutura narrativa. Enquanto o narrador tece comentários a respeito do seu próprio narrar, faz diversas referências ao discurso histórico e à própria tradição narrativa literária, principalmente no que diz respeito à origem da épica, representada pelas epopeias, às quais o narrador saramaguiano faz alusões e das quais retira citações diretas, com o objetivo de subverter os sentidos do intertexto e de, dessa forma, discutir o próprio romance como gênero herdeiro e crítico dessa tradição. A narrativa saramaguiana, dessa forma, não se constitui senão em contato crítico com outras narrativas. Os intertextos são a presença evidenciada de um Outro com o qual o texto de José Saramago intencionalmente entra em confronto/diálogo.

Aliadas à metanarratividade, as inserções dramáticas são frequentes no texto saramaguiano. O jogo irônico de simulação narrativa acontece, assim, desde o nível estrutural de apresentação do texto. O fazer acontecer novamente, impresso em toda a sua força por meio do drama², alça o narrador à condição de testemunha ocular, de espectador dos eventos. Esse procedimento estilístico e estrutural é utilizado com frequência em *Memorial do convento*, assumindo uma complexidade gradual quando observado em *História do cerco de Lisboa* e em *O homem duplicado*. Analisar o método estilístico de Saramago, os seus efeitos estéticos e a possível gradação da complexidade em que é aplicado constituem-se objetivos primordiais deste estudo, uma vez que esse procedimento analítico visa ao estabelecimento de um panorama em que o estratagema estético é um convite a um posicionamento ético.

Por meio da metanarratividade e da dramatização, os romances de José Saramago parecem promover, irônica e paradoxalmente, uma ficcionalização da história e uma historicização da ficção. O embate histórico-ficcional será o elemento que, neste estudo, receberá maior atenção no interior do confronto Eu/Outro/Mesmo. O narrador assumidamente anacrônico, ao se mostrar temporal e espacialmente

² Utiliza-se *drama* no sentido atribuído por Aristóteles em *Poética*, destacando-se o fato de existirem, nessa forma de imitação/representação, personagens agindo sem a interferência direta e material de um narrador.

aproximado do passado, presentifica os eventos, como se tivessem acabado de acontecer, tornando-se ele próprio testemunha dos acontecimentos que constituem a narrativa. Livre das amarras da objetividade, as quais o discurso histórico comumente preserva, o texto literário não apenas apresenta o passado por meio da simulação de presente, mas explora, pelo jogo consciente e autodenunciatório de aproximação e de afastamento do objeto narrado, a dinamicidade de uma situação vívida que se doa a um olhar crítico e caleidoscópico.

O já referido Paul Ricoeur (2010) aproxima História e Ficção pela utilização, em ambas, da sequência narrativa como uma tentativa de livrar algo do esquecimento. Para Ricoeur, a historiografia, por seu objetivo de resgatar, da forma mais fiel possível, um passado irrecuperável, vale-se irremediavelmente do imaginário e da ficção para preencher a ausência deixada pelo acontecimento findo, inobservável³. Já a ficção, por seus objetivos de se constituir passado da voz narrativa, vale-se da representância historiográfica. Entrecruzam-se, assim, essas duas formas narrativas, quando da mobilização dos elementos fulcrais de suas retóricas de persuasão.

José Saramago explora esse processo de entrecruzamento ao extremo, uma vez que traz para a ficção, simultaneamente, a testemunha ocular, presente na curta distância entre o narrador e os acontecimentos, e esse quase passado, pertencente à voz narrativa. Essa postura é causa e consequência dos diálogos narrativo-dramáticos que dão estrutura às obras do autor, uma vez que, por meio da dramatização das ações, a narrativa propõe e mostra uma nova e outra realidade testemunhada pelo narrador pluralizado.

A exploração irônica do ponto de interseção entre a narrativa literária e a historiográfica constitui um dos debates base da narrativa saramaguiana, especialmente quando observados *Memorial do convento* e *História do cerco de Lisboa*, nos quais se exploram temas locais. Defende-se neste estudo que, em *O homem duplicado*, que ruma para o debate de questões mais universais, essa questão constitua duplicação em menores dimensões, mas não menos importantes, do conflito central do enredo organizado em torno do problema Eu/Outro/Mesmo.

³ A essa característica da historiografia, Ricoeur dará o nome de “representância”.

Memorial do convento parece se nutrir do objetivo de dar aos portugueses simples os seus lugares de protagonistas na construção do convento de Mafra, papel usurpado por uma tradição narrativa oficial. Saramago, assim, propõe, por meio da ficção, uma narrativa capaz de resgatar esses homens e mulheres do esquecimento, buscando, como afirma Teresa Cristina Cerdeira (1991, p.174), “as falas minoritárias, a história dos vencidos: esquecidos da História, acordados pela ficção”. O romance, dessa forma, denuncia-se como via de negação da narrativa histórica, esta minada em seu *status* de verdade oficializada dos fatos. Por meio da evocação seguida de negação da narrativa historiográfica, é possível visualizar os dois tipos de relato que, distintos, são confrontados pela ironia e pela metanarratividade exercitadas pela voz narrativa. Nesse panorama, as inclusões de sequências dramáticas contribuem para que o passado se mostre vivo, ao mesmo tempo em que acompanhado de perto por um narrador anacrônico que vai tecendo comentários a respeito do que vê/ouve.

Em *História do cerco de Lisboa*, apesar da introdução do “não” que negará concretamente a sentença histórica, o romance não se coloca como narrativa alternativa à oficial e isenta de revisões. O livro de História (História do Cerco de Lisboa) a ser revisado e modificado por Raimundo Silva, o romance escrito pelo revisor (também intitulado História do Cerco de Lisboa) e o romance de Saramago mostram-se todos como narrativas que devem ser olhadas, vistas e reparadas. Ettore Finazzi-Agrò (1999, p. 344) afirma, a respeito de *História do cerco de Lisboa*, que: “A negação da História, dando consistência e vida a uma hipótese, rectifica de imediato a história e a geografia habituais, organiza uma cronologia e uma paisagem em que atua uma verdade diferente e inaudita”. O texto histórico, assim, por meio da negação inserida por Raimundo Silva, abrir-se-ia à ficção e à reversibilidade, não estando, entretanto, nem a historiografia nem os textos literários isentos de possibilidade de negação, de revisão e de levantamento de novas hipóteses-verdade. O Eu e o Outro (narrativa ficcional e narrativa historiográfica) confundem-se na percepção conturbada do já multiplicado revisor/leitor/autor Raimundo Silva. O cerco a Lisboa é revisitado de dentro e de fora das muralhas, em um espaço/tempo em que se confundem passado e presente, mouros e portugueses.

Em *O homem duplicado*, o câmbio narrativo-dramático poderia constituir uma tentativa de respeitar minimamente o poder de ação de uma personagem já ameaçada em sua singularidade. O caos e a ordem, a coincidência e o acaso mobilizam-se no seio de uma estrutura ao mesmo tempo narrativa, dramática e tragicômica, na qual o tema literário do Eu/Outro/Mesmo é encenado na superfície da narração e se constitui a própria matéria que mobiliza o enredo. No interior desse panorama, as questões histórico-ficcionais recebem nova configuração, uma vez que incorporadas pelo comportamento e pela reflexão do professor de História e do ator, protagonistas do romance, quando colocados diante do insólito caso dos homens duplicados.

A extrema exploração das relações espaciais e temporais confere ao narrador, como já apontado, o estatuto de uma testemunha ocular, de um espectador. O espetáculo a ser tratado neste estudo encerra um sentido estrutural e ideológico. Estrutural na medida em que se caracteriza como um evento elaborado pela narrativa e paradoxalmente presenciado por um narrador que possui uma postura cambiante no que diz respeito ao seu posicionamento diante dos acontecimentos, já que ora se mostra afastado e reflexivo ora se coloca tão inserido e participante das ações que simula ter afetada a sua capacidade de narrar o acontecimento de forma integral. O espetáculo é ideológico ao passo que esse jogo de aproximação e de afastamento provoca o leitor a não se contentar com o espetáculo real ou com o fictício que diante dele se coloca. Relativizadas as distâncias temporais e espaciais por um narrador que se pluraliza, a narrativa estabelece uma provocação e uma incitação que evidenciam uma responsabilidade histórica e social que se estende do mundo do texto ao mundo do leitor.

Além de as inserções dramáticas colocarem o narrador na posição de espectador e de testemunha ocular dos fatos, elas permitem um tratamento distinto da relação do passado com o presente, concebida esta, na narrativa de José Saramago, como um entrecruzamento vivo e crítico. A concepção e o efeito de sentido de passado que se constrói por meio de uma relação dinâmica com o presente são discutidos por este estudo em sua possível dimensão de provocação a um trabalho historiográfico que almeja ser relato de um passado estático e observável, justificado pelo cientificismo e pelo positivismo histórico que se

estabeleceram no século XIX e que perduraram até o final da primeira metade do século XX. Essa historiografia cientificista e positivista tinha como condição de existência um objeto (o passado) concebido como bem delimitado e apartado do presente. O relato histórico se propunha, assim, como restauração e como consequente fixação narrativa de um passado oficial e incontestável.

Em 1930, realizando movimento contrário ao cientificismo historiográfico e questionando os limites da verdade e da integridade do passado almejados pela História Positivista, Lucien Febvre e Marc Bloch dão início à Escola dos Annales. Febvre e Bloch apontam para o relativismo e para a carga ideológica que se revela, por exemplo, na seleção dos documentos que balizam a narrativa histórica. Os historiadores dos Annales indicam, dessa forma, a dimensão subjetiva, parcial e incontornável, da construção do relato historiográfico e deterioram o seu estatuto de versão objetiva e oficial dos fatos.

Desse movimento, inaugurado por Febvre e por Bloch, surge a Nova História, disposta a resgatar e a evidenciar o elo indissociável entre a ficção e a historiografia, tão explorado por Michelet na primeira metade do século XIX e negado pelo cientificismo por meio do qual tentava se afirmar a historiografia positivista da segunda metade do mesmo século.

José Saramago, em 1978, traduz para o português a obra *O tempo das catedrais*, de 1976, do historiador francês, alinhado à Nova História, Georges Duby. É evidente o contato e a simpatia do escritor português pela observação crítica do passado, este denunciado como construído por seleções promovidas por interesses do presente. Em entrevista concedida a Carlos Reis (2015), presente em *Diálogos com José Saramago*, o escritor afirma, acerca da sua concepção de História, que:

Foi esta ideia do tempo como uma tela gigantesca, onde está tudo projetado (o que a História conta e o que a História não conta), foi isso que meteu na minha cabeça uma espécie de vertigem, de necessidade de captação daquele todo; e, a par dessa, uma outra necessidade que é a de compreender como se ligam as coisas todas que não têm (ou que parecem não ter) nada que ver ali: Auschwitz ao lado de Homero, por exemplo; ou um homem de Neanderthal ao lado da Capela Sistina. Foi isso que me levou a esse sentido da História, que para mim era confuso, mas que depois vim a entender, em termos mais científicos, a partir do momento em que descobri uns quantos autores (os homens dos Annales, os da Nouvelle Histoire,

como o Georges Duby ou Jacques Le Goff), cujo olhar histórico ia por esse caminho. (REIS, 2015, p. 84).

O autor deixa clara a sua ligação com as concepções de historiografia discutidas pelos historiadores influenciados pela Escola dos Annales e revela a sua abordagem e o seu entendimento dos eventos que se dispõem no passado/presente como se projetados simultaneamente em uma imensa e caótica tela. José Saramago demonstra compreender que qualquer ordem dada a esse caos não será mais que seleção de carga ideológica e que a oficialidade desejada pela historiografia positivista não seria mais que uma forma de disfarçar o relativismo e as relações de poder a partir da proposição de uma verdade que se impõe como versão única e incontestável dos eventos.

Por meio da narrativa autorreflexiva e irônica que constitui os seus romances, o autor mostra a consciência de uma totalidade inatingível de passado, apontando o dedo para a própria máscara e para as seleções das quais não se pode desviar, uma vez que instância de um presente que se debruça sobre uma, mas não única, nem mesmo total, perspectiva de passado. O trabalho narrativo dos romances não se mostra, de nenhuma forma, dedicado a tratar do passado como algo estático. É a partir do vivo roçar entre o Outrora e o Agora que o narrador, pluralizado e testemunha ocular das ações, enuncia o seu relato como se simulasse acompanhar as ações assim que elas acontecem.

O narrador, durante a elaboração de seu relato, mostra-se consciente das exclusões que a sua narrativa terá de promover e do desperdício humano que se vai, inevitavelmente, acumulando às margens da narração, uma vez que não é possível a todos e a tudo narrar. Ao observar a historiografia como parcelar e como parcial, uma vez que, além de não ser capaz de contar tudo, a narrativa histórica promove seleções que são orientadas institucionalmente por inclinações sociais e ideológicas, José Saramago utiliza-se da narrativa literária, também ela, embora assumidamente, parcelar e parcial, para provocar a historiografia. Essa provocação é feita de forma distinta nos três romances selecionados para integrar esta pesquisa, realizando, cada um destes à sua maneira, uma evocação irônica do discurso historiográfico.

Os objetos do enredo e a escolha dos protagonistas dos romances também são vias para que o autor afrente a visão histórica positivista, que priorizou e enfatizou os tópicos políticos e diplomáticos dos eventos bélicos e que, por meio dessa ênfase, conferiu uma memória oficializada a um grupo seletivo e poderoso de personagens, deixando à margem da História e delegando ao esquecimento as massas e o povo, arrastado, sacrificado e esquecido pela construção narrativa dos episódios históricos.

Acerca da historiografia e dos silêncios resultantes das seleções a partir das quais são elaborados relatos históricos, o escritor afirma, no já citado *Diálogos com José Saramago*, que:

Talvez a mim me preocupe mais o fato de a História ser parcelar. Voltando atrás, quando eu falei de Auschwitz e do homem de Neanderthal ao lado da Capela Sistina faltou uma quantidade de coisas: faltou o ajudante de Miguel Ângelo que estava a moer as tintas; e no caso de Auschwitz, faltou o honrado (imaginemos que seria honrado...) pedreiro que construiu os muros do campo de concentração, se é que os tinha. É que a este mundo vêm milhões de pessoas que se foram embora e não deixaram rasto nem sinal... (REIS, 2015, p. 86).

A preocupação com as ausências, com os esquecimentos e com o desperdício humano sempre provocado pelas seleções narrativas são discussões constantes nos romances de José Saramago. Se relatar só é possível por meio da exclusão daquilo e daqueles que não se narram, uma vez que a totalidade dos eventos é impossível a qualquer narrativa, e se os procedimentos ideológicos que orientam essas seleções são identificáveis, é ao caráter parcelar da narração que o narrador elaborado por José Saramago se reportará constantemente. Em *Memorial do convento*, em *História do cerco de Lisboa* e em *O homem duplicado*, a voz narrativa expõe as suas limitações e o faz como se, por meio de uma provocação, convidasse o relato histórico a assumir a mesma postura e a apontar para os seus disfarces, evidenciando a falácia de representação de uma totalidade e de uma verdade singularizada e estática.

No intento de desafiar a historiografia positivista, é também discutida a importância que assume a escrita, percebida em seu poder de conferir imortalidade e de ser o meio pelo qual se fixam e se transmitem os conhecimentos científicos. A

metanarratividade, a dramaticidade e a própria maneira como se organiza materialmente a escrita de José Saramago contribuem para uma aproximação/retorno da oralidade e para instigar o leitor ao questionamento das verdades que se veiculam e que se cristalizam pelo poder da escrita.

O papel da escrita para a historiografia e para a solidificação de saberes incontestáveis é discutido pela ficção de Saramago em diversos níveis, por meio de uma reflexão aproximada das promovidas pelos teóricos da História ligados à Nova História e caros a este estudo, como Paul Veyne (1998), em *Como se escreve a História?*, e Michel De Certeau (1982), em *A escrita da História*; autores que discutiram e que questionaram tópicos como o da oficialidade conferida à historiografia.

Paul Veyne, ao teorizar acerca dos meios pelos quais se escreve a história, alerta para o fato de que:

A história é, em essência, conhecimento por meio de documentos. Desse modo, a narração histórica situa-se para além de todos os documentos, já que nenhum deles pode ser o próprio evento; ela não é documentário em fotomontagem e não mostra o passado ao vivo “como se você estivesse lá”; retomando a útil distinção de G. Genette, ela é diegesis e não mimesis. (VEYNE, 1998, pp. 3-4).

Apontando os documentos como insuficientes para resgatar a totalidade de um evento, Veyne caracteriza a historiografia como irremediavelmente ligada a procedimentos de outra natureza que não unicamente a investigativa e a documental. Para elaborar uma narrativa historiográfica, o historiador terá que simplificar, selecionar e organizar, uma vez sendo este o único meio de transcender a diferença incontornável entre a totalidade irrecuperável do evento, pertencente ao passado, e uma forma de registrar esse passado, livrando-o do esquecimento.

Para Michel de Certeau, a própria ação de escrever denunciaria a distância irremediável entre o acontecimento e a sua escrita. Escrever seria, em si, um trabalho sobre o outro, uma inversão escriturária, um procedimento *a priori* distanciado da ação irrecuperável. A historiografia seria, dessa forma, um exercício de compreensão do passado a partir do presente; um exercício dinâmico de compreensão do Outro que não pode ser concebido como isolado do Mesmo.

Nas páginas iniciais de *A escrita da História*, Michel de Certeau utiliza-se da análise etimológica para introduzir discussões a respeito da subjetividade e da ficcionalidade que tornam possível a historiografia:

A historiografia (quer dizer “história” e “escrita”) traz inscrito no próprio nome o paradoxo — e quase oxímoro — do relacionamento de dois termos antinômicos: o real e o discurso. Ela tem a tarefa de articulá-los e, onde este laço não é pensável, fazer como se os articulasse. (CERTEAU, 1982, p. 11).

O historiador francês considera o fazer historiográfico como meio utilizado para tentar superar o abismo entre o real e o discurso. Processo falho, uma vez que a distância que almeja superar é incorrigível, a escrita precisa simular uma articulação com o real inatingível, revelando, nessa tentativa, os elementos políticos e ideológicos que orientam a formulação desse elo fabricado entre o passado e o presente, entre o Eu e o Outro.

A historiografia positivista, para Certeau, tende a buscar se provar como lugar de conhecimento de um passado: “estranho procedimento, que apresenta a morte, corte sempre repetido no discurso, e que nega a perda, fingindo no presente o privilégio de recapitular um passado num saber. Trabalho da morte e trabalho contra a morte” (CERTEAU, 1982, p. 17). A elaboração ficcional operaria essencialmente nesse processo historiográfico de resgate do passado, uma vez que se trata de uma encenação do passado promovida a partir do presente. Essa encenação, conduzida por diretrizes mais ou menos explícitas ligadas a coevas relações de poder, confeririam à historiografia a tarefa de educar e de mobilizar. Os documentos escritos e os vestígios constituem-se, para o historiador, o presente de uma ausência, é a partir deles e de uma seleção de forma alguma imparcial que o historiador mobilizará o onírico, a fim de, paradoxalmente, atingir a representação objetiva de uma preteridade. A respeito da operação promovida pelos historiadores com o objetivo de decifrar o passado e de torná-lo observável e compreensível, Certeau ainda afirma:

No passado, do qual se distingue, ele faz uma triagem entre o que pode ser “compreendido” e o que deve ser esquecido para obter a representação de uma inteligibilidade presente. Porém, aquilo que

esta nova concepção do passado considera como não pertinente — dejetos criados pela seleção dos materiais, permanece negligenciado por uma explicação — apesar de tudo retorna nas franjas do discurso ou nas suas falhas: “resistências”; “sobrevivências” ou atrasos perturbam discretamente a perfeita ordenação de um “progresso” ou de um sistema de interpretação. São lapsos na sintaxe construída pela lei de um lugar. Representam aí o retorno de um recalçado, quer dizer, daquilo que num momento dado se tornou impossível para que uma identidade nova se tornasse pensável. (CERTEAU, 1987, p.16).

Pode-se afirmar que é sobre o recalçado, a partir da identificação dos dejetos criados pela seleção da narrativa historiográfica, que José Saramago elabora suas narrativas, principalmente em *Memorial do convento* e em *História do cerco de Lisboa*. As franjas do discurso histórico e as ausências que produz na seleção do objeto narrado são constantemente evocadas no texto saramaguiano.

Observando-se a discussão dos limites e dos estatutos da História e da Literatura e a maneira como esse tópico é evocado pelos romances de 82 e no de 89, ambos pertencentes ao que se convencionou como primeira fase da produção literária de José Saramago, já é possível apontar uma metamorfose. A enunciação irônica do narrador de *Memorial do convento* coloca a narrativa literária ombreando com a historiográfica. O desenvolvimento do romance se dá pela identificação e pela exploração da incoerência historiográfica de conferir a construção do monumento a um único homem, a um rei, delegando ao esquecimento a massa de homens simples e a força de trabalho que empregaram para elevar o convento. O narrador propõe uma versão alternativa e elaborada a partir daquilo que poderia ter sido, da possibilidade que se concretiza pela ficção, fundada inicialmente na evidência da falta de lógica e de possibilidade de um só homem ter efetivamente levantado o monumento de Mafra. À evocada e provocada oficialidade historiográfica, impõe-se, pelo desmascaramento das incoerências do relato Histórico, a memória ficcionalizada dos trabalhadores de Mafra.

A dinâmica relação entre o passado e o presente, o procedimento de “Ver o tempo de ontem com os olhos de hoje” (SARAMAGO, 2013, p. 25), é o elemento que afasta *Memorial de convento* da classificação como romance histórico, uma vez que o narrador não demonstra uma preocupação em estar atento e fiel aos focos de passado que a historiografia iluminou, mas a todo o momento cria, ficcionaliza, observa o mundo com olhos anacrônicos. Os anacronismos, nesse romance, são

intencionais e se denunciam como tais. Observa-se um narrador irônico que, ao se afastar e ao se aproximar das ações que relata, promove um tratamento ácido da tradição narrativa historiográfica a qual convoca e provoca na medida em que erige o seu memorial. Proporcionado pela narrativa saramaguiana, o desmascaramento do Outro convida a historiografia a se confundir com a ficção, a apontar o dedo para o próprio disfarce e a aceitar a perda de sua oficialidade/singularidade.

Em *História do cerco de Lisboa*, romance classificado pelo próprio José Saramago (2013) como a obra mais histórica que já escrevera, a oficialidade historiográfica e a ficção se confundem a partir da tentação que acomete a personagem, o revisor Raimundo Silva. A Lisboa pela qual a personagem passeia é trespassada simultaneamente pelo passado e pelo presente. O revisor transcende o seu pacato campo de atuação e de modificação/apropriação do texto revisado e, incomodado pelas incoerências deste, sente-se no direito de efetivamente negá-lo, de imprimir na sentença historiográfica, agora rigorosa e materialmente, o “não” que se insinuava durante toda a narração de *Memorial do convento*.

Pertencente, assim como *Memorial do convento* e *História do cerco de Lisboa*, à primeira fase da produção literária do autor, *O ano da morte de Ricardo Reis*, de 1984, é romance que, embora excluído da seleção dos objetos deste estudo, possui evidentes pontos de contato com a discussão ora empreendida. A provocação entre narrativa ficcional e historiografia, um dos pilares desta pesquisa, é evidenciada também pelo narrador desse romance. A sua exclusão e a adoção de *O homem duplicado*, publicado em 2002 e pertencente ao segundo momento da produção literária do autor, deve-se aos intentos desta tese de contemplar não apenas o tópico ficção/historiografia, mas a metamorfose sofrida por este quando se considera a transição dos romances da estátua à pedra.

O procedimento seletivo que precede este estudo justifica-se também no fato de que as reflexões ora empreendidas almejam, por meio da seleção feita, explorar, nos seus sentidos mais abrangentes, o recorrente tema do Mesmo, observando-o já nos romances de primeira fase, se consideradas por esse viés as relações entre História/ficção, opressores/oprimidos, passado/presente, lembrados/esquecidos, vida/ficção, narrador/personagens, oralidade/escrita. Nesta tese, propõe-se que as associações entre o Eu e o Outro presentes em *Memorial do*

convento e em *História do cerco de Lisboa* atingiriam uma configuração radicalizada pelo insólito caso dos duplos explorados em *O homem duplicado*.

A questão da heteronímia, claramente explorada em *O ano da morte de Ricardo Reis*, é apresentada em uma perspectiva bastante alargada no posterior *História do cerco de Lisboa*. Pode-se dizer que em *História do cerco de Lisboa* já se ensaia embrionariamente, em nível de enredo, o tema dos duplos que se olham e que digladiam na indistinção entre o Eu e o Outro. Como se discutirá, o Raimundo Silva que se apresenta no início do romance já não é, internamente, o mesmo sujeito que negará a sentença do livro de História; menos será, ainda, aquele que escreve um romance em que os cruzados não tenham auxiliado os portugueses a conquistar Lisboa.

A epígrafe utilizada em *O homem duplicado*, “O caos é uma ordem por decifrar”, prediz a situação em que está inserida a personagem principal e preconiza a própria organização da estrutura do romance. A ordem e o caos, a coincidência e o acaso são os princípios que, conjugados ao tema dos duplicados, regem conscientemente a organização dos elementos narrativos. Tertuliano/António Claro, História/ficção são tragados e conduzidos pelo confronto entre os duplos Ordem/Caos, Coincidência/Destino. O Mesmo, a repetição, a cópia, não só é tema encenado quando do desenvolvimento do dilema que mobiliza o enredo narrativo de *O homem duplicado*, como também é questão observável em todos os elementos, de variadas dimensões, que constituem a narração.

O estudo dos três romances, na perspectiva exposta, permite que se observe um processo de maturação na inserção de uma das discussões-base dos romances do autor. As relações entre Eu e Outro passam de um roçar de limites à completa indiferenciação, que se mostra absorvida por todos os níveis da composição literária saramaguiana. A fim de discutir as estratégias estruturais, estéticos e os embates dialéticos aos quais as obras dão ensejo, a tese proposta organizar-se-á textualmente em três momentos.

Em um primeiro momento, constituinte de um primeiro capítulo, serão discutidos e analisados os posicionamentos do narrador em relação a um conjunto de escritores, evidenciando a propriedade metaliterária da obra e os outros discursos com os quais o texto de Saramago dialoga e com os quais se confronta.

Esses diálogos/confrontos contribuem para que a obra se posicione, ela mesma, dentro de um percurso histórico da épica e da Literatura. Essa análise será sucedida por um segundo capítulo dedicado a discorrer acerca da relação entre o narrador e as suas personagens. Nesse capítulo, destacar-se-á o posicionamento do narrador diante daquilo que vai narrando e que vai simulando presenciar.

Em um terceiro momento, apresentados os estratagemas (metanarratividade e dramaticidade) de que se utiliza o autor implicado/narrador, há a pretensão de um aprofundamento nas relações entre o narrador e os leitores. Essa seção, que constitui o terceiro capítulo deste estudo, dedicar-se-á à análise do leitor idealizado de Saramago e implicado pelo pronunciamento da instância narrativa. Esse leitor se apresenta instigado pela coletivização sugerida pelo narrador, quando este inclui aquele no “nós” enunciativo, e convocado nos momentos em que o próprio narrador sugere uma retórica de leitura do que vai contando/mostrando. A leitura, assim, simulada e sugerida pelo narrador, seria o espaço em que o discurso histórico e o literário se entrecruzam, em que o tempo histórico e o tempo da diegese se digladiam, exigindo do leitor um conhecimento de texto e de mundo que não o isentaria de responsabilidade crítica e social.

CAPÍTULO 1 – As autorreflexões narrativas e um narrador consciente do papel do seu relato

José Saramago, em entrevista concedida a Ernesto Sampaio, em 1980, afirma, a respeito da sua escrita, que:

Um dia compreendi — foi uma coisa súbita de que mal tenho memória — que só poderia escrever o livro [*Levantado do chão*] se o contasse, isto é, transformando-me eu em narrador multiplicado, de fora e dentro, próximo e distanciado, grave e irônico, terno e brutal, ingênuo e experiente, um narrador que ao dizer a realidade, e para a dizer, fosse capaz de a inventar em cada momento. Percebi que isto só poderia ser feito se reconstituísse a oralidade na escrita, se fizesse da escrita discurso no sentido próprio [...]. (SARAMAGO, 2010, p. 276).

Ao enunciar o seu relato a partir de um pronome pessoal simultaneamente verossímil e inapreensível, o narrador de Saramago posiciona-se em pelo menos três pluralidades: ora em um conjunto de escritores, evidenciando o viés metaficcional da narrativa; ora junto às personagens, dentro da ação, potencializando as relações de espaço e de tempo; e ora junto ao leitor, sugerindo, dentro do próprio texto, o aspecto estético da obra.

Este primeiro capítulo dedicar-se-á a discutir o narrador pluralizado enquanto entidade narrativa consciente do papel do seu relato. Ao se denunciar cômico da sua função, o narrador discute, dentro das obras, o posicionamento do romance em uma tradição narrativa histórica e literária, atraindo os procedimentos constitutivos de sua narração às vias utilizadas durante a construção dos relatos da historiografia e das epopeias clássicas. Por meio dessa exploração metanarrativa, que mantém um diálogo crítico e comparativo com uma tradição, José Saramago impregna os seus romances do que se constitui uma reflexão sobre a elaboração escrita da História, uma vez que a espécie de narrador exercitado pelo autor em seus textos faz constantes referências, em forma de convite/provocação, à narrativa histórica e à oficialidade a ela conferida. Um relato despojado de intenções de veicular uma verdade única e que frequentemente mostra as suas próprias costuras seria a via

irônica adequada para promover a revisão das narrativas que se propõem incontestáveis.

O romance torna-se, assim, espaço capaz de mobilizar reflexões que têm como objeto o texto historiográfico, seu duplo, já que também constituído estruturalmente de sequências predominantemente narrativas, oriundas da organização subjetiva dos acontecimentos. Ao apontar o dedo para a própria máscara, a narrativa saramaguiana convida a historiografia ao mesmo posicionamento ético, forçando a legitimidade conferida à História a se esfacelar em fragmentos de perspectiva.

Faz-se necessário apontar, de início, que a matéria discutida por esta etapa do estudo manterá um elo sólido e aproximado das discutidas pelo capítulo imediatamente posterior a ela, uma vez tratando este primeiro capítulo dos exercícios metanarrativos e metaficcionais promovidos pelo narrador, e o segundo das relações entre o narrador e as personagens em ação. As duas perspectivas de análise, embora a primeira de forma mais evidente que a segunda, mostram-se como parte de um processo no qual o narrador desvela os meandros da própria escritura dos romances, como afirma Sandra Aparecida Ferreira (2004, pp. 102-103), em *Da estátua à pedra*: “É como se Saramago estivesse mostrando os andaimes da narrativa, para que o leitor, observando do que ela é feita, possa surpreender-se ainda mais com o que ela é capaz de fazer”.

É evidente, nos três romances eleitos para este estudo, a presença de diversos trechos que dão a essas obras o caráter de *mise en abyme* discutido por Lucien Dällenbach (1977), em *Le récit spéculaire*, uma vez se tratando de fragmentos textuais que mantêm uma relação de semelhança com a obra que os contém.

Dällenbach, no referido estudo, discute a especularidade das obras em três categorias, afirmando que: “uma reflexão é um enunciado que remete ao anunciado, à enunciação ou ao código do relato” (1977, p. 61). Os três tipos de autorreflexividade estão presentes, não de forma isolada, nas obras selecionadas para esta pesquisa. A estrutura desdobra-se sobre ela mesma em um jogo, por vezes vertiginoso, de espelhos. A autorreflexão, apesar de comumente tentar dar à própria obra o que Dällenbach (1977, p. 76) chama de um “aparelho de

autointerpretação”, aparenta, nos romances analisados, cair na autoironia, como se discutirá.

A autorreflexividade se estabelece tanto de forma explícita, na superfície do texto, quando o narrador discorre a respeito de sua própria narrativa ou da narrativa de suas personagens, como de forma subjacente, tendo em vista que a colocação do narrador como pluralidade daria azo a discussões concernentes à oposição que se estabelece entre essa pluralização e o processo de individualização que caracterizou o gênero romance em sua ascensão.

O tópico ora proposto, assim, partirá da observação dos trechos em que o narrador evidencia as reflexões a respeito de sua própria narrativa, ou mesmo acerca da narração feita pelas personagens, e, em um segundo momento, abordará as ligações subjacentes e possíveis que se estabelecem entre essas obras de José Saramago e uma tradição teórica e literária do romance como gênero.

Faz-se importante frisar que a metanarratividade e a metaficcionalidade, comumente presentes nos romances de José Saramago como via de autoironia e de provocação da tradição narrativa, assumem configurações distintas em cada um dos três romances, visto que cada um deles apresenta a discussão histórico-literária à sua maneira, a fim de atingir diferentes efeitos.

Em *Memorial do convento*, o narrador é o principal responsável por refletir criticamente a respeito dos acontecimentos e do tratamento dado a eles pela sua própria narrativa e pela narrativa historiográfica. Em *História do cerco de Lisboa*, são o protagonista e os seus dilemas que movem as reflexões do narrador, estas confundidas com as da própria personagem quando confronta História e Ficção. Em *O homem duplicado*, são o comportamento do professor de História e a interação deste com as outras personagens os elementos responsáveis por engendrar e possibilitar o embate histórico-ficcional.

Com a finalidade de estabelecer um panorama que contemple cada um desses posicionamentos e as metamorfoses que se evidenciam no percurso criativo do autor, os romances e os seus matizes metaficcionais serão, inicialmente, abordados de forma isolada.

1.1 A verdade historiográfica e a verossimilhança ficcional: duas categorias confrontadas pela autorreflexividade literária presente em *Memorial do convento*.

Dos narradores das obras selecionadas para este estudo, o de *Memorial do convento* é aquele que mais parece se apresentar como um “nós” conhecedor das funções e dos papéis da narrativa. O próprio texto surge do mote e da necessidade de conferir aos homens simples um papel de destaque no relato feito sobre a construção do convento de Mafra, a fim de reparar esses homens relegados ao esquecimento por uma narrativa historiográfica oficial que relacionou a D. João V, específica e individualmente, o ato de erguer o convento. Seria preciso observar, desde outra perspectiva, o monumento histórico construído, com o objetivo de elaborar a narrativa de seu processo de construção e de, inevitavelmente, conferir, a partir dela, ênfase aos trabalhadores e à sua força de trabalho.

Muito além de propor uma narrativa que se desenvolva como versão inteiramente nova e independente, o narrador anacrônico de *Memorial do convento*, que se denuncia como pertencente a um tempo muito posterior aos dos eventos narrados, atrita intencional e radicalmente a sua própria narração à de uma tradição literária e historiográfica responsável por abordar os grandes feitos históricos de Portugal. Transcendendo o objetivo de elaborar uma história do país, esse romance de José Saramago chama para si a tarefa de contar a história de um povo, este que figura sempre sufocado pelo inflamado discurso historiográfico positivista e pela tradição épica clássica.

No episódio em que os homens simples saem de Mafra para buscar, em Pêro Pinheiro, a enorme pedra que servirá de fundação para uma das varandas do suntuoso convento, é retratada toda a força e todo o sacrifício feito por Baltasar e por seus companheiros com o objetivo de dar concretude aos intentos do rei e de pagar a promessa por ele feita caso lhe fosse dado herdeiro.

A narrativa do transporte da pedra vale-se de um tom que ironiza o épico, uma vez que o narrador traz, principalmente durante esse episódio, alguns intertextos oriundos de *Os Lusíadas*, de Camões, e de *Mensagem*, de Fernando Pessoa. As relações estruturais e semânticas evocadas por essas citações sem

aspas serão discutidas em um próximo tópico, sendo a menção dessas intertextualidades, neste momento, valiosa para que se compreenda a consciência do narrador acerca do papel da narrativa. O narrador dirá, no momento em que os homens partem, ainda madrugada, para buscar o calhau em Pêro Pinheiro:

[...] tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas [...]. (SARAMAGO, 1996, p. 242).

O narrador de *Memorial do convento* realiza, a exemplo do catálogo das naus feito em *Ilíada*, de Homero, e da nomeação dos heróis feita em *Os Lusíadas*, de Camões, uma enumeração dos homens que saem de Mafra para buscar a pedra. A voz narrativa afirma ser esta a obrigação de quem escreve, desdobrando o código e atribuindo a este uma função, já que, assim o fazendo, torna esses homens imortais, livra-os do esquecimento. Carlos Reis (1986, p. 99), em seu “*Memorial do convento* ou a emergência da História”, afirma sobre tais intenções que: “A inserção das figuras populares no devir da História surge como a dimensão de uma reparação tardia, mas ainda necessária.”.

O tom utilizado não poderia ser outro que não o das grandes epopeias, manifestações literárias responsáveis por retratar a glória de uma nação e por eternizar os nomes dos heróis envolvidos nas aventuras que narra. Gênero literário responsável, também, por excluir do relato os homens do povo, não estando a epopeia igualmente livre de promover seleções ditadas pelas relações estéticas e de poder que lhe eram coevas. O romance torna-se, dessa forma, uma via possível para que Saramago promova uma retratação não apenas quanto à tradição historiográfica, mas também no que diz respeito à literária.

O narrador continuará a falar dos homens que saem de Mafra, enumerando um nome para cada letra do alfabeto, a fim de evitar o desperdício da vida e da narrativa humana, exclusão inevitavelmente promovida pelo enredo. A voz narrativa destaca as pobres figuras de suas personagens, estas contrastantes às figuras dos reis e às dos heróis de que tratam as epopeias e os compêndios de História:

De quantos pertencem ao alfabeto da mostra e vão a Pêro Pinheiro, pese-nos deixar ir sem vida contada aquele Brás que é ruivo e camões do olho direito, não tardaria que se comesse a dizer que isto é uma terra de defeituosos, um marreco, um maneta, um zarolho, e que estamos a exagerar a cor da tinta, que para heróis se deverão escolher os belos e formosos, os esbeltos e escorreitos, os inteiros e completos, assim o tínhamos querido, porém, verdades são verdades, antes se nos agradeça não termos consentido que viesse à história quanto há de belfos e tartamudos, de coxos e prognatas, de zambros e epiléticos, de orelhudos e parvos, de albinos e de alvares, os da sarna e os da chaga, os da tinha e o do tinhó, então sim, se veria o cortejo de lázaros e quasímodos que está saindo da vila de Mafra [...] se Blimunda tivesse vindo à despedida sem ter comido o seu pão, que vontade veria em cada um, a de ser outra coisa. (SARAMAGO, 1996, p. 242-243).

Além de tentar citar os nomes dos homens que da cidade partem para fazer a força necessária à concretização da promessa do rei, o narrador, por meio de uma irônica preterição, enumera os defeitos físicos e as mazelas próprias da maltratada figura do povo. É feita referência direta e crítica a uma tradição narrativa que não permitiu que esses defeitos entrassem para a história e, consequentemente, para a memória da narrativa do Portugal setecentista. Em tom ácido, o narrador ainda evoca o *status* de verdade comumente associado à historiografia, confrontando-o com os componentes estéticos e políticos que o condicionam.

O narrador de José Saramago, a partir da autorreflexão narrativa e da enumeração dos defeitos que os heróis que saem de Mafra possuem, evoca e deteriora, ainda, a dignidade almejada pela História. Peter Burke (2004), em *Testemunha ocular*, afirma, acerca da nobreza historiográfica, que esta seria resultante de correção estética embasada em convenções literárias responsáveis por excluir da História a referência a pessoas comuns. Os homens que partem de Mafra saem sem nenhuma vontade e sem nenhuma gana de vivenciar tal empreitada. Esse sentimento é diverso dos que caracterizam tradicionalmente os heróis e as figuras régias. O tom não-heroico é assumido pelo narrador com o declarado intuito de provocar uma tradição narrativa e os seus interditos.

Ainda no episódio em que os homens partem de Mafra para transportar a pedra, um deles se destaca do grupo, apressando o passo. Trata-se de Francisco Marques, que tem família em Cheleiros, a respeito do qual o narrador afirma:

[...] chegou-se-lhe o fogo ao rabo e, mal saiu de Mafra, largou num trote curto, parecia que ia a Cheleiros salvar o pai da forca, era o Francisco Marques que aproveitava a ocasião para ir enforcar-se entre as pernas da mulher, agora que ela já despejou, ou não será tal a ideia, talvez queira apenas estar com os filhos, dar uma palavra à esposa, cortejá-la somente, sem pensar em fornicções que teriam de ser apressadas porque os companheiros vêm aí atrás, e pelo menos a Pêro Pinheiro convém que chegue ao mesmo tempo que eles, já à nossa porta estão passando, afinal sempre me deitei contigo, o menino está a dormir, não dá por nada, os outros mandámo-los ver se está a chover, e eles entendem que o pai quer estar com a mãe, que seria de nós se el-rei tem mandado fazer o convento no Algarve, e ela perguntou, Já te vais, e ele respondeu, Que remédio, mas na volta, acampando nós perto, fico toda a noite contigo. (SARAMAGO, 1996, p.243).

Ao levantar hipóteses envolvendo o comportamento da personagem, o narrador chega a dizer que a vontade de Francisco Marques poderia ser a de estar com a esposa e com os filhos, “sem pensar em fornicções”. A fala do narrador é, entretanto, interrompida pelo diálogo de Francisco Marques com a esposa. O diálogo tenta acompanhar e representar a rapidez das ações das personagens, mostrando-se a primeira hipótese, afinal, como a verdadeira. O narrador tenta ironicamente conferir alguma virtude e alguma vontade de heroísmo à personagem que se destaca do grupo pela pressa que leva, mas são logo desvelados os nada decorosos e muito humanos motivos que fazem com que a personagem apresse o passo em relação aos seus companheiros.

Francisco Marques morrerá esmagado durante o transporte da pedra, sendo descrito como “pasta de vísceras e ossos” (SARAMAGO, 1996, p. 259). O narrador adiciona, sobre o funeral da personagem, que “não se vá julgar que desfilaram seiscentos homens diante do cadáver em comovida homenagem, são coisas que só acontecem nas epopeias” (SARAMAGO, 1996, p.261). Os heróis do romance de Saramago, com os vícios e as virtudes — mais aqueles do que estas — dos homens miseráveis que são, não têm direito nem mesmo a um momento de exaltação e de glória conferido às suas mortes. O próprio narrador faz o contraponto da morte desses homens com a dos heróis das grandes epopeias; basta que se lembre dos funerais de Pátroclo e de Heitor.

Além de demonstrar, irônica e metaficcionalmente, a tentativa de heroicizar figuras de pessoas comuns, evocando por esse procedimento autoparádico e

provocativo a historiografia e uma tradição literária, a voz narrativa frequentemente se denuncia como responsável por preencher as lacunas ocasionadas pela incapacidade das personagens simples de refletirem criticamente acerca da situação miserável a que são submetidas. Ilustram esse procedimento, por exemplo, os momentos em que o narrador, ao discutir a própria verossimilhança do relato e da construção das personagens, evidencia a inserção de seus argumentos e pensamentos nas cabeças de Baltasar e de Blimunda, a fim de dar ordem e elaboração escrita às sensações essenciais que acometem as personagens.

Quando Baltasar, acompanhado de Blimunda, passa alguns dias na casa de seu pai, que vive próximo à vila de Mafra, tem-se:

Baltsar Sete-Sóis foi vadiar por perto, ao alto da Vela, donde se vê toda a vila de Mafra no seu buraco, ao fundo do vale. Aqui brincou quando tinha a idade do sobrinho mais velho, e depois, mas não por muito tempo, que cedo é preciso entregar os braços ao campo. O mar está longe e parece perto, brilha, é uma espada caída do sol, que o sol há-de embainhar devagarinho quando descer no horizonte e enfim se sumir. São comparações inventadas por quem escreve para quem andou na guerra, não as inventou Baltasar, mas por alguma razão sua se lembrou da espada que tem guardada em casa dos pais, nunca mais a desembainhou, provavelmente está coberta de ferrugem, um dia destes lhe passará a pedra e azeitará, nunca se sabe o dia de amanhã. (SARAMAGO, 1996, p. 108).

O narrador confessa que não é exatamente de Baltasar a poética comparação feita entre o pôr do sol e o ato de embainhar uma espada. A personagem, entretanto, por “alguma razão sua”, ao olhar para o horizonte, pensa na espada que tem guardada na casa do pai e na necessidade de desenferrujá-la, como se esta arma pudesse em breve vir a ser útil. O trecho evidencia um dos momentos em que o narrador se revela como uma entidade que escreve aquilo que não foi, mas que poderia ter sido imaginado pela personagem. Esse mesmo narrador, entretanto, mantém limitada a sua onisciência e evita uma prolepse, “nunca se sabe o dia de amanhã”, ao optar por manter enigmático, já que essencialmente instintivo, o motivo que levaria Baltasar a pensar em limpar a sua espada, como se a ela fosse dar uso. O narrador confere autonomia à personagem ao mesmo tempo em que denuncia colocar na cabeça dela pensamentos que a esta não poderiam pertencer, uma vez que não seria sequer verossimilhante que Baltasar

pensasse em metáforas assim. Ao fazer isso, o narrador promove uma distinção de pensamento entre aquele que escreve e aquele que desde cedo precisa entregar seu corpo aos duros trabalhos exploratórios.

Em outro momento, em uma das visitas de Domenico Scarlatti à quinta em que o padre, Baltasar e Blimunda construíam a passarola, tem-se o diálogo entre o erudito músico italiano e as personagens simples e puramente ficcionais, às quais Scarlatti diz:

Se a passarola do padre Bartolomeu de Gusmão chegar a voar um dia, gostaria de ir nela e tocar no céu, e Blimunda respondeu, Voando a máquina, todo o céu será música, e Baltasar, lembrando-se da guerra, Se não for inferno todo o céu. Não sabem estes dois ler nem escrever, e contudo dizem coisas assim, impossíveis em tal tempo e em tal lugar, se tudo tem a sua explicação, procuremos esta, se agora a não encontrarmos, outro dia será. (SARAMAGO, 1996, pp. 177-178).

É o próprio narrador a levantar a dúvida acerca do que teriam Baltasar e Blimunda, em sua simplicidade, respondido ao músico. A voz narrativa se mostra, ela mesma, preocupada em revelar a origem das elaborações críticas e heréticas do par protagonista do romance. A verossimilhança e a onisciência são mais uma vez evocadas e ironizadas pelo narrador, que expõe sua perspectiva por meio da capacidade poética de traduzir a essência do que é sentido/pensado por suas personagens e que aponta dissimuladamente para o seu próprio disfarce.

A elaboração e o emprego de sutilezas que não condizem com a origem simples das personagens também são desvelados pelo narrador no trecho em que Blimunda sai à procura de Baltasar, quando houvera este se dirigido ao lugar onde estava a carcaça da passarola que os fizera voar:

O Monte Junto está tão perto que parece bastar estender a mão para lhe chegar aos contrafortes, como uma mulher de joelhos que estende o braço e toca as ancas do seu homem. Não é possível que Blimunda tenha pensado esta subtileza, e daí, quem sabe, nós não estamos dentro das pessoas, sabemos lá o que elas pensam, andamos é a espalhar os nossos pensamentos pelas cabeças alheias e depois dizemos, Blimunda pensa, Baltasar pensou, e talvez lhes tivéssemos imaginado as nossas próprias sensações, por exemplo, esta de Blimunda nas suas ancas, como se lhes tivesse tocado o seu homem. (SARAMAGO, 1996, pp. 339-340).

Uma vez mais é posto em dúvida o pensamento que originou a metáfora que se acabara de estabelecer. O narrador chega a afirmar ser impossível que Blimunda tenha feito associações de tamanha sutileza, denunciando-se, logo depois, como aquele que espalha seus próprios pensamentos nas cabeças alheias, já que afirma desconhecer aquilo que se passa dentro das pessoas, ironizando e limitando, com frequência, a onisciência por meio da qual enuncia o relato.

O narrador simula os seus limites de atuação entre a relativa autonomia conferida às personagens e os atentados a essa mesma autonomia. Por meio dessa postura do narrador, que apresenta por preterição aquilo que não seria verossimilhante na narrativa, o autor implicado vai demonstrado a sua tendência de inserir seus pensamentos críticos nas cabeças das personagens, mesmo quando essas não estão aptas a atingir determinada conclusão. A narrativa, assim, situa-se entre aquilo que é possível contar e a exploração/apresentação dos elementos inverossímeis, denunciados ironicamente como tais.

As associações que o narrador estabelece irônica e dissimuladamente com o pensamento oriundo ou não da cabeça de suas personagens e com a verossimilhança que confere à sua narrativa mostram-se em outro nível de complexidade quando o megalomaníaco D. João V, ao desejar que o monumento por ele prometido tenha as dimensões da Basílica de São Pedro de Roma, convoca o guarda-livros a fim de ordenar que mais recursos, humanos e monetários, sejam utilizados com o fim de aumentar, de oitenta para trezentos frades, a capacidade do convento de Mafra. Assim se escreve esse diálogo:

[...] Se vossa majestade me perdoa o atrevimento, eu ousaria dizer que estamos pobres e sabemos, Mas, graças sejam dadas a Deus, o dinheiro não tem faltado, Pois não, e a minha experiência contabilística lembra-me todos os dias de que o pior pobre é aquela a quem o dinheiro não falta, isso se passa em Portugal, que é um saco sem fundo, entra-lhe o dinheiro pela boca e sai-lhe pelo cu, com perdão de vossa majestade, Ah, ah, ah, riu o rei, essa tem muita graça, sim senhor, queres tu dizer na tua que a merda é dinheiro, Não, majestade, é o dinheiro que é merda, e eu estou em muito boa posição para saber, de cócoras, que é como sempre deve estar quem faz as contas do dinheiro dos outros. Este diálogo é falso, apócrifo, calunioso, e também profundamente imoral, não respeita o trono nem o altar, põe um rei e um tesoureiro a falar como arrieiros

em taberna, só faltava que os rodeassem inflamâncias de maritornes, seria um desbocamento completo, porém, isto que se leu é somente a tradução moderna do português de sempre [...]. (SARAMAGO, 1996, pp. 283-284).

O processo de elaborar reflexões e de atribuí-las ironicamente a personagens como Baltasar e Blimunda, heroicizando-as, é complementado pelo de ridicularizar as figuras da realeza e da corte. O escatológico diálogo entre o rei e o guarda-livros é julgado pelo próprio narrador como “calunioso” e “imoral”. A possibilidade da ficção, que permite à narrativa formular diálogos entre o rei e o tesoureiro, atinge seu ápice de crítica ao colocar na boca da realeza palavras de baixo calão. A exploração da verossimilhança pela própria narrativa permite ao narrador apontar para o fato de o diálogo ser “falso” e “apócrifo”. A voz narrativa, entretanto, ao desvelar o próprio procedimento, não abandona a ironia e a acidez, uma vez que convoca o leitor a perceber que aquilo que lera não é mais que uma tradução “moderna” de um “português de sempre”. Embora as correções estéticas condenem tal desvio da cordialidade régia e da verossimilhança, como o narrador faz questão de comentar, desmentindo-se, o diálogo está assim elaborado e irreversivelmente escrito, na forma de uma intencional e virulenta exploração daquilo que poderia ter sido.

As autorreflexões narrativas, como um aparato paradigmático ficcionalizado que se relaciona, paródica e ironicamente, com o sintagmático enredo ficcional, exploram a possibilidade, ou a impossibilidade, dos pensamentos e das falas que se originariam ou não das personagens. Cria-se, assim, outro nível narrativo, mais alargado, que aponta para aquilo que não se diz (dizendo) e que explora na própria inverossimilhança ficcional os seus motivos inverossímeis, estes fundamentados em causas políticas e ideológicas.

Quando dos trabalhos de construção do convento, aos quais se entregam os corpos e a força de homens como Baltasar Sete-Sóis, o narrador promove a impossível troca de correspondência entre Baltasar e o rei D. João V. A instância narrativa estabelece esse diálogo por preterição e por exploração de uma verossimilhança narrativa que se esgarça a partir da deterioração das relações de poder testadas pelo romance. A voz narrativa afirma que, assim como o arquiteto alemão Ludovice enviara carta ao vedor doutor Leandro de Melo, a fim de informá-lo

do aumento da capacidade do convento, poderia o rei D. João V enviar carta aos trabalhadores:

Quase se acredita que, antes de escrever ao doutor Leandro de Melo, mandou D. João V aviso a Sete-Sóis, ou ao José Pequeno, dizendo, Tenham lá paciência, veio-me esta ideia de pôr aí trezentos frades em vez dos oitenta combinados, por outra parte é bom para todos quantos trabalham na obra, ficam com o emprego garantido por mais tempo, que o dinheiro, ainda há dias mo disse o meu almoxarife, que é de confiança, esse não falta, fiquem sabendo que somos a nação mais rica da Europa, não devemos nada a ninguém e pagamos a todos, e com isto não enfado mais, dá lembranças aos meus queridos trinta mil portugueses que aí andam a fazer pela vida, tanto se esforçando por dar ao seu rei o supremo gosto de ver alçado aos ares e tempos o maior e mais formoso monumento sacro da história, que até me disseram já que comparado a isso S. Pedro de Roma é uma capela, adeus, até qualquer dia, saudades à Blimunda, da máquina voadora do padre Bartolomeu Lourenço é que nunca mais soube nada, tanta proteção lhe dei, tanto dinheiro gasto, o mundo anda cheio de gente ingrata, agora é que é certo, adeus. (SARAMAGO, 1996, pp. 285-286).

Por meio de uma espécie de irônica preterição, “quase se acredita”, o narrador formula uma falaciosa carta enviada por D. João V a Sete-Sois e aos seus companheiros de trabalho. A narrativa ficcional chega a angariar um segundo plano, ficcionalizado, no qual se torna possível a definitiva quebra da verossimilhança, por meio de uma interrupção apontada pelo próprio narrador. Na improvável missiva, o rei agradece aos homens o esforço que estão fazendo para que seu nome seja “alçado aos ares e tempos”, uma vez que apenas a D. João V será conferida historicamente a construção do convento de Mafra. A impossível carta está inscrita acidamente no romance, efetivada pelo teste de verossimilhança que provoca ideologicamente a exploração do trabalho e a amnésia que se delegou aos homens que concretizaram a promessa e as ordens do rei. Se as relações de poder entre a realeza e o povo não se estabelecem historicamente por vias tão íntimas e diretas, o narrador põe luz, pela exploração do insólito e absurdo da carta, na incoerente relação historiográfica entre aquele que fez a promessa e aqueles que de fato trabalharam e empregaram a força para a cumprir.

A fundada e radicalmente ficcionalizada nova dimensão da narrativa, de jogo consciente com a verossimilhança, continuará a ser desenvolvida pelo narrador quando este relata que:

Sete-Sóis ainda não respondeu ao rei, vai adiando sempre, acanha-se de pedir a alguém que lhe escreva a missiva, mas, se um dia vence a vergonha, assim é que notará, Meu querido rei, cá recebi a sua carta e nela vi tudo quanto tinha para me dizer, o trabalho aqui não tem faltado, só paramos quando chove tanto que até os patos diriam basta, ou quando se atrasou a pedra no caminho, ou quando os tijolos saíram de má qualidade e ficamos à espera que venham outros, agora anda tudo aqui em grande confusão com a tal ideia de alargar o convento, é que meu querido rei nem imagina o tamanho daquele monte e a soma de homens que requer, tiveram de largar a obra da igreja e do palácio [...] é como minha mãe que dizia, paga a dívida bem, não olhes a quem, coitada, já morreu, e não verá o maior e mais formoso monumento sacro da história, como me disse na sua carta, ainda que, para ser-lhe franco, nas histórias que conheço nunca se fala de monumentos sacros, só de mouras encantadas e tesouros escondidos [...]. (SARAMAGO, 1996, p. 287).

O narrador afirma que se um dia Sete-Sóis, analfabeto, vencer a vergonha e pedir a alguém que escreva a sua resposta ao rei, é assim que a carta soará. A voz narrativa chama a atenção para o preenchimento ficcional e inverossímil de uma ausência causada por impedimentos ideológicos e sociais ao mesmo tempo transcendentais e imanentes ao texto de *Memorial do convento*. A autorreflexividade narrativa é ela mesma responsável por evocar a lógica das narrativas tradicionais, históricas ou literárias, e provocá-la. A comunicação direta e improvável entre o rei e os trabalhadores do convento é promovida pelo narrador dentro da possibilidade do seu campo ficcional. O absurdo da troca de cartas é estabelecido e desenvolvido a fim de fazer emergir outra situação igualmente absurda, esta completamente verossímil em sua crueldade, de raízes ideológicas e sociais.

O vocativo utilizado por Baltasar seria o de “querido rei” e as linhas subsequentes seriam a tradução escrita, e possível, do sentimento de um homem que, explorado em sua força de trabalho, não ocuparia o mesmo lugar que D. João V na História. A única história de que Baltasar tem conhecimento são aquelas que se contam oralmente acerca das mouras encantadas e de tesouros escondidos; são

as ficções que alimentam os sonhos dos homens esquecidos pela verdade propagada pela narrativa historiográfica.

Acerca do estratagema da narrativa saramaguina, que explora a absurda verdade historiográfica por meio do jogo com a verossimilhança da ficção, discute Dionísio Vila Maior (2001) em “Ficção, História e *Memorial do Convento*”. O crítico promove uma discussão a respeito do ficcionalmente verdadeiro e do verdadeiramente ficcional nos romances de Saramago, afirmando, a respeito dessas duas categorias, que:

[...] o discurso da personagem do texto literário ficcional pode assumir um registo duplo: os seus enunciados são, por um lado, ficcionalmente verdadeiros, porque são o produto escrito de um certo investimento estético-literário de um autor que elabora o texto; por outro lado, eles são verdadeiramente ficcionais, pois o que está em causa é a configuração de um discurso ficcional que ultrapassa a possibilidade de veracidade histórica. (VILA MAIOR, 2001, p.27).

Por meio da troca de cartas entre Baltasar e o rei D. João V, o narrador, como elaboração literária do autor, atrita conscientemente o ficcionalmente verdadeiro e o verdadeiramente ficcional. As missivas são assumidamente fruto da elaboração e do investimento estético-literário do autor, uma vez que o narrador revela que esse contato não aconteceu de fato, explorando as possibilidades do impossível. As cartas, entretanto, por estarem irremediavelmente escritas, mesmo que introduzidas por preterição, fazem parte da coerência ficcional do romance, que, dessa forma, questiona uma veracidade histórica que é ao mesmo tempo evocada e deteriorada quando o narrador faz presente o insólito diálogo epistolar.

Em todos os níveis de *Memorial do convento*, a verdade historiográfica e a multifacetada verdade ficcional são discutidas pela própria narrativa. Esse romance não se denuncia nem almeja ser *mimesis* ancorada em um referencial pertencente a uma inalcançável realidade, mas evoca, ao mesmo tempo em que estabelece dura crítica, as matrizes historiográficas e literárias anteriores a ele. O ácido e irônico diálogo com uma tradição narrativa é frequentemente estabelecido pela postura metaficcional do narrador, que, ao simular se constranger com a simplicidade das personagens que acompanha, promove reflexão crítica a respeito do grupo de narradores que o antecederam e da matéria por eles narrada. Os tradicionais relatos

históricos e literários que, por serem parcelares e parciais, promoveram um desperdício humano, são provocados pelo narrador de *Memorial do convento*. As categorias literárias são todas elas mobilizadas a fazer da estrutura do romance um organismo crítico à tradição narrativa e à memória por ela cristalizada.

O narrador de *Memorial do convento*, elaboração literária ele próprio, toma para si, mais explicitamente que o de *História do Cerco de Lisboa*, ainda que por meio da ironia, a responsabilidade de sugerir um objeto narrativo que possa se colocar como via de questionamento ao relato historiográfico, uma vez que o pensamento crítico não é permitido a personagens como Baltasar e como os outros trabalhadores, subjugados às circunstâncias que os oprimem. A metanarratividade assumida na construção do relato, dessa forma, surge com toda a sua força expressiva em *Memorial do convento*, já que o narrador demonstra a necessidade de trazer para a superfície os meandros e as reflexões acerca do *modus operandi* de sua narrativa, evocando, por meio desse processo, uma tradição da qual é componente crítico. O “aquilo que poderia ter sido”, de que se alimentam as ficções, é desvelado e constantemente exercitado, em toda a sua potencialidade crítica. A ficcionalidade é debatida em superfície pelo próprio relato ficcional, a fim de questionar, por meio da exploração das possibilidades do impossível, o absurdo e a incoerência da repetida e incontestável verdade historiográfica.

1.2 *História do cerco de Lisboa*: o revisor-autor e as reflexões acerca da criação literária

Não há, em *Memorial do convento*, o filtro exercido pela presença de uma personagem como o revisor Raimundo Silva, em *História do cerco de Lisboa*. No romance de 1989, o narrador, de início, observa as tentações e as ações do protagonista diante do relato historiográfico que deve revisar. Posteriormente, quando do “não” inserido, Raimundo Silva será acompanhado frente ao desafio que lhe é posto: escrever um romance em que os cruzados não tenham auxiliado os portugueses a conquistar Lisboa.

A respeito da diferença na configuração da questão histórico-ficcional nesses dois romances do primeiro ciclo saramaguiano, Ana Paula Arnaut (1996), em *Memorial do Convento: História, ficção e ideologia*, observa que:

O “Não” que Raimundo Silva enuncia na *História do Cerco de Lisboa* não aparece em *Memorial* de forma explícita e directamente aplicado a um determinado acontecimento, aparece, antes, de forma velada, aplicado a todo um contexto histórico e aos seus protagonistas oficiais. (ARNAUT, 1996, p.59).

É possível afirmar que o procedimento adotado pelo narrador de *Memorial do convento*, no que diz respeito à discussão histórico-ficcional, é assumido e exercitado pelo protagonista de *História do cerco de Lisboa*. A tentação de subverter o discurso histórico, adicionando-lhe uma negação, acomete Raimundo Silva, que transcende a função e o papel de revisor e que se torna, posteriormente, o responsável pela elaboração de uma narrativa que se construa a partir dessa negação, justificando-a.

As funções de revisor, de leitor e de autor, angariadas pela personagem em seu percurso, são, em *História do cerco*, as vias pelas quais se encenam as posturas crítica e reflexiva diante das narrativas ficcionais e historiográficas. As inserções metanarrativas, assim, desenvolvem-se a partir da exploração dos elementos que movimentam a diegese, já que Raimundo Silva, quando da elaboração de sua própria narrativa, depara-se com o exercício de refletir acerca de seu procedimento de escrita. Dessa forma, o embate entre o relato histórico e o literário encontra-se, em *História do cerco de Lisboa*, ainda mais internalizado que em *Memorial do convento*, uma vez que constitui o próprio dilema vivido pela personagem, agora consciente do roçar de limites entre essas duas formas narrativas.

Os tópicos subsequentes tratarão das atitudes e das escolhas feitas por Raimundo Silva diante da ficção e da historiografia como modo de encenar microcosmicamente, em pelo menos dois momentos, a leitura crítica e a escrita reparadora: quando o revisor, farto das incoerências historiográficas, nega a sentença do livro de História, e quando, precisando erigir um “sim” em lugar do “não”, Raimundo Silva assume o papel de autor de uma narrativa em que os

cruzados não tenham auxiliado os portugueses, sendo necessário, para isso, que o revisor lide com as questões que envolvem a concepção do relato e da sua coerência interna.

1.2.1 Raimundo Silva entre o histórico e o ficcional: o revisor peregrina pelas inconsistências historiográficas

Ao percorrer as páginas do livro de História que revisa, Raimundo Silva vai gradualmente se inflamando na medida em que encontra incoerências no que narra o autor do livro. O revisor deixa que muitas informações inconsistentes e ilógicas permaneçam no texto historiográfico, uma vez que, se pusesse o *deleatur*, necessário em diversos momentos, páginas inteiras desmoronariam.

As páginas iniciais do segundo capítulo de *História do cerco* são constituídas pela imaginação de Raimundo Silva, que, entregue por alguns instantes ao papel de leitor, abandonando o olhar de águia conferido ao papel de revisor, visualiza e pensa, em sua poeticidade, o amanhecer na Lisboa ainda habitada pelos mouros: “Quando só uma visão mil vezes mais aguda do que pode dar a natureza seria capaz de distinguir no oriente do céu a diferença inicial que separa a noite da madrugada, o almuadem acordou.” (SARAMAGO, 2003, p. 18).

O devaneio de Raimundo Silva, povoado de metáforas e de detalhes, apenas ao seu final será denunciado pelo narrador:

Não o tem descrito assim o historiador no seu livro. Apenas que o muezim subiu ao minarete e dali convocou os fieis à oração na mesquita, sem rigores de ocasião, se era manhã ou meio dia, ou se estava a pôr-se o sol, porque certamente, em sua opinião, o miúdo pormenor não interessaria à história, somente que ficasse o leitor sabendo que o autor conhecia das coisas daquele tempo o suficiente para fazer delas responsável menção. E isto lhe deveríamos agradecer porque o seu tema, sendo de guerra e de cerco, portanto de virilidades superiores, dispensaria bem as deliquescências da prece, que é de todas as situações a mais sujeita, pois nela se prontifica o rezador sem luta, rendido por uma vez. (SARAMAGO, 2003, p. 17).

O narrador estabelece a diferença entre a poeticidade das páginas identificadas como fruto da imaginação do revisor e o texto escrito no livro de

História. Seria o texto historiográfico, dessa maneira, isento de floreios que pudessem tornar questionáveis a responsabilidade e o conhecimento do historiador acerca do Saber que ajuda a erigir. A voz narrativa aponta, ainda, a diferenciação entre os temas abordados pelo texto fruto da imaginação e pelo texto historiográfico, já que seria este responsável por narrar “virilidades superiores”, enquanto aquele se dedicou a falar de muezim e de orações, “de todas as situações a mais sujeita”.

Essa diferenciação, no que concerne à linguagem empregada nos textos que se pretendem fictícios ou historiográficos e aos temas aos quais os dois distintamente se dedicam, é logo evidenciada em sua ironia provocativa, uma vez que, imediatamente a seguir a essa reflexão, o narrador recordará acidamente, “estando tão próximo o tempo e sendo tantas e tão preclaras as testemunhas ainda vivas” (SARAMAGO, 2003, p.17), o episódio da história de Portugal conhecido como Milagre de Ourique. Nesse célebre episódio, teria Cristo aparecido ao rei D. Afonso Henriques, que, prostrado ao chão, ao Cristo falara: “Aos infiéis, Senhor, aos infiéis, e não a mim que creio o que podeis.” (SARAMAGO, 2003, p. 17). O narrador de José Saramago, ao recuperar esse episódio e a máxima registrada como proferida pelo rei português, evidencia a incoerência e o desperdício do fato de Jesus Cristo não ter aparecido, em vez de ao rei, aos mouros, “aos infiéis”. Apesar da inconsistência do episódio mítico-historiográfico, o narrador afirmará que o grito de D. Afonso ao menos serviria a Camões, que tratou de distribuí-lo em dois versos. “É bem verdade que na natureza nada se cria e nada se perde, tudo se aproveita.” (SARAMAGO, 2003, p. 18), afirma o narrador a respeito da apropriação camoniana do episódio.

Nesse trecho de *História do cerco*, além de evocar o procedimento intertextual, frequentemente presente nos textos de José Saramago, o narrador estabelece e deixa clara a dimensão do tópico História/Ficção explorado no romance, tratando ironicamente dos seus limites e da falta deles e convidando o leitor a uma postura crítica também diante das incoerências historiográficas. Estando povoada de milagres (vide também aquele concedido a D. João V, em *Memorial do Convento*), a História de Portugal se preenche de elementos imaginários que contribuem para a construção de um sentimento nacionalista e de merecimento, não

sendo esses acontecimentos, como o do milagre de Ourique, comumente submetidos à apreciação lógica.

As posturas cambiantes e as apropriações que o revisor Raimundo Silva vai assumindo diante do texto historiográfico são aproveitadas pelo narrador e pela autorreflexividade que este exercita em sua narrativa. A personagem parece incorporar e encenar, diante do conhecimento escrito e cristalizado, a postura já sugerida pelo narrador e pela narrativa empreendida em *Memorial do convento*. Se “tudo se aproveita”, como lembra o narrador, o aproveitamento dos temas históricos por esses romances de Saramago se faz por meio de uma irônica e continuada revisão crítica e a partir do teste dos limites que distinguiriam História e Ficção.

A perturbação de Raimundo Silva diante dos limites entre o historiográfico e o fictício transcende o universo dos textos revisados e rumo em direção à relação da personagem com os dados de sua realidade, com a Lisboa em que reside. Durante os diversos passeios realizados pela cidade, principalmente naqueles imediatamente posteriores à modificação da sentença histórica, a personagem encontra-se imersa em um tempo em que passado e presente não se distinguem. Tendo os cruzados negado auxílio aos portugueses, a Lisboa em que passeia Raimundo Silva continua moura. Isso afeta a própria identidade da personagem, que, por vezes, duvida se é sitiante ou se é sitiado, se está em espaço mouro ou em espaço português. Essa sensação limítrofe constitui uma submersão radical do Eu no Outro. Além da obrigação de construir, em forma de romance, um “sim” no lugar do “não”, esses (não) limites impulsionam a personagem quando da escrita da sua História do cerco. É possível a Raimundo Silva, em procedimento semelhante ao adotado pelo narrador de *Memorial do convento*, ver o passado com o olhar de hoje.

Imediatamente depois de ter feito a negação da sentença histórica, Raimundo Silva recebe outro livro para revisar e se sente aliviado, pois, desta feita, trata-se de um romance, e não de um livro de História. A respeito da sensação da personagem diante do novo trabalho a ser revisado, o narrador afirma:

Afinal, é apenas um romance entre os romances, não tem que preocupar-se mais com introduzir nele o que nele já se encontra, porque livros destes, as ficções que contam, fazem-se, todos e todas, com uma continuada dúvida, com um afirmar reticente, sobretudo a inquietação de saber que nada é verdade e ser preciso

fingir que o é, ao menos por um tempo, até não se poder resistir à evidência inapagável da mudança, então vai-se ao tempo que passou, que só ele é verdadeiramente tempo, e tenta-se reconstituir o momento [...] todo o romance é isso, desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente perdida. Só não se acabou ainda de averiguar se é o romance que impede o homem de esquecer-se, ou se é a impossibilidade do esquecimento que o leva a escrever romances. (SARAMAGO, 2003, p. 50).

Apesar do inocente alívio do revisor Raimundo Silva diante da ficção, uma vez que não terá tentações de promover nela modificações e de inserir negações, já que ali nada é verdade, o narrador evidencia a inquietação da própria forma, que se estabelece em uma “continuada dúvida”, que é intento desesperado e, *a priori*, frustrado de um tempo que não pode ser resgatado.

Ao denunciar e ao colocar o romance como dúvida, o narrador provoca ironicamente o *status* de verdade e de oficialidade conferido à historiografia. Debate-se sugestivamente, por meio da análise da atitude intencionalmente ingênua da personagem, o posicionamento de ambas as formas narrativas, histórica e literária, que se propõem a livrar algo do esquecimento inevitável, uma vez que apenas o tempo que passou é considerado verdadeiramente tempo. Romance e texto histórico, assim, constituir-se-iam igualmente sobre a ausência, sobre as lacunas e sobre as incoerências que minam a narrativa historiográfica em suas ambições de oficialidade ao mesmo passo que conferem ao romance a inquietação que o permite e que o mobiliza.

A cáustica equiparação entre História e Literatura pretendida por *Memorial do convento* dá lugar, em *História do cerco de Lisboa*, a uma perspectiva mais problemática da relação e dos (não) limites entre a narrativa histórica e a literária, entre a vida e a ficção. O próprio revisor chega a dizer, em diálogo com o autor do livro de História que revisará, que “tudo o que não for vida é literatura [...] a história sobretudo, sem querer ofender.” (SARAMAGO, 2003, p. 12). Com esta afirmação, a personagem estabelece uma relação difusa entre História e Literatura, uma vez que não as equipara pela manutenção de seus limites, mas coloca aquela indiferenciada desta. Dessa forma, o objetivo da narrativa histórica de reconstruir o passado por meio da exigência de um *vis-à-vis* se revela, já que vida não pode ser, como fruto de operações de invenção e de ficcionalização.

Ao teorizar acerca do entrecruzamento do texto ficcional com o historiográfico e a respeito de suas retóricas de persuasão, o filósofo Paul Ricoeur (2010) afirma que a historiografia operaria por meio do imaginário para atingir sua meta de representância, de “figurar que”: “o passado é o que eu teria visto, aquilo de que teria sido testemunha ocular se tivesse estado lá, assim como o outro lado das coisas é aquele que eu veria, se as olhasse do lugar de onde você as considera” (RICOEUR, 2010, p. 317). Ao caracterizar dessa forma a narrativa histórica, Ricoeur evidencia a ficcionalidade e o relativismo como propriedades indissociáveis da historiografia, deteriorando o título de oficialidade incontestável dado ao discurso histórico.

Ainda na perspectiva do filósofo francês, a ficção se historicizaria, uma vez que os próprios tempos verbais, apresentados no pretérito, trariam “a ideia de que a narrativa tenha a ver com algo como um passado fictício” (RICOEUR, 2010, P. 325), ou um quase passado temporal, já que “Fala uma voz que narra o que para ela ocorreu” e que “entrar em leitura é incluir no pacto entre o leitor e o autor a crença de que os acontecimentos narrados pela voz narrativa pertencem ao passado dessa voz.” (RICOEUR, 2010, p. 325). O narrador seria, assim, responsável por criar e por endossar passados, característica próxima à de representância, conferida à narrativa histórica.

Quando nega a informação historiográfica, Raimundo Silva passa a vivenciar alternadamente a cidade moura e a portuguesa. É como se a personagem se tornasse testemunha ocular do cerco, em uma perspectiva que se alterna entre o dentro e o fora das muralhas mouras. O revisor presencia na Lisboa moura as especulações dos sitiados a respeito das próximas atitudes tomadas pelos sitiados. É possível afirmar que este procedimento ficcional se destina a preencher as lacunas da perspectiva do Outro, do viés dos vencidos, estes não contemplados pelo discurso historiográfico oficializado. A interseção entre História e Ficção, por meio da alternância entre o passado e o presente, entre o eu e o outro, entre os vencidos e os vencedores, vai atingindo, implodindo e multiplicando a personalidade do pacato Raimundo Silva.

1.2.2 O “sim” em lugar do “não”: como se escreve a História do Cerco?

A pretensão de Raimundo Silva, protagonista de *História do cerco de Lisboa*, de escrever uma nova narrativa que justifique o fato de os cruzados não terem ajudado os portugueses a reconquistar Lisboa dará ensejo a que o narrador reflita a respeito do trabalho de criação e de escrita. A voz narrativa simula não saber antecipadamente quais procedimentos a personagem adotará quando da escrita da nova versão da História do Cerco, acompanhando Raimundo Silva em todas as decisões e hesitações diante do relato ficcional que este se propõe a escrever.

Em uma das noites em que Raimundo Silva se mostra inquieto, o narrador dirá que nada sabe a respeito do pensamento reticente da personagem e dos sonhos que o revisor teve quando finalmente conseguiu adormecer, afirmando acerca destes que:

[...] fragmentos só, imagens insensatas aonde a luz não chega, indevassáveis até para os narradores, que as pessoas mal informadas acreditam terem todos os direitos e disporem de todas as chaves, se assim fosse acabava-se uma das boas coisas que o mundo ainda tem, a privacidade, o mistério das personagens. (SARAMAGO, 2003, p. 109).

Nesse trecho, o narrador, por meio do seu viés metaficcional, explora a relação estabelecida entre o seu estatuto como moldura narrativa e a autonomia da personagem. Em reflexão aproximada daquelas recorrentes em *Memorial do convento*, nas quais o narrador evidencia que tende a colocar os seus pensamentos na cabeça de Blimunda e de Baltasar, os pensamentos de Raimundo Silva se mostram como indevassáveis para a onisciência narrativa, esta simuladora de sua própria limitação. Raimundo Silva, a partir desse procedimento do narrador, parece agir sem que se tenha completo domínio do que ele fará. A força dramática que resulta dessa simulação do narrador de *História do cerco de Lisboa* será discutida no próximo capítulo deste estudo. Necessário para o capítulo que ora se desenvolve é destacar que a simulação de um domínio apenas relativo dos elementos da narrativa é encenada, microcósmica e especularmente, pelo procedimento adotado por Raimundo Silva, que sustenta dúvidas e receios quando da escolha das personagens do seu romance.

O narrador teoriza sobre a capacidade do revisor/autor de lidar com personagens numerosas, já que mouros e portugueses são muitos:

De que maneira há-de Raimundo Silva lidar com toda esta gente, é a formal pergunta. Por seu gosto, supomos que tomaria cada um deles de per si, estudar-lhe-ia a vida, os precedentes e os consequentes, os amores, as rixas, a maldade e a bondade que houve nela, e especialmente cuidaria muito daqueles que vão morrer em breve, pois não é de prever que nos tempos mais próximos surja outra oportunidade de ficar algum registo escrito do que foram e fizeram. Tem Raimundo Silva clara consciência de que a tanto não podem alcançar os seus limitados dons, em primeiro lugar porque não é Deus, e que o fosse, se mesmo o outro, apesar da fama, não conseguiu nada que se parecesse a este propósito, em segundo lugar porque não é historiador, categoria humana que mais se aproxima da divindade no modo de olhar, e em terceiro lugar, inicial confissão, porque para a criação literária nunca teve jeito. (SARAMAGO, 2003, p. 163-164).

As hesitações de Raimundo Silva diante do novo papel de autor possibilitam ao narrador de *História do cerco* discutir abertamente as questões criativas que permeiam a produção da narrativa literária. A frustração de deixar vidas sem serem contadas, que também aparece em *Memorial do convento*, quando o narrador se ressentido de deixar sem vida contada tantas personagens que aparecem e que logo somem na narrativa, é a mesma presente no revisor feito autor e elevada a dilema essencial no processo criativo de uma narrativa em que os cruzados não tenham auxiliado os portugueses. Raimundo Silva, como autor, tem consciência dos seus dons e da limitação da estrutura narrativa que, literária ou histórica, não se livra de promover as exclusões e os esquecimentos que estão inexoravelmente ligados ao seu processo de (re) memorar. Ao dilema de Raimundo Silva em selecionar suas personagens, é possível comparar uma das forças motoras de *Memorial do convento*, vista a importância dada às personagens simples e ficcionalizadas em detrimento das que histórica e tradicionalmente receberam o lugar e a importância dados pela narrativa historiográfica.

A partir do levantamento de hipóteses a respeito de como Raimundo Silva irá tratar as suas personagens, que devem se destacar das massas, pois se trata de guerra e de cerco entre mouros e portugueses, o narrador estabelece uma discussão sobre como a narrativa histórica costuma resolver o mesmo impasse, não

sendo esta capaz, assim como Deus, de contar a vida de toda a gente, narrando, inevitavelmente, por meio de supressões que, no caso da *História*, foram tradicionalmente promovidas por orientações institucionais e de poder.

O narrador – ou Raimundo Silva, uma vez que não é possível apontar seguramente em que nível textual essa reflexão se dá – não percebe na literatura a possibilidade de tudo e a todos contar, não apenas pela falta de jeito do revisor com o processo literário de criação, mas também por ser narrativa que, fundamental e estruturalmente, não está isenta de provocar exclusões, uma vez que há a necessidade de se selecionarem personagens.

A voz narrativa de *História do cerco de Lisboa* toma para si, levando agora o leitor consigo, a responsabilidade de ajudar o revisor na concepção de suas personagens:

Deixemos pois tranquilo este homem ainda não de todo preparado para ver, ele que de rever tem profissão, e que só ocasionalmente, por passageiro distúrbio psicológico, repara, e busquemos-lhe alguém que, não tanto por méritos próprios, aliás sempre discutíveis, como por uma espécie de predestinação adequada, possa tomar o seu lugar no relato naturalmente, tão naturalmente que depois venha a dizer-se, como se diz de uma evidência de coincidentes, que nasceram um para o outro. Porém, não é fácil. Uma coisa é tomar um homem e levá-lo a uma multidão, como em outros casos se assistiu, outra é buscar na multidão um homem e, não mais que por vê-lo, dizer, É este. (SARAMAGO, 2003, p. 166).

Após desenvolver elaboração que em essência figurará na posterior epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*, romance de 1995, pertencente ao segundo ciclo da produção literária saramaguiana, “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”, para caracterizar o trabalho de busca da personagem do romance de Raimundo Silva, o narrador reconhece a dificuldade em destacar, do meio de uma multidão, o indivíduo que melhor encaixar-se-á no relato pensado pelo revisor. Para fazê-lo, o narrador de *História do cerco de Lisboa*, como criação ficcional ele mesmo, percorrerá o campo de batalha imaginado pelo revisor, a fim de, no meio dos rostos, encontrar, por predestinação, a personagem. Essa busca possui muito do que é possível perceber no processo criativo de José Saramago, que, em *José Saramago: o amor possível* (2003, p. 51), livro resultante de entrevista do escritor português ao jornalista Juan Arias, afirma, a respeito da relação com a sua narrativa e com as personagens que cria, que: “minhas personagens se apresentam e eu não sei o que fazer com elas”.

Durante o percurso do narrador pelo arraial, os níveis narrativos se tornam difusos. Oriundo temporal e espacialmente do século XX, o narrador relata a dificuldade que possui de entender o que os homens dizem, uma vez que a linguagem é outra que não a conhecida pelo narrador e pelo leitor, originários de um contexto social, histórico e linguístico temporalmente à frente da concentração de homens que cercam a Lisboa dominada pelos mouros: “Vamos buscando e ouvindo, que estranha língua fala a nossa gente” (SARAMAGO, 2003, p. 166).

Há, assim, uma intensificação do jogo de espelhos e de níveis narrativos dentro do romance, uma vez que o narrador de *História do cerco de Lisboa* (N1) ajudará a sua personagem, o autor/narrador da nova História do Cerco de Lisboa (N2), a encontrar personagem para o romance que escreve, não sendo Raimundo Silva escritor experiente o bastante para tal empreitada. N1 valer-se-á, para isso, da companhia do leitor, sendo de ambos a responsabilidade, poética e estética, de encontrar para N2 um indivíduo no meio da multidão. O jogo se torna ainda mais complexo quando se leva em consideração que Raimundo Silva está escrevendo um enredo a partir da negação de uma das sentenças presentes no livro de História.

O caráter especular se estabelece desde o próprio título das obras, uma vez que o romance de Saramago, o livro de História e o romance de Raimundo Silva intitular-se-ão da mesma forma: História do Cerco de Lisboa. É possível, assim, falar da presença de um intenso jogo de duplos, História e Literatura, ficção e vida, narrador e personagem. Esses duplos são reflexos que se olham e que se confundem, na tentativa, talvez frustrada, de fixar, entre eles, diferenças que os limitem e os individualizem.

O narrador de *História do cerco de Lisboa* afirma, ao se aproximar dos homens que se concentram embaixo de uma oliveira, que:

Estes aqui, por agora, não fazem mais do que escutar um outro, moço novo e alto, barbado curto, de pelo negro. Alguns mostram cara de quem já ouviu a história mil vezes, porém sem fastio, são soldados que estiveram em Santarém quando foi da célebre tomada, os outros, pela atenção que prestam ao relato, vê-se logo que pertencem à incorporação recente [...] A este homem haverá que reconhecer-lhe um nome, ele o tem, sem dúvida, como qualquer de nós, mas o problema está em que teremos de escolher entre o que ele supõe ser seu, Mogueime, e outro que lhe darão mais tarde, Moigema será [...] 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 Moigema. Posto o que poderemos agora aproximar-nos, sentarmos no chão se apetece, e ouvir. (SARAMAGO, 2003, p.167).

O jogo de reflexos ganha mais um nível quando o narrador, durante a procura pela personagem de Raimundo Silva, depara-se com uma roda de homens que escuta a narração da aventura bélica contada por Mogueime. O narrador, em companhia do leitor, torna-se narratário e ouvinte, espacialmente posicionado, da narrativa contada pela personagem da nova História do Cerco de Lisboa, esta escrita por Raimundo Silva. Observa-se, também, nesse trecho, o lugar que o narrador (N1) dá à narrativa oral em uma discussão que envolve as narrativas históricas e as literárias. Essas histórias, contadas pelas personagens a outras, são recorrentes nas obras de Saramago e o narrador (N1) tem a sua narrativa sobrepunha por elas. Essa simulação de sobreposição narrativa será observada em próximo tópico, a respeito das relações subjacentes e possíveis que os romances do autor estabelecem com uma tradição narrativa, esta apresentada principalmente por meio da evocação de narradores contadores de histórias.

No trecho supracitado, o narrador também faz uma advertência ao leitor no que toca a questão dos nomes, em uma das poucas vezes em que não se coloca junto ao leitor, em um “nós”. Ao citar a importância dos nomes, já que será adiantado que Mogueime ficará conhecido historicamente como Moigema, o trecho deixa entrever embrionariamente uma alusão à questão que será intensamente explorada por *Todos os nomes*, cuja primeira publicação data apenas de 1997, obra do segundo ciclo de romances de Saramago, na qual o Sr. José, provavelmente também referido no trecho citado (“Raimundo não poderia ser José”), coleciona nomes e dados históricos a respeito dos indivíduos que os carregam.

O nome próprio e o seu papel na formação do indivíduo no romance é um dos elementos discutidos por Ian Watt (2010), em “O realismo e a forma romance”. Para o teórico, o romance teria sido responsável por explorar no nome próprio o processo de particularização das personagens, pois os escritores começaram a batizá-las com nomes que estivessem dentro de um contexto contemporâneo, fugindo, assim, de nomes característicos ou que se sustentassem em expectativas formadas a partir da literatura passada.

Nathalie Sarraute (1956), em *L'ère du soupçon*, ao caracterizar o Novo Romance, também cita a questão do nome próprio, este que agora não mais contribui para conferir individualidade às personagens, mas para as indefinir. As personagens de Saramago, distintamente do que ocorre no Novo Romance, não estão indefinidas e diluídas dentro do texto, mas ganham autonomia e carga dramática, a ponto de se destacarem, por simulação do próprio narrador, da moldura narrativa, relação à qual se dedicará a seção seguinte deste estudo.

É perceptível, nas obras de José Saramago, uma preocupação com os nomes, quer quando o narrador as tece, como é o caso dos três romances aqui analisados, quer quando nos romances do autor as personagens são nomeadas pelas suas funções ou por características físicas, como são exemplos, respectivamente, o *Conto da ilha desconhecida* (1997) e o *Ensaio sobre a cegueira* (1995), ambos da segunda fase do autor. Parece existir, entretanto, um emprego irônico do valor do nome próprio presente na ascensão do romance. Nem sempre os nomes escolhidos para as personagens as particularizam de uma forma satisfatória, uma vez que elas, por vezes, não gostam do próprio nome, como é o caso de Raimundo Silva, chamado assim por excluir o Benvindo que possui como nome do meio, e o caso de Tertuliano Máximo Afonso, do qual o próprio narrador se compadecerá, ao enumerar outras personagens de outros livros de Saramago, dizendo: “mas nenhum que tivesse a desgraça de chamar-se Tertuliano” (SARAMAGO, 2008, p. 8). À personagem lhe agradará mais os dois últimos nomes, Máximo Afonso, de referência histórica, do que o Tertuliano.

Mogueime é eleito personagem do romance escrito por Raimundo Silva. A história amorosa entre o soldado que participara da conquista de Santarém e Ouroana, concubina de um dos cruzados, ocorrerá em paralelo à preparação dos líderes portugueses para invadir Lisboa. Procedimento semelhante pode ser apontado em *Memorial do convento*, uma vez que, em paralelo à construção do Convento de Mafra, ocorre a construção da passarola arquitetada por Padre Bartolomeu Lourenço e concretizada com o auxílio das personagens, puramente ficcionais, Baltasar e Blimunda.

Além de entorno da escolha das personagens, as hesitações de Raimundo Silva ocorrerão diante da construção do plano narrativo que trata dos

acontecimentos que também são objeto do livro de História modificado. As atitudes do revisor/autor cambiam entre o respeito à informação presente nos livros e a impaciência diante da discrepância das fontes historiográficas. Ao se perguntar “O que escrever?”, a primeira atitude da personagem é a de recorrer ao que relata o História do Cerco de Lisboa por ele revisado/modificado. Enquanto Raimundo Silva consulta o livro de História, a fim de saber quais seriam os cruzados presentes no cerco, o narrador faz digressões a respeito dessa consulta:

Porém, o mal das fontes, ainda que verazes de intenção, está na imprecisão dos dados, na propagação alucinada das notícias, agora nos referíamos a uma espécie de faculdade interna de germinação contraditória que opera no interior dos factos ou da versão que deles se oferece, propõe ou vende, e, decorrente desta como que multiplicação de esporos, dá-se a proliferação das próprias fontes segundas e terceiras, as que copiaram, as que o fizeram mal, as que repetiram por ouvir dizer, as que alteraram de boa-fé, as que de má-fé alteraram, as que interpretaram, as que rectificaram, as que tanto lhes fazia, e também as que se proclamaram única, eterna e insubstituível verdade, suspeitas, estas, acima de todas as outras. (SARAMAGO, 2003, p. 112).

O narrador enumera todos os procedimentos inscritos entre os eventos e as fontes que almejam relatá-los. Esses procedimentos, de boa ou de má fé, são observados por Raimundo Silva quando este recorre aos textos históricos a fim de saber, de início, quais seriam os cruzados participantes do cerco a Lisboa. A insubstituível verdade à qual o revisor, feito autor, inicialmente recorre, mostra-se multiplicada nos textos historiográficos consultados. A carta escrita pelo cruzado Osberno, fonte reproduzida pelo autor do livro de História, a Crônica dos Cinco Reis de Portugal e a Crônica de D. Afonso Henriques, de Frei Antônio Brandão, são os livros consultados por Raimundo Silva, quando este tenta enumerar os cruzados participantes da conquista de Lisboa. Essas fontes, entretanto, mostram entre si divergências e exclusões no que diz respeito aos nomes e ao número de cruzados que auxiliaram D. Afonso Henriques na tomada da cidade. Não sendo possível a Raimundo Silva resolver as incoerências e as discrepâncias contidas no material historiográfico, ao qual de início desejou reproduzir, a personagem conclui que muito menos estará nos textos historiográficos os motivos pelos quais os cruzados não auxiliaram os portugueses na conquista da cidade:

Não os cruzados foram-se embora, por isso não me adianta nada procurar resposta ao Porquê na história a que chamam verdadeira, tenho de inventá-la eu próprio, outra para poder ser falsa, e falsa para poder ser outra. (SARAMAGO, 2003, p. 117).

Raimundo Silva, agora apartando definitivamente o seu processo criativo das discrepantes informações históricas, busca outra lógica e outro argumento que possa sustentar o “não” materialmente introduzido no relato historiográfico. Frustrada a busca por uma verdade uníssona entre os historiadores e os cronistas que trataram do cerco, a verossimilhança passa a ser o elemento de elaboração lógico do relato de Raimundo Silva.

Após um primeiro levantamento dos motivos que poderiam levar os cruzados a negar auxílio ao rei, é a partir do próprio discurso de D. Afonso aos guerreiros que a personagem, feita autor, decide encontrar o fator que explique a negação. Nessa busca, o revisor simplesmente copia, linha por linha, todo o relato do Milagre de Ourique, presente na crônica de Frei Antonio Brandão. São o próprio relato historiográfico e as suas incoerências os responsáveis por incentivar alguns dos cruzados, incrédulos diante do acontecimento contado, a negar auxílio ao rei.

A recepção, pelos cruzados, do milagre contado por D. Afonso Henriques é múltipla em sua interpretação: enquanto alguns deles acham que são logicamente inúteis, uma vez que o próprio Cristo teria anunciado a D. Afonso que este estaria fadado às vitórias, sendo certo, assim, sob qualquer circunstância, o sucesso na invasão da cidade, outros consideram que, por ter o Cristo aparecido àquele rei, seria este merecedor do auxílio dos cavaleiros sagrados.

O processo pelo qual passa a personagem em sua atividade criativa e as digressões metaficcionais do narrador que o acompanha podem ser observados, assim, como a própria encenação da postura autoral de José Saramago diante de suas obras. São desvelados, por meio da ação promovida por Raimundo Silva, os elementos que compõem a estratégia de persuasão do texto ficcional. À medida que o revisor peregrina pelas incoerências e pelas lacunas que, paradoxalmente, contribuem para a oficialidade da História, a retórica do texto historiográfico também é observada de forma crítica e analítica pelo narrador e pela personagem.

O jogo de reflexos em abismo promovido em *História do cerco de Lisboa* contribui para povoar todo o romance, em seus diversos níveis, da confrontação dos duplos História/Literatura, Vida/Ficção. A discussão de limites entre o Eu e o Outro se encaminha para a confusão e para o apagamento desses limites. Nessa indiscernível fricção, encontra-se a possibilidade do Mesmo, sendo este radicalmente explorado em *O homem duplicado*.

1.3 O *homem duplicado* e a busca da ordem no caos: quando a difusa separação entre História e Literatura é apresentada pelas personagens

Em *O homem duplicado*, é possível afirmar que o jogo com os limites entre o Eu e Outro, entre o romance e uma tradição narrativa, histórica e/ou literária, é alçado ao nível metafórico dos conflitos que movem o enredo. Romance considerado da segunda fase do autor, em que são abordados temas de cunho mais universal, essa obra, de 2002, trata da perplexidade do professor de História, Tertuliano Máximo Afonso, quando visualiza, em uma produção fílmica, o ator António Claro, que lhe é fisicamente idêntico. Profissões bastante diferentes, a de professor de História e a de ator, não devem ser tomadas como aleatórias, uma vez que se destacam na caracterização de cada uma das duas personagens e que, de alguma forma, relacionam-se aos campos de Saber constantemente colocados em discussão nas obras de José Saramago: a historiografia e a ficção.

O espaço e o tempo, além de continuarem a ser potencializados pela estrutura narrativa, uma vez que o narrador também promove o jogo de aproximação e de afastamento das ações narradas, angariam papel fundamental na construção do conflito essencial desse romance, já que é o fato de Tertuliano e de António Claro residirem na mesma cidade e na mesma época, além de possuírem a mesma idade, que provoca a desestabilização das personagens.

Ao situar o insólito caso dos duplos, o narrador elabora reflexões a respeito desse evento ímpar e nunca antes registrado pela História, afirmando já ter existido, há muito tempo, em uma cidade já desaparecida, duas mulheres iguais. Essas mulheres, entretanto, não haviam sido contemporâneas, uma vez que, “quando a segunda veio ao mundo já se tinha perdido a lembrança da primeira” (SARAMAGO,

2008, p.29). A respeito do não registro do caso pela História, o narrador ainda afirma:

Não obstante a ausência absoluta de qualquer prova documental ou testemunhal, estamos em condições de afirmar, e mesmo de jurar sob palavra de honra se necessário for, que tudo quanto declarámos, declaremos ou acaso venhamos a declarar como acontecido na cidade hoje desaparecida, aconteceu mesmo. (SARAMAGO, 2008, p. 29).

O narrador relata que a inexistência de uma das mulheres quando a outra veio a existir e o desaparecimento da cidade teriam tornado impossível à História o relato de tal acontecimento. As mesmas ausências, causadas pela morte de uma das mulheres e pelo posterior desaparecimento da cidade, que impossibilitaram à historiografia registrar esse caso peculiar, permitem que a narrativa ficcional possa construir-se e afirmar-se como fato acontecido, sem os limites impostos pelas barreiras da oficialidade.

O caso dos duplos sugerido e explorado pelo romance de Saramago não é ele mesmo original, nem no sentido de evento, como simula o narrador, nem no da inserção do tema em uma tradição literária, uma vez sendo recorrentes, desde a tragicomédia plautina, formulações literárias organizadas em torno desse tópico.

O absurdo evento é utilizado como mote para se discutirem, a partir da superficialidade do enredo, diversos temas que já vinham sendo atritados e dinamicamente relacionados nos romances anteriores. A reflexão acerca dos limites do Eu e do Outro, exercitada pela intersecção dos limites entre História, ficção e vida, retorna por meio do entrecruzamento que resulta agora na concepção do Mesmo. A própria narrativa deixa entrever essa tendência, embora apresente um narrador bem menos ácido e intrusivo que o de *Memorial do convento* e muito mais espectador que em *História do cerco de Lisboa*.

O fluxo de consciência do solitário Raimundo Silva, que possibilita ao narrador tratar como dilema interno da personagem o apagamento de limites entre historiografia e ficção, é externado em *O homem duplicado*, uma vez que manifesto na superfície da ação e da reação das personagens enquanto estas vivenciam o insólito acontecimento dos duplicados.

Neste estudo, assume-se que os duplos a que se dedicam os romances de José Saramago atingem o nível dos agentes que movimentam a diegese e que a tornam possível. Os limites entre a narrativa histórica e a literária, que vinham se friccionando já em *Memorial do convento* e em *História do cerco de Lisboa*, encontram-se radicalmente borrados na narrativa proposta em *O homem duplicado*, na qual os problemas da identidade e da diferenciação impregnam-se de tal forma no romance que transcendem a esfera da reflexão e alcançam a da própria ação, possibilitada por suas personificações em Tertuliano e em António Claro, que se digladiam em sua duplicidade até que o enredo atinja a única resolução possível ao problema da existência dos duplos: a eliminação/morte de um deles.

Além de pelo frequente debate promovido pelo narrador acerca do tema do enredo, as reflexões metanarrativas e as incursões destas no atrito histórico-ficcional se manifestam, principalmente, por meio do tratamento que cada personagem dá ao acontecimento, este factual, embora impossível. As personagens se estabelecem quase que como tipos, como exemplos do procedimento costumeiramente adotado com e pela função social que desempenham. É possível afirmar que o professor de Matemática, o professor de História e o ator, diante do incrível acontecimento, agem em conformidade, por vezes irônica, com os âmbitos de Saber que representam. Maria da Paz e Carolina Máximo, respectivamente amante e mãe do professor de História, travam com Tertuliano diálogos que com frequência confrontam os matizes dos romances que leem com a insensibilidade e com o comportamento objetivo do protagonista diante da vida. Tertuliano, ainda, reflete constantemente a respeito de como é escrita a História e de como esta é ensinada. As reflexões feitas pelas próprias personagens acerca de questões concernentes ao confronto histórico-ficcional serão demonstradas e analisadas nas próximas subseções.

1.3.1 A relação entre Ficção e Vida

A situação do relacionamento de Maria da Paz com Tertuliano, que de início já não parece promissora, uma vez que o professor de História está absorto em seu marasmo, agrava-se quando o professor visualiza o seu sócia no filme e quando Tertuliano, obcecado pela tarefa de descobrir o nome do ator que lhe é idêntico,

começa a assistir a outros vídeos da mesma produtora. Maria da Paz surpreende Tertuliano ao apanhá-lo em casa e com um mau aspecto, já que o professor tirara o dia para assistir aos filmes em que poderia estar seu duplo. Após uma primeira troca de farpas, incitada por Maria, os dois se relacionam sexualmente, parecendo encontrar, por hora, uma conciliação. O trecho seguinte diz respeito à ligação feita por Tertuliano a Maria da Paz, no mesmo dia em que esta o visita. O professor decide ligar à mulher, não porque dela sinta falta, mas por que a ele ocorreu a ideia de remeter, em nome de Maria da Paz, carta à produtora para qual o seu duplo trabalha:

Já pensava que não me telefonarias, disse Maria da Paz, Como vês, enganaste-te, aqui estou, O teu silêncio teria querido dizer que o dia de hoje não havia representado para ti o mesmo que para mim, O que tenha representado, representou-o para ambos, Mas talvez não da mesma maneira nem pelas mesmas razões, Faltam-nos os instrumentos para medir essas diferenças, se as houve, Continuas a gostar de mim, Sim, continuo a gostar de ti, Não o expressas com muito entusiasmo, não fizeste mais que repetir as palavras que eu disse, Explica-me por que não deveriam elas servir-me a mim, se a ti te serviram, Porque ao serem repetidas perdem uma parte do poder de convencimento que teriam se tivessem sido ditas em primeiro lugar, Claro, palmas ao engenho e à subtileza da analista, Sabê-lo-ias também se te dedicasses mais à leitura de ficções, Como queres tu que me ponha a ler ficções, romances, contos, ou lá o que for, se para a História, que é o meu trabalho, não me chega o tempo [...] (SARAMAGO, 2008, pp. 108-109).

Maria atribui a insensibilidade do professor de História, que repete/copia/duplica as palavras ditas pela mulher, à falta de leitura dele no que diz respeito às ficções. Dessa forma, a narrativa ficcional é caracterizada como meio de se exercitarem as sutilezas da interpretação. Não é possível à objetividade de Tertuliano, herdada, ao que parece, do seu trabalho com a História, perceber os matizes das palavras empregadas por Maria da Paz, restando-lhe, desgastada e objetivamente, repeti-las/duplicá-las.

Em outro momento, quando em conversa com o professor de Matemática, Tertuliano também tem apontada pelo colega a sua falta de sensibilidade interpretativa com as palavras. Nesse trecho, citado aqui quase integralmente, a fim de que se possa demonstrar como História e Literatura são relacionadas à Vida, o

das Matemáticas afirma, ao perceber que o professor de História anda psicologicamente instável:

Você poderá dar-me as razões que quiser, mas a verdade é que desde que viu aquele filme não parece o mesmo, Que quer dizer com isso de que não pareço o mesmo, perguntou Tertuliano Máximo Afonso, num tom inesperado de alarme, Nada senão o que disse, que o noto mudado, Sou a mesma pessoa, Não duvido, É verdade que ando algo apreensivo por causa de uns assuntos de ordem sentimental que ultimamente se me complicaram, são coisas que podem suceder a qualquer, mas isso não significa que me tenha tornado a outra pessoa, Nem eu o disse [...] Deveria lembrar-se que tenho andado com uma depressão, Ou marasmo, que era o outro nome que lhe dava, Exactamente, [...] Sou a mesma pessoa, Agora é você quem insiste, É certo [...], Claro, Mas isso não quer dizer que tenha mudado moral e fisicamente ao ponto de me parecer outra pessoa, Eu limitei-me a dizer que você não parecia o mesmo, não que parecesse a outra pessoa, A diferença não é grande, A nossa colega de Literatura diria que é, pelo contrário, enorme, e ela entende dessas coisas, creio que em subtilezas e matizes a literatura é quase como a matemática, Já eu, pobre de mim, pertenço à área de História, onde os matizes e as subtilezas não existem, Existiriam se a História pudesse ser, digamos assim, o retrato da vida, Estou a estranhá-lo, não é próprio de si ser tão convencionalmente retórico, Tem toda a razão, em tal caso a História não seria a vida, apenas um dos possíveis retratos dela, parecidos, sim, mas nunca iguais. (SARAMAGO, 2008, pp. 128-129).

Todo o diálogo se desenvolve em razão da incapacidade de Tertuliano, afetado em sua singularidade, de perceber as sutilezas entre não ser o Mesmo e ser Outro. Mais uma vez, a dificuldade de Tertuliano em alcançar as sutilezas das palavras é relacionada à atuação dele como professor de História. O colega da Matemática recorre aos matizes da Literatura, depois de se referir à figura da professora de Literatura, para explicar-lhe que mesmo os sinônimos, como as palavras “marasmo” e “depressão”, não são iguais, possuindo, cada um, a sua singularidade e a sua própria carga de sentidos, visto que à sua inércia Tertuliano preferia chamar de “marasmo” a dizer “depressão”. O diálogo entre as personagens contribui para estabelecer uma fricção entre a objetividade da História e a subjetividade polissêmica da Literatura.

O tema do diálogo ocorrido entre Raimundo Silva e o autor do livro de História, em que Raimundo afirma que tudo que não é vida é ficção, a História principalmente, é evocado nesse debate entre o professor de Matemática e o

professor de História, com referência indireta à professora de Literatura. O professor de Matemática, ao conjugar sua lógica à retórica, complementa que por isso mesmo a História não consegue ser vida, sendo esta plena de suas sutilezas, mas apenas um “retrato possível” dela: “parecidos, sim, mas nunca iguais”. Não seria possível, dessa forma, que a História pudesse ser fidedigna ao acontecimento, sendo a recuperação deste inevitavelmente submetida a interpretações e a matizes. História e Literatura são aproximadas pela semelhança que consiste em ambas serem representações da vida, cópias incompletas desta, e diferenciadas pelo fato de a História, por renunciar à sutileza das nuances, afastar-se, ainda mais que a Literatura, de atingir a totalidade da vida, esta repleta de pormenores e de matizes.

O romance de Saramago questiona, por meio dos pensamentos objetivos do professor de História, a lógica de sua verossimilhança. Tertuliano, após o envio da carta à produtora, remetida em nome de Maria da Paz, pensa, enquanto aguarda a resposta à missiva, que: “[...] este momento da sua vida poderia dar um romance, pensou que seriam penas perdidas porque ninguém acreditaria em semelhante história.” (SARAMAGO, 2008, p. 134). Embora ninguém fosse acreditar no insólito em que está ficcional e verdadeiramente inserida a personagem que reflete acerca de sua condição, o romance se desenvolve por meio do jogo e do exercício de autoparódia com seu próprio tema, também este duplicado e ironizado em sua não originalidade.

Reflexões feitas de dentro da lógica e da verossimilhança narrativa a respeito do que seria a ficção em relação à vida e de como as personagens demonstram a consciência de fazerem parte de algo fictício ocorrem ainda quando o ator António Claro, após o encontro com Tertuliano, dirige-se à produtora a fim de resgatar a carta que o professor de História teria enviado. Durante essa busca, o ator encontra-se com uma mulher responsável por guardar e por organizar essas correspondências. A funcionária não reconhece a carta pelo nome de remetente fornecido pelo ator, uma vez que esta não está em nome de Tertuliano, mas a identifica pelo seu conteúdo. A mulher, que possui uma cópia da carta em sua casa, pois a missiva lhe chamara a atenção, diz a António Claro que lhe dará o duplicado que possui.

Não sei como lhe agradeça, e, já agora, permita-me que lhe repita o que antes disse, foi um prazer conhecê-la e conversar consigo, Tenho dias, hoje veio encontrar-me de boa maré, ou talvez seja por me ter sentido na pele da personagem de um romance, Que romance, que personagem, Não tem importância, voltemos à vida real, deixemo-nos de fantasias e ficções, amanhã faço-lhe uma fotocópia da carta e mando-lha pelo correio para sua casa. (SARAMAGO, 2008, p. 214).

O jogo multidimensional entre os duplos Vida e Ficção se deixa entrever pela fala da personagem que, por algum motivo, sente-se e denuncia-se como tal. A ilusão ficcional é parcialmente perfurada para logo depois se recuperar, não sem deixar ecos na narrativa. As reflexões metaficcionais e metanarrativas, feitas constantemente pelo ácido e irônico narrador de *Memorial do convento* e pelo acompanhante crítico das ações da personagem que é o narrador de *História do cerco de Lisboa*, diluem-se em todos os níveis da narrativa de *O homem duplicado*, chegando mesmo a serem resultantes risíveis do pensamento e das atitudes das personagens colocadas diante do insólito conflito que movimenta as ações.

1.3.2 A relação entre História e Vida

A respeito da relação entre História e vida, vários são os trechos em que o narrador utiliza-se das reflexões feitas por Tertuliano acerca da disciplina que leciona. No momento em que a personagem encontra-se lendo e avaliando as atividades feitas por seus alunos, corrigindo-as com atenção, uma vez que eles podem atentar “perigosamente contra as verdades ensinadas” ou podem se permitir a “excessivas verdades de interpretação” (SARAMAGO, 2008, p.13), o narrador afirma que:

A História que Tertuliano Máximo Afonso tem a missão de ensinar é como um bonsai a que de vez em quando se aparam as raízes para que não cresça, uma miniatura infantil da gigantesca árvore dos lugares e do tempo, e de quanto neles vai sucedendo, olhamos, vemos a desigualdade de tamanho e por aí nos deixamos ficar, passamos por alto outras diferenças não menos notáveis, por exemplo, nenhuma ave, nenhum pássaro, nem sequer o diminuto beija-flor, conseguiria fazer ninho nos ramos de um bonsai, e se é verdade que à pequena sombra deste, supondo-o provido de suficiente frondosidade, pode ir acoitar-se uma lagartixa, o mais certo

é que ao réptil lhe fique a ponta do rabo de fora. A História que Tertuliano Máximo Afonso ensina, ele mesmo o reconhece e não se importará de confessar se lho perguntarem, tem uma enorme quantidade de rabos de fora, alguns ainda remexendo, outros já reduzidos a uma pele encarquilhada com uma carreirinha de vértebras soltas dentro. (SARAMAGO, 2008, p.13).

A História ensinada por Tertuliano, dessa forma, seria seleção mínima e uma duplicação reduzida da imensa árvore constituída pelos lugares e pelos tempos de que trata, não podendo, essa miniatura, alcançar a totalidade dos elementos constituintes do curso da vida. O narrador ainda constata, aludindo ao conceito referido na epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*, o fato de que, mesmo quando olhamos e quando vemos a imensa diferença entre a vastidão dos acontecimentos e as limitações da disciplina, negligenciamos essa incorreção. Deixa-se de lado também, segundo o narrador, a ausência de qualquer matiz ou de qualquer sutileza, das quais a vida e os acontecimentos devem estar plenos, uma vez que, visando à objetividade, a História se despoja desses artifícios. Mesmo os eventos dos quais a História se dedica a tratar não conseguem ser completamente abordados por ela, havendo sempre frestas, franjas ou falhas, que ainda reverberam, como o rabo vívido da lagartixa, ou que permanecem intocadas, como o inerte rabo encarquilhado, mas ainda cheio de vértebras.

Embora seja um professor de História que se dedica à correção atenta dos erros de interpretação de seus alunos, Tertuliano possui, ele mesmo, a ideia de uma nova perspectiva e de uma nova abordagem subversora no que diz respeito ao ensino de sua disciplina. Durante uma reunião entre os docentes e o diretor da escola, Tertuliano manifesta a sua opinião a respeito de como deveria ser conduzido o ensino de História:

Em minha opinião, disse ele, a única opção importante, a única decisão séria que será necessário tomar no que respeita ao conhecimento da História, é se deveremos ensiná-la de trás para diante ou, segundo a minha opinião, de diante para trás, todo o mais, não sendo despiciendo, está condicionado pela escolha que se fizer, toda a gente sabe que assim é, mas continua a fazer-se de conta que não. (SARAMAGO, 2008, p.40).

O professor sugere ao diretor da escola que a História seja ensinada na ordem cronológica inversa dos acontecimentos, uma vez que essa disciplina é sempre uma discussão do passado por meio do presente. Dessa maneira, seria possível debater com mais evidência a relação de causa e de consequência entre os acontecimentos tratados pela historiografia. Para Tertuliano, seria necessário subir o rio da História, a fim de entender melhor “a cadeia de acontecimentos que nos trouxe aonde estamos agora” (SARAMAGO, 2008, p. 71). O diretor, convencido pelas justificativas de Tertuliano, desafia-o a escrever um projeto de ensino em que a História seja ensinada conforme a abordagem sugerida pelo professor. Apesar de cronologicamente subversor, uma vez que reorganiza a relação passado/presente sugerida e exercitada pela historiografia tradicional, o projeto de Tertuliano é modesto. O professor continua a respeitar a “seriedade” da disciplina, corrigindo nas provas dos seus alunos aquilo que seriam desvios de interpretação. A personagem, dedicada ao estudo e ao ensino de sua disciplina, agindo conforme a objetividade desta, não chega a elaborar um questionamento que vá além da questão cronológica.

Atormentado pela descoberta da existência de um indivíduo que é o seu duplo e decidido a elaborar o plano de ensino sugerido pelo diretor, Tertuliano busca conforto na companhia da mãe, única pessoa a quem o professor de História confessa o que o preocupa. A personagem Carolina, mãe de Tertuliano, é desta forma introduzida e apresentada na narrativa, quando o professor de História interrompe a leitura que vem fazendo acerca das civilizações mesopotâmicas e resolve a ela telefonar:

[...] imagine-se um professor de liceu que só em casos extremos ousaria telefonar, interrompendo um labor que de certo modo se encontra para além da sua compreensão, e não é que ela não tenha as suas letras, não é que ela própria não tenha estudado História nos seus tempos de menina, o que sempre lhe fez confusão é que a História possa ser ensinada. Quando se sentava nos bancos da escola e ouvia falar dos sucessos do passado à professora, parecia-lhe que tudo aquilo não era mais que imaginações, e que, se a mestra as tinha, também ela as poderia ter, tal como às vezes se descobria a imaginar a sua própria vida. Que os acontecimentos lhe aparecessem depois ordenados no livro de História, em nada modificava a sua ideia, o que o compêndio fazia não era mais que recolher as livres fantasias de quem o havia escrito, e portanto não

deveria existir uma diferença assim tão grande entre essas fantasias e as que se podiam ler num romance qualquer. (SARAMAGO, 2008, p. 119).

As reflexões de Carolina Máximo acerca da História também evocam a ideia já apresentada por Raimundo Silva, em *História do cerco de Lisboa*. As imaginações de Carolina a respeito de sua própria vida, do vivido, não seriam, assim, diferentes das ficções que se estabelecem como História. Para a personagem, a disciplina não estaria livre de ser também uma recolha de livres fantasias de quem a escreveu. O fictício e o fantasioso, inevitavelmente utilizados na rememoração do acontecimento, uma vez irrecuperável em sua totalidade e em sua objetividade, aproximariam os romances e a historiografia.

1.3.3 O romance entre a História e Ficção

Em *O homem duplicado*, além das reflexões feitas pelas personagens, o narrador também faz referências diretas ao processo de criação literária. No momento em que Tertuliano volta para casa, um pouco mais aliviado, depois de passar férias na casa da mãe, a voz narrativa promove comentários a respeito do romance como gênero e das configurações diversas que ele tem angariado:

De acordo com as convenções tradicionais do gênero literário a que foi dado o nome de romance e que assim terá de continuar a ser chamado enquanto não se inventar uma designação mais conforme às suas actuais configurações, esta alegre descrição, organizada numa sequência simples de dados narrativos em que, de modo deliberado, não se permitiu a introdução de um único elemento de teor negativo, estaria ali, arteiramente, a preparar uma operação de contraste que, dependendo dos objectivos do ficcionista, tanto poderia ser dramática como brutal ou aterradora [...] uma vez que, como se tem demonstrado à saciedade, não existem limites para a imaginação dos romancistas ocidentais, pelo menos desde o antes citado Homero, que, pensando bem, foi o primeiro de todos eles. (SARAMAGO, 2008, p. 236).

O narrador mostra-se consciente das características que seriam próprias do romance e, ao mesmo tempo, das metamorfoses sofridas pelos textos classificados como tal. Teoriza, ainda, a respeito da ligação do romance à epopeia, ambos

pertencentes ao gênero épico, nomeando Homero, anacronicamente, como romancista. Às experimentações feitas por Homero na epopeia, deveriam ser comparadas as possíveis ao romance como gênero expressivo de sua época. Para Saramago, o romance é o espaço de experimentação em que tudo pode e deve caber, sendo permitido que nele se explorem todos os rumos e malabarismos, a fim de representar uma época igualmente complexa e difusa.

O romance de 2002 consegue, assim, por meio da exploração reflexiva do insólito tema que movimenta o enredo, conferir outra configuração aos temas binários e dinâmicos História e Vida, Ficção e Vida e, por fim, História e Ficção. Não sendo nem a História e nem a ficção o mesmo que vida, uma vez que é esta impossível de ser recuperada como integral acontecimento, resta-lhes o mesmo fado, o de serem representações possíveis, parciais e parcelares, do real inatingível. Caberiam ao romance, como gênero em que tudo pode caber, a exploração e a discussão intensas e provocadoras dos limites entre historiografia e ficção.

1.4 O Romance para Saramago: um espaço em que tudo pode e deve caber

Antes de passar para a discussão a respeito da peculiar relação assumida entre o narrador e as personagens e entre o narrador e o leitor, faz-se necessário analisar os possíveis pontos de contato entre as obras aqui estudadas, plenas de autorreflexividade, e uma trajetória do romance como gênero. As fortes presenças do intertexto e da autotextualidade, aliadas ao posicionamento reflexivo do narrador sobre a narrativa, tornam oportuna uma análise do diálogo entre os romances de Saramago e uma tradição literária e teórica.

Em entrevista concedida a Clara Ferreira Alves, em 1989, José Saramago afirma, acerca do romance, que:

O romance é o lugar literário em que tudo pode e deve caber. O romance é a expressão total. Aspiraria a que fosse uma espécie de suma, reunião de todos os gêneros, lugar de sabedoria. Nele estão a epopeia, o teatro, a reflexão filosófica ou filosofante... Esta é a minha ambição. Está fora de questão discutir agora se consigo ou não, mas é a isso que aspiro. E é por isso que o narrador nos meus romances tem um papel todo poderoso. (SARAMAGO, 2010, p. 247).

José Saramago defendia que, assim como Homero, que experimentou várias e novas formas por meio da epopeia, o romancista deve tratar o romance como um espaço de confluência. Ao se propor a contar, simulando, pela escrita, a oralidade e o discurso em seu sentido próprio, o narrador, “todo poderoso”, é o responsável por inserir em sua narrativa as formas que melhor lhe convêm. Por meio desse procedimento, o texto de José Saramago se torna essencialmente dialógico⁴, visto que atrai para o seu construto sintático, semântico e ideológico, as tradições literárias e historiográficas enquanto tentativas de compreender o mundo. Para o escritor, o romance é, assim, um lugar de pensamento e, por esse motivo, nele devem se mobilizados todos os Saberes: a Filosofia, a Arte, o Direito, a Ciência etc.

Odil José de Oliveira Filho (2007, p. 207), em “O Romance e o romance de Saramago”, ao apontar para a perda de centralidade do romance durante a primeira metade do século XX, identifica no romance latino-americano uma recuperação do fôlego crítico e épico: “De fato, é na América Latina que o romance readquire o seu valor de testemunho, de diagnóstico, de investigação.”. Oliveira Filho aponta, tomando como marco *A Jangada de pedra*, de 1986, uma sintonia entre o projeto literário e estético dos romancistas latino-americanos e o de José Saramago. Para o crítico, a matéria do enredo desse romance, que trata do deslocamento da península ibérica da Europa para um ponto equidistante com as Américas, seria uma alegoria do deslocamento da literatura portuguesa rumo a experimentações diversas.

É evidente a vitalidade estética assumida pelas obras de Saramago após o final da ditadura salazarista, em 1974. Uma tendência experimental, agora permitida e desejada, aliar-se-ia ao objetivo de retratar a sensação histórica vivida com o fim do regime ditatorial. O autor conseguiria, assim, por meio da experimentação do fantástico, do uso da ironia e do diálogo entre passado e presente promovido pela exploração das dimensões temporais do romance, exceder o neorrealismo, até ali cultivado pela produção literária portuguesa. Oliveira Filho afirma (2007, p. 208), acerca de *Levantado do chão*, que este seria o romance de José Saramago em que

⁴ No dialogismo bakhtiniano está fundado o conceito de intertextualidade proposto por Julia Kristeva. Alguns teóricos chamam a atenção para a distinção e para as semelhanças entre as duas categorias. Neste estudo, esses termos serão utilizados com o objetivo de observar o texto como um mosaico de citações que dialogam em sentido amplo: de um conjunto social a um conjunto textual.

se evidenciam ao mesmo tempo o diálogo e a transcendência dos limites neorrealistas:

[...] em nenhum momento o romance preocupa-se em ser verossimilhante e “realista”; pelo contrário, sente-se nele um ostensivo investimento do autor no ficcional, como, por exemplo, o que se consubstancia na própria figura do narrador-contador de histórias, com seus comentários, julgamentos e recorrências.

Walter Benjamin (1994), em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, discute o processo de passagem do narrador contador de histórias, que conta oralmente uma experiência, em presença de narratários, para o narrador isolado dos romances, estando o autor e o leitor separados não apenas pela página, mas pela falta de uma experiência e de um sentido que possam ser compartilhados. O filósofo alemão promove, ainda, uma diferenciação entre a informação, esgotada em si mesma, e a narrativa contada com o objetivo de não findar-se em um único dado ou entendimento.

A manifestação do narrador de José Saramago como pluralidade e os desdobramentos dela contribuem para colocar os narradores dos romances estudados em uma posição diferenciada dentro do percurso histórico-filosófico do gênero, já que o romance, em seu surgimento e ascensão, está sustentado na configuração de uma experiência individualizada. A coletivização da experiência e a figura do contador de histórias são estabelecidas não apenas pela própria enunciação feita pelo narrador, que se encontra em primeira pessoa do plural e que conduz a sua narrativa pelo cultivo de um diálogo irônico e reflexivo com a tradição, mas se realizam, ainda, em outros níveis narrativos, especularmente, uma vez que as hipodiegeses são constantes, principalmente nos dois romances pertencentes ao primeiro ciclo saramaguiano.

O romance de Saramago, ao mesmo tempo em que se investe de um objetivo aproximado ao do romance em seu surgimento e ascensão, sendo uma elaboração e um relato de uma experiência, subverte e joga narrativamente com os elementos do romance e do realismo filosófico. A ruptura com a tradição é ela mesma objeto do jogo promovido pela narrativa saramaguiana, uma vez que esta evoca as convenções com as quais o romance rompeu, para, assim, provocá-las. Os

métodos e os elementos cultivados com primazia durante a ascensão do romance e, posteriormente, na fase desiludida do gênero ganham corpo no texto de José Saramago, sendo o próprio percurso histórico-filosófico do romance matéria da narrativa do autor. Dessa forma, em vez de ignorar as convenções formais e os modelos literários que precederam o romance e com os quais este rompeu a fim de atingir e de expressar uma experiência particularizada, o narrador de José Saramago os evoca, principalmente nos romances de primeira fase, em que figuram os narradores contadores de histórias e os intertextos retirados das epopeias e dos compêndios de História. Em *O homem duplicado*, a própria experiência singular e individualizada, que orientou a ascensão do romance e que o conduziu à sua crise, é satirizada.

A necessidade de contar histórias, forma elementar de compreensão e de representação da vida e da experiência, seria a força motriz dos romances de Saramago. *Levantado do chão* é ele mesmo resultado do procedimento do autor de ir até o Alentejo para gravar e para recolher causos, a fim de preencher com as histórias do imaginário construído e transmitido pela oralidade as lacunas da História como organização escrita e oficial dos fatos.

Em *Memorial do convento* e em *História do cerco de Lisboa*, com mais frequência naquele do que neste, além do exercício do próprio narrador quando da exposição de sua narrativa, são estabelecidas situações em que as personagens encontram-se aglomeradas a contar e a escutar causos e histórias. Personagens como Manuel Milho e Mogueime se convertem em narradores contadores de histórias, uma vez que pertencem a uma época em que as experiências eram compartilhadas pelos narradores em presença de seus narratários. No momento em que essas personagens compartilham os seus relatos com os seus narratários, o narrador, tanto de *Memorial do convento* como de *História do Cerco de Lisboa*, converte-se em narratário das histórias contadas, posicionando-se espacialmente entre os homens que se dispõem a escutar as narrativas.

Em *O homem duplicado*, é possível afirmar que o resgate da experiência compartilhada é feito de maneira mais tangente, por meio da personificação do

Senso Comum⁵, figura próxima à de um coro de tragédia, que se apresenta como um conhecimento informal e coletivo e que dialoga diretamente com o solitário Tertuliano a fim de aconselhá-lo quanto à complexa situação em que se encontra.

É possível afirmar, ainda, que, além de evocar um sentido comunitário pertencente à narrativa primitiva, feita por meio das figuras dos narradores contadores de histórias e do diálogo com o Senso Comum, José Saramago penetra no estatuto de informação conferido ao discurso histórico, implodindo-o em ficção e em possibilidade crítica e interpretativa. O dado histórico passa a ser concebido como inesgotável em si, possibilitando o debruçar literário sobre uma matéria que pode, e que deve, ser revisitada e modificada. Os romances de Saramago exploram, assim, a impossibilidade da narrativa, seja ela fictícia ou historiográfica, de figurar de forma isenta aquilo que foi, uma vez que o acontecimento vivido não pode ser resgatado em sua integridade. As obras propõem, dessa forma, uma reflexão/revisão acerca do que poderia ter sido e da possibilidade interpretativa aberta por esta dimensão temporal.

Com o objetivo de tratar dos momentos em que os romances de José Saramago se constituem como via de debate de uma tradição épica e narrativa, histórica ou literária, esta seção será organizada em três tópicos principais. No primeiro, serão discutidos os narradores contadores de histórias que figuram em *Memorial do convento* e em *História do cerco de Lisboa*. O segundo tópico dedicarse-á a tratar, em *O homem duplicado*, do encenado confronto entre o particular e o universal. A terceira subdivisão será destinada a apontar e a discutir, especialmente em *Memorial do convento*, a presença do intertexto e a fricção provocada pela inserção deste em seu novo contexto.

1.4.1 O narrador contador de histórias e as hipodiegeses

É perceptível, não apenas na forma como o narrador conduz a sua narrativa, mas nas manifestações das personagens simples de Saramago e nas suas necessidades de contar histórias, um resgate, dentro do romance, da narrativa oral e

⁵ Embora José Saramago utilize minúsculas para grafar o nome da personagem, utilizar-se-ão, neste trabalho, as maiúsculas, a fim de diferenciar os momentos em que se trate da personagem (Senso Comum) e da concepção generalizada desse termo (senso comum).

das suas propriedades. Sempre que as personagens estão em grupo, debaixo de um telheiro, em redor de uma fogueira ou de uma oliveira, alguma delas está contando uma história. Peculiar é a relação do narrador com a narrativa dessas personagens, uma vez que aquele se coloca como ouvinte das histórias contadas por estas e que essas hipodiegeses se impõem, dissimuladamente, diante da capacidade de contar do narrador N1. Esses momentos são notórios principalmente em *Memorial do convento* e em *História do cerco de Lisboa*, romances em que se encontra patente o confronto dialético entre as narrativas oficiais e as fictícias.

O próprio José Saramago, sobre a coleta de material para que começasse a escrever *Levantado do chão*, livro no qual se fixou o estilo saramaguiano, afirma, em trecho presente na biografia do autor, organizada por João Marques Lopes (2010, p. 93), que:

[...] quando de lá voltei trazia cerca de duas centenas de páginas com notas, casos, histórias, também alguma História, imagens e imaginações, episódios trágicos ou burlescos, ou apenas o cotidiano banal, acontecimentos diversos, enfim, a safra que é possível recolher quando nos pomos a perguntar e nos dispomos a ouvir, sobretudo se não há pressa.

A fim de, na escrita, conseguir manter presente essa oralidade, desenvolve-se o estilo do autor, que oraliza a escrita e que mimetiza as rodas de conversa, aliando o discurso indireto ao discurso direto, quebrando, pelo menos no nível do enredo, o solipsismo do romance.

Desde *Levantado do chão*, a escrita dos romances de José Saramago frequentemente emula a oralidade. Embora única e inevitável via de realização do romance, a escrita assume uma postura irônica que simula, em sua impossibilidade, aproximar-se da linguagem oral. Danificando ou invertendo uma relação de poder que, hierarquicamente, sempre colocou a escrita em posição superior à da oralidade, o estilo saramaguiano se sustenta em conferir lugar, irônica e paradoxalmente, no bojo da escrita, a uma tradição oral. A narrativa de José Saramago, a todo o momento, subverte e questiona a sua própria fórmula de realização, como uma maneira, dentro do romance, de questionar o poder exercido pela narrativa escrita.

Em atrito com o vestígio histórico, no geral constituído por documentos oficiais escritos e de imensurável importância para a estruturação da narrativa historiográfica, entram, no romance de Saramago, o causo, as histórias contadas pelo povo e os mitos que constituem o seu imaginário.

Teresa Cristina Cerdeira (1989, p. 32), ao tratar das fontes a que recorre Saramago para elaborar seu memorial, afirma:

Para falar do reinado de D. João V, não faltam documentos, provas, testemunhos escritos. Mas esses documentos não podem ser abordados inocentemente. Primeiro porque, se, de um lado, todo o documento é verdadeiro – mesmo o falso, já que resistiu ao tempo e funcionou como meio de caracterização de um época – , por outro, ele é sempre falso, já que nasce sempre de uma escola, de uma montagem, de uma roupagem que a época e a ideologia impuseram. Há, pois, que se duvidar do documento porque ele não é inócuo. Há que buscar outras visões, outros caminhos, deixar falar fontes emudecidas, a “diversidade obscura e fecunda”, para que o objeto estudado não seja abordado redutoramente.

Não a esmo, segue-se ao primeiro capítulo de *Memorial do convento*, em que o narrador trata de forma extremamente prosaica as figuras históricas de D. João V e de D. Maria Ana, possivelmente antecipando a importância ínfima que este relato lhes dará, todo um capítulo dedicado a tratar de outros milagres conhecidos pelo povo do Portugal setecentista, sendo os milagres e os acontecimentos sem firmeza mais comumente ligados às narrativas contadas de boca em boca, debaixo dos telheiros e em redor das fogueiras.

Em *Memorial do convento*, os homens simples, como Baltasar Sete-Sóis, estão, sempre que em companhia uns dos outros, contando causos ou histórias. Quando Baltasar chega a Lisboa, após ter perdido o braço esquerdo na guerra, encontra o também ex-soldado João Elvas, que o narrador afirma ser mais velho de anos e de experiência. Baltasar se junta a outros miseráveis debaixo de um telheiro. O narrador afirma que “Enquanto não adormeceram, falaram de crimes acontecidos.” (1996, p.44).

Os homens falam a respeito de crimes cometidos em Lisboa, alguns sem resolução e autoria conhecidas. Isso dá ensejo à curiosidade e à necessidade especulativa do povo. A transição entre a fala do narrador e a das personagens que

contam não se faz, por vezes, bem delimitada no texto. Assim, não é possível afirmar quem está narrando esse ou aquele caso:

[...] foi contado o caso do dourador que deu uma facada numa viúva com quem queria casar, e não queria ela, que por castigo de não coroar o desejo do homem ficou morta, e ele foi-se meter no convento da Trindade, e também aquela desventurada mulher que tendo repreendido o marido de descaminhos em que andava, lhe passou ele uma espada de parte a parte, e mais o que aconteceu ao clérigo que por história de amores levou três formosas cutiladas, tudo em tempo de Quaresma, que é sazão de sangue ardido e humor retraído, como se tem averiguado, Mas Agosto também não é bom, como ainda o ano passado se viu, quando aí apareceu uma mulher cortada em catorze ou quinze pedaços, nunca se chegou a saber a conta [...] (SARAMAGO, 1996, p. 45).

É perceptível em “Mas agosto também não é bom” uma mudança de narrador, uma vez que a vírgula e a letra maiúscula marcam a transição. Não se saberá, entretanto, de quem é a fala. João Elvas, como o mais experiente, terá voz, vez ou outra, para opinar a respeito do que escuta. A escrita narrativa do caso simula manter, assim, a sua origem anônima, de boca em boca, configurando-se como próxima da oral, sem constituir informação finda em si.

A narrativa desses crimes terríveis que povoam as histórias contadas pelo povo afetam Baltasar e João Elvas, uma vez que ambos estiveram nas batalhas territoriais entre portugueses e espanhóis. Quando os homens se calam, Baltasar declara que “na guerra há mais caridade”, e João Elvas emenda a afirmação, dizendo que “A guerra ainda está uma criança” (SARAMAGO, 1996, p. 47). Há, então, uma comparação entre a crueldade presente nos crimes contados, que correm de boca em boca, e a crueldade da guerra, objeto da historiografia. João Elvas, também ex-soldado e mais experiente que Baltasar, não concorda com a conclusão deste, destacando o fato de que talvez as guerras ainda não tenham alcançado as proporções a que podem chegar.

No episódio em que os homens saem de Mafra para transportar, desde Pêro Pinheiro, a enorme pedra, a figura do narrador contador de histórias também é explorada, mas, agora, de forma mais complexa. Manuel Milho, que o narrador descreve como aquele que não se sabe de onde vêm as ideias, reúne os homens em volta da fogueira, depois de cada dia exaustivo de trabalho, para contar-lhes a

história de uma rainha que se apaixonou por um ermitão. A história é contada em parcelas, no final de cada dia de trabalho, e os homens ficam ansiosos pelo seu desfecho:

Mais tarde chegou-se-lhes Manuel Milho que contou uma história, Era uma vez uma rainha que vivia com o seu real marido em um palácio, mais os filhos, que eram um infante e uma infanta assim deste tamanho, e então diz-se que o rei gostava muito de ser rei, mas a rainha é que não sabia se gostava, ou não, de ser o que era, porque nunca lhe tinham ensinado a ser outra coisa [...] (SARAMAGO, 1996, p. 251).

A narrativa de Manuel Milho, apesar de iniciada com o trivial “era uma vez”, que lhe confere uma temporalidade indeterminada, comum às fábulas, mostra aspectos de um existencialismo que foge às narrativas habituais contadas e compartilhadas pelo povo. Esse posicionamento existencialista está presente em várias das obras de José Saramago, que afirma, em entrevista concedida a Luís Rocha, em 1994: “Digamos que há muito de existencialismo no meu trabalho. Não do existencialismo como filosofia organizada, mas como atitude da vida.” (2010, p. 212).

A rainha não estava satisfeita com aquilo que era e, na tentativa de livrar-se da insatisfação, acabara se aproximando de um ermitão que morava no reino, figura mais próxima de um não ser. O próprio Manuel Milho afirma que “[...] a rainha era diferente, se fosse igual não haveria história [...]” (SARAMAGO, 1996, p. 251). A figura da rainha, assim, não estava próxima da estabilidade à qual os narratários de Manuel Milho estavam acostumados, uma vez que ela se desvia da honrosa e submissa condição que a nivelava e que a indiferenciava das rainhas das histórias que os homens ouviam contar. É a singularidade da rainha e a sua vontade de ser outra coisa que a afasta de sua função régia. Os próprios homens, ao escutar a narrativa, afirmam que:

Essa história não tem pés nem cabeça, não se parece nada com as histórias que se ouvem contar, a da princesa que guardava patos, a da menina que tinha uma estrela na testa, a do lenhador que achou uma donzela no bosque, a do touro azul, a do diabo do Alfusqueiro, a da bicha-de-sete-cabeças [...]. (SARAMAGO, 1996, p. 255).

Os homens reclamam da particularidade que vai ganhando a história da personagem Manuel Milho, já que a narrativa que este conta não parece trazer a fácil resolução e nem a quase ingenuidade das histórias às quais os homens estão habituados. O encadeamento de acontecimentos não parece revelar o caminhar rumo a uma moral. Manuel Milho propõe, a partir da sua narrativa, uma reflexão, uma busca do sentido da existência, de ser aquilo que se é; sentido apartado da rainha desde o início do enredo.

O fator que prende a atenção dos homens à história de Manuel Milho é o de quererem saber como ela acabará. A própria personagem-narrador não sabe, entretanto, que fim terá a sua narrativa, perdendo o sono: “[...] a pensar no modo melhor de sair da história em que se tinha metido, se o ermitão se faria rei, se a rainha se faria ermitoa, porque será que os contos têm de acabar sempre assim.” (SARAMAGO, 1996, p. 255). A personagem põe em discussão a estrutura das narrativas tradicionais e a estrutura que vem ganhando a sua história. Manuel Milho hesita em conferir aos seus protagonistas outras funções, mesmo que sejam essas exatamente opostas às que possuíam no início do enredo.

Há ainda, no modo como a personagem conta, em parcelas, depois de cada dia de trabalho, uma semelhança com a forma sequenciada de publicação dos folhetins, a respeito dos quais afirma Arnold Hauser (1995, p.742):

[...] a continuação do enredo de dia para dia, a publicação das partes separadas usualmente sem um plano exato e sem a possibilidade de alterar o que já saiu a público e harmonizá-lo com os números anteriores, produz, por outro lado, um estilo narrativo ‘não-dramático’, episódico e improvisador, uma sequência interminável de eventos e um retrato inorgânico, frequentemente contraditório, dos personagens.

Manuel Milho, entretanto, apesar de criar o clímax e de despertar a curiosidade dos seus ouvintes, por meio dos episódios que vai contando, não almeja apenas agradar os seus narratários, mas desafiá-los, como se verá. Os homens em volta da fogueira estranham o modo como o narrador, homem de ideias, por mais que não se saiba de onde elas vêm, guia a sua narrativa. A personagem contadora de histórias parece encenar a própria postura de José Saramago diante da criação e

do destino de suas personagens, o que se percebe da seguinte afirmação do autor, em entrevista concedida a Carlos Reis:

Como meu romance é um romance em construção contínua, é um romance que vai se fazendo a si mesmo, quando afirmo que aquilo que o autor sabe das suas personagens é o passado, quero dizer que do futuro não sabe nada. [...] Dirá, mas então não é você quem decide? Sim, sou eu, mas eu sou instrumento da narração e a narração é o meu instrumento. (REIS, 2015, p. 140).

Assim como Raimundo Silva, o qual é auxiliado pelo narrador quando necessita escrever uma nova História do Cerco, Manuel Milho reflete acerca da sua capacidade narrativa. A reflexão a respeito da formulação do enredo no romance não se distancia muito da promovida pelo contador de Histórias, sendo ambas fundamentalmente narrativas. Raimundo Silva exercita o seu narrador e a sua escrita com a mesma intensidade com que Manuel Milho pensa em como resolver os rumos das personagens em sua narrativa transmitida oralmente. Essas personagens são, microcosmicamente, duplicações do narrador principal, sendo este elaboração do autor e resultado dos métodos de Saramago diante da apresentação da matéria narrada. A própria insistência do narrador no epíteto de “aquele que não se sabe de onde vêm as ideias”, para caracterizar Manuel Milho, denunciaria anedoticamente um procedimento já clarificado pelo narrador quando este afirma, tanto em *Memorial do convento* como em *História do cerco de Lisboa*, espalhar pensamentos nas cabeças de suas personagens.

Apesar de aproximados por serem essencialmente narrativos, o relato de Manuel Milho se mostra temática e estruturalmente diferenciado daqueles transmitidos pela oralidade. Depois de alguns dias formulando o desfecho da história, Manuel Milho dará o final pelo qual os seus narratários tanto ansiavam. Tem-se a fuga da mulher do palácio, abandonando a sua condição de rainha, e o abandono do rei. O ermitão também fugira, e, por mais que o rei tivesse mandado buscá-los pelo reino, já não foi possível encontrá-los. Manuel Milho conta:

O ermitão deixou de ser ermitão, a rainha deixou de ser rainha, mas não se averiguou se o ermitão chegou a fazer-se homem e se a rainha chegou a fazer-se mulher, eu por mim acho que não foram capazes, senão tinha se dado por isso, quando uma coisa dessas um

dia acontecer não passará sem dar um grande sinal [...].
(SARAMAGO, 1996, p. 264).

Ao fugirem de suas funções, Manuel Milho não pôde afirmar se as personagens chegaram a ser homem e mulher. Em um mundo no qual os indivíduos se limitam aos lugares sociais que ocupam, se alguém conseguisse chegar a sê-los, isso não passaria despercebido. Os narratários se indignam com o final da história, perguntando-se como seria possível um homem se fazer homem.

A história contada por Manuel Milho, ao mesmo tempo em que se assemelha a uma tradição narrativa oral, subverte-a, tomando para si aspectos que não lhe são próprios, como a busca das personagens por um sentido e por uma totalidade – a de o homem se fazer homem e de a mulher se fazer mulher. Esta busca seria característica, pode-se afirmar, do romance desiludido, como discute Lukács (2000), em *Teoria do romance*. Embora a narrativa de Manuel Milho se sustente em elementos tradicionais e simples, como as rainhas, os reis e os ermitões, o enredo e os seus conflitos adquirem a complexidade e a perplexidade que o impossibilitam de caminhar para a tradicional moral da história. O romance de Saramago, assim, convoca as duas formas narrativas, atritando-as.

Em *História do cerco de Lisboa*, Mogueime conta aos outros soldados a aventura bélica vivida por ele durante a tomada de Santarém. A personagem narra que, subindo ela nas costas do nobre Mem Ramires, a fim de transpor os muros que protegiam a cidade, conseguiu enganar os mouros e invadir Santarém sem maiores problemas, fazendo com que os portugueses obtivessem êxito na batalha. A personagem não conta a invasão a partir de seus horrores, mas pelo viés da aventura vivida e da vitória que proporcionou aos portugueses. Raimundo Silva duvida, entretanto, da personagem que poderá tomar como sua, uma vez que seria ilógico que um nobre desse seu corpo a ser escalado por um soldado inferior. A fim de sanar a dúvida, Raimundo Silva procura nos registros históricos, contraditória e respeitosamente, a narração da tomada de Santarém.

Mas o que Mogueime disse, e vá lá, o confirma Frei António Brandão, desmente-o o texto mais antigo da Crónica dos Cinco Reis, onde se escreve, sem tirar nem pôr, que Dom Mendo ouue gram dor em seu coração se por uentura se espantasse as vellas pello som e emergeosse o esteue que hu pouco & depois fez lançar curuo hu

mancebo Mogueime e sobio acima com asina delrey e por cima delle fez lançar a escada ao muro, ora, isto é muito límpido e claro, apesar das peculiaridades lexicais e ortográficas, o que se lê é que Mogueime se curvou para que às costas lhe subisse Mem Ramires e que por ordem deste o fez. (SARAMAGO, 2003, p. 172).

Por meio do que foi escrito no trecho de *Crônica dos Cinco Reis*, transcrito “sem tirar nem pôr”, em uma reverência anedótica, visto que recentemente o revisor inseriu um não na narrativa histórica, Raimundo Silva chega à conclusão de que o relato de Mogueime é mentiroso. A falta de veracidade da história contada por Mogueime é constatada por meio da confiança no relato histórico, ocupando, este, o lugar da verdade.

A figura do narrador contador de histórias, encenada por Mogueime, confronta-se, agora, não apenas à do romancista, mas também à do cronista historiográfico. A ilógica narrativa oral, contada por Mogueime para entreter outros soldados rasos, é desmentida, ao menos na perspectiva de Raimundo Silva, pela narrativa oficial do episódio da tomada de Santarém. O romance de Raimundo Silva posiciona-se material e ideologicamente entre a narrativa ficcional oral, transmitida por Mogueime aos seus narratários, e o texto historiográfico.

1.4.2 O homem duplicado: entre a mesmice do universal e a singularidade do particular

Em *Memorial do convento* e em *História do cerco de Lisboa*, o atrito entre o romance e uma tradição narrativa é promovido pelo resgate da figura do contador de histórias, seja ela encarnada pelo narrador ou exercitada pelas personagens. Em *O homem duplicado*, são as ações de Tertuliano diante da ameaça de sua singularidade e de sua identidade que permitem ao romance dialogar com uma tradição narrativa, principalmente no que diz respeito ao percurso histórico-filosófico do gênero romanesco, caracterizado em sua ascensão como “[...] a elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais.” (WATT, 2010, p. 29).

Tertuliano Máximo Afonso, entediado professor de História do ensino secundário, acata a indicação do professor de Matemática e assiste ao filme

sugerido por este: Quem Porfia Mata Caça. O professor de Matemática indica essa película a fim de que Tertuliano possa fugir do marasmo em que se encontra, afirmando que: “Não é nenhuma obra-prima do cinema, mas poderá entretê-lo durante hora e meia.” (2008, p. 12). O professor de História visualizará, na produção fílmica, um ator que lhe é idêntico.

O homem duplicado, em nível subjacente, parece discutir e dismantelar irônica e parcialmente o realismo filosófico, que caracterizou o ápice do romance como forma, e o romance desiludido. Não é posto na obra o indivíduo particularizado, que busca uma experiência autêntica e verdadeira, mas a aporia de uma personagem duplicada diante da perda de sua singularidade.

Ao retomar e ao complementar a observação feita no tópico anterior, que tratou das inserções metaficcionalis promovidas pelo narrador, faz-se importante destacar a escolha do nome da personagem principal deste romance de Saramago, uma vez que esta se encontra particularizada inicialmente pela extravagância das referências estabelecidas pelo seu nome: “[...] tem no seu bilhete de identidade um nome nada comum, de um sabor clássico que o tempo veio a tornar rançoso” (SARAMAGO, 2008, p. 7). O próprio narrador afirma, acerca da sua personagem, que, somada à solidão desta, está a desgraça de se chamar Tertuliano Máximo Afonso. O professor de História se mostra, logo na abertura do romance, constrangido pela alcunha que carrega em seu bilhete de identidade. O nome, pela sua excentricidade, resultante da degradação da referência clássica pelo tempo, singulariza anedoticamente o professor.

A busca pela compreensão e pela definição de si em relação ao Outro, nesse romance de 2002, é o conflito que move o enredo. São o próprio corpo e a narrativa dele em sua singularidade postos em discussão nessa obra. Não é apenas a existência de um duplo que afeta Tertuliano, mas a percepção de que seus corpos passaram pelos mesmos acontecimentos, possuindo um mesmo percurso narrativo no que diz respeito à sua superfície e à sua materialidade:

O que mais me confunde, pensava trabalhosamente, não é tanto o facto de este tipo se parecer comigo, ser uma cópia minha, digamos, um duplicado, casos assim não são infrequentes, temos os gêmeos, temos os sócias, as espécies repetem-se, o ser humano repete-se, é a cabeça, é o tronco, são os braços, são as pernas, e poderia

sucedem, não tenho nenhuma certeza, é apenas uma hipótese, que uma alteração fortuita num determinado quadro genético tivesse por efeito um ser semelhante a outro gerado num quadro genético sem qualquer relação com ele, o que me confunde não é tanto isso como eu saber que há cinco anos fui igual ao que ele era nessa altura, até bigode usávamos, e mais ainda a possibilidade, que digo eu, a probabilidade de que passados cinco anos, isto é, hoje, agora mesmo, a esta hora da madrugada, a igualdade se mantenha [...]. (SARAMAGO, 2008, p. 23).

Ao estabelecer um desvio da busca de um Eu pelo sentido da vida, a procura de Tertuliano constitui um caminho para o Mesmo, para a aporia de perceber a si mesmo multiplicado, indistinto. O romance mobiliza, assim, o anedótico enredo caracterizado pelo insólito caso dos duplos, no qual estes se encontram experimentando, paradoxalmente, a singularidade de uma experiência duplicada. A busca do indivíduo protagonista do romance se caracteriza, dessa forma, por escrutinar no Mesmo possíveis singularidades remanescentes, a fim de se afirmar, de se distinguir entre a multidão.

1.4.2.1 Tertuliano Máximo Afonso e o Senso Comum

Em *O homem duplicado*, além do narrador pluralizado, a aglomeração representada pelo Senso Comum, que surge como personagem do romance, acompanha e aconselha Tertuliano, por meio dos diálogos travados com este acerca do comportamento e das ações/hesitações do professor.

Durante o desenvolvimento da ação solitária que caracteriza a busca de Tertuliano por sua identidade, ou pela manutenção dela, acompanha-o o Senso Comum, como intersecção e como um ponto coletivo de entendimento responsável por produzir opiniões e conselhos, como é possível perceber no trecho em que Tertuliano, utilizando um disfarce, entra no carro após encontrar com António Claro, seu duplo:

Continuas a usar essa barba ridícula, disse o senso comum, Tiro-a antes que cheguemos à estrada, esta será a última vez que me apanhas com ela, a partir de agora andarei de cara descoberta, disfarce-se quem quiser, Como o sabes, Saber, o que se chama mesmo saber, não sei, é apenas uma ideia, uma suposição, um pressentimento, Tenho de confessar que não esperava tanto de ti,

portaste-te muito bem, como um homem, Sou um homem, Não negarei que o sejas, mas o costume tem sido ver sobreporem-se as tuas fraquezas as tuas forças, Portanto, é homem todo aquele que não estiver sujeito a fraquezas, Também o é aquele que as conseguir dominar, Nesse caso, uma mulher que for capaz de vencer as suas femininas fraquezas é um homem, é como um homem, Em sentido figurado, sim, podemos dizê-lo, Pois então digo-te eu que o senso comum se expressa como machista no mais próprio dos sentidos, Não tenho a culpa, fizeram-me assim, Não é boa escusa para quem não faz mais nada na vida que dar conselhos e opiniões, Nem sempre erro, Fica-te bem essa súbita modéstia, Seria melhor do que sou, mais eficiente, mais útil, se me ajudásseis, Quem, Vocês todos, homens, mulheres, o senso comum não passa de uma forma de média aritmética que vai subindo ou baixando consoante a maré [...] (SARAMAGO, 2008, p. 197-198).

Pode-se dizer que o Senso Comum, em *O homem duplicado*, define-se como a estatística que congrega mentalmente as individualidades, tornando-se responsável pelos pensamentos conservadores, ao mesmo tempo que pelas benfeitorias revolucionárias (o Senso Comum também aponta ser ele o criador de invenções como a roda), compartilhados coletivamente pela humanidade. Nesse livro de Saramago, o Senso Comum apresenta-se, ainda, como um saber informal, consequência de uma experiência coletivizada, oposta ao científico Saber ensinado pelo professor de História.

A função dramática da personificação do Senso Comum para a narrativa é patente, uma vez que este funciona como um coro, aliviando o narrador de ser ele a reproduzir todos os juízos de valor acerca das desmedidas promovidas pelo protagonista da narrativa. Semântica e ideologicamente, o Senso Comum é ainda uma coletividade indistinta, uma vez que dele não se isola uma ideia individualizada, mas um denominador universal. O particular e o universal são, dessa forma, encenados anedoticamente nesse romance de Saramago, já que as desmedidas de Tertuliano, afetado em sua singularidade, desenvolvem-se em contraposição aos avisos e aos conselhos do Senso Comum, que aconselha sempre o professor a abandonar a sua busca, a deixar como esteve até ali essa história dos duplos: na confortável ignorância que permitia a coexistência de Tertuliano e de António Claro.

Para Francisco Maciel Silveira (2007), o Senso Comum seria, no romance de Saramago:

[...] a subserviência ao que a experiência coletiva de vida considera razoável, ou “sábio” – “modelo”, ao cabo, da ação humana. Identificar-se ao senso comum implica ser igual à maioria. Por este ângulo, o senso comum é o reino da mesmice e da semelhança, é a clonagem em que se repete a razão ou a “sabedoria” da humanidade. Transgredi-las é questionar uma ordem ou lei laboriosamente experimentada e testada como saudável para cada ser e, portanto, para a coletividade que vive sob seu abrigo. (SILVEIRA, 2007, pp. 168-169).

Tertuliano Máximo Afonso não aceita os conselhos fornecidos pelo Senso Comum, não aceita ser pacificamente o Mesmo, um duplicado. O professor de História transgride, assim, a sabedoria coletiva, já que o conhecimento integrante dessa sabedoria não se aplica à experiência em que se encontra imerso o professor, por não ser ela trivial, por ser insólito e nada razoável o caso de existirem dois homens iguais sem que exista justificativa genética hereditária. Assim como a rainha da história de Manuel Milho, Tertuliano é outro, é diferente, ou pelo menos busca afirmar a sua identidade e fugir da rasoura humana, “se fosse igual, não existiria história”.

1.4.2.2 O majestoso fluxo circular do retorno: como representar de forma paradoxal a trivialidade da vida?

A individualidade e a identidade de Tertuliano tentam constantemente se afirmar frente ao universal que coletiviza e que torna indistinto o indivíduo. À tentativa de se estabelecer como único, frente à evidente igualdade física com António Claro, e aos diálogos com o Senso Comum, adiciona-se e denuncia-se, pelo próprio enredo, a relação do professor de História com os livros que tratam da História das Civilizações. Tertuliano, durante todo o desenvolvimento do conflito, é retratado lendo um livro acerca da História das Civilizações Mesopotâmicas, sendo citados, em momentos distintos do enredo, os capítulos que dizem respeito aos sumérios, aos assírios, aos amorreus e aos arameus.

Após elaborar uma carta, enviada em nome de Maria da Paz, a fim de saber informações acerca de Daniel de Santa-Clara/António Claro, Tertuliano Máximo Afonso passa por uma noite de sonhos conturbados. Entre esses sonhos, que envolvem distorções das situações vividas pelo professor de História durante o seu

dia, estão o de “uma lista telefônica inteira com o mesmo nome repetido em todas as linhas” e o de “um homem que levava uma pedra às costas e dizia Sou amorreu” (SARAMAGO, 2008, p. 114). É possível afirmar que o conceito de civilização é explorado no romance de Saramago como o nível identitário mais abrangente de um indivíduo, como unidade maior de aglomeração indistinta, na qual um único amorreu continuaria a ser anônimo em sua individualidade, já que não se destaca da multidão e que é a denominação do próprio povo que lhe confere o predicativo, vide a relação deste sonho com o anterior, de uma lista telefônica em que há apenas um único nome repetido. O amorreu do sonho de Tertuliano, ao se definir por meio de um predicativo que encapsula uma ideia comum e plural, não parece se diferenciar, apesar do esforço do narrador de *Memorial do convento*, do trabalhador anônimo, do carregador de pedras na construção do convento de Mafra.

Variadas, ainda, são as referências, em *O homem duplicado*, ao Código de Hamurabi, conjunto de leis da antiga Mesopotâmia baseado na Lei de Talião: “olho por olho, dente por dente”. O narrador dirá, no momento em que Tertuliano e António Claro trocam de lugar, após trocarem também as mulheres, que não existiria aplicação mais literal da Lei de Talião, afirmando, por meio de digressão, que:

[...] olho por olho, dente por dente, como manda a lei de talião, nunca com mais propriedade aplicada do que neste caso, porque, significando a nossa atual palavra idêntico o mesmo que o étimo latino talis, donde o nome lhe veio, se idênticos foram os delitos cometidos, idênticos foram também os que cometeram.” (SARAMAGO, 2008, p.268).

O princípio da pena de Talião, uma das mais antigas leis escritas, cujo registro no Código de Hamurabi é de 1780 a.C, demonstra a sua dimensão aplicável, literal, irônica e anedótica no romance de Saramago. Esse é um dos momentos em que o romance de Saramago demonstra alimentar-se de um mecanismo que se poderia dizer de retorno, de compensação, de referência às matrizes dos saberes humanos em sua recorrência e repetição. Esse movimento de retorno, contraditório e provocador da linearidade e da evolução temporal da humanidade, desafiaria a individualidade, a autenticidade e a singularidade da experiência humana. É possível afirmar que o romance de Saramago joga, em todas as suas dimensões, intertextual e ideologicamente, com essa noção de retorno e de

compensação, com a própria falta de autenticidade, com a impossibilidade do singular. A respeito desse fluxo, o próprio narrador de *O homem duplicado* elabora menção irônica. No momento em que Tertuliano entra na sala do diretor da escola, a fim de debater com este o seu autêntico projeto para o ensino de História, o narrador afirma, acerca de um *déjà vu* do professor, que:

Sempre que aqui entrava tinha a impressão de já ter visto este mesmo gabinete noutro lugar, era como um desses sonhos que sabemos ter sonhado mas que não conseguimos recordar como quando despertamos. **O chão estava alcatifado, a janela tinha um cortinado de grossos panos, a secretária era ampla, de estilo antigo, moderno o cadeirão de pele negra.** Tertuliano Máximo Afonso conhecia estes móveis, este cortinado, esta alcatifa, ou julgava conhecê-los, possivelmente o que lhe aconteceu foi ter lido um dia num romance ou num conto a lacônica descrição de um outro gabinete de um outro diretor de uma outra escola, o que, assim sendo, e no caso de vir a ser demonstrado com o texto à vista, o obrigará a substituir por uma banalidade ao alcance de qualquer pessoa de razoável memória o que até hoje tinha pensado ser uma interseção entre a sua rotineira vida e o majestoso fluxo circular do eterno retorno. (SARAMAGO, 2008, p. 70, grifo nosso).

A descrição da sala do diretor, na qual Tertuliano pensa já ter entrado e a qual julga conhecer, é intertexto advindo de *Todos os nomes*, romance de José Saramago publicado em 1997. É, dessa forma, retomada, em *O homem duplicado*, a descrição da sala do diretor da escola na qual o Sr. José entra sorrateiramente, a fim de obter informações acerca da misteriosa mulher por cujo nome e por cuja vida o protagonista de *Todos os nomes* nutria interesse, uma vez que havia sido registrada a data de nascimento dessa mulher até ali anônima, mas não a de seu óbito. A autotextualidade, nesse trecho de *O homem duplicado*, é explorada pela ironia do narrador, que levanta a hipótese de que Tertuliano pode simplesmente ter lido isso em um conto ou em um romance qualquer. Sendo esta a hipótese verdadeira, uma vez que a descrição figura em *Todos os nomes*, o “majestoso fluxo circular do retorno”, a respeito do qual Tertuliano se orgulha de refletir e de nele inserir sua rotineira vida, não seria mais que um golpe de uma memória razoável, uma banalidade.

A constatação da banalidade que frustraria o professor de História, entretanto, é uma das formas de se representar uma verdade, uma totalidade da

vida, esta mesma trivial. Quando da conversa com o diretor, Tertuliano Máximo Afonso cita Schlegel, adicionando à sua argumentação acerca do ensino de História, a seguinte ideia:

Houve já quem afirmasse que todas as grandes verdades são absolutamente triviais e que teremos de expressá-las de uma maneira nova e, se possível, paradoxal, para que não venham a cair no esquecimento, Quem disse isso, Um alemão, um tal Schlegel, mas o mais certo é que outros antes dele também o tenham dito, Faz pensar, Sim, mas a mim o que sobretudo me atrai é a fascinante declaração de que as grandes verdades não passam de trivialidades, o resto, a suposta necessidade de uma expressão nova e paradoxal que lhes prolongue a existência e as substantive, já não me diz respeito, sou apenas um professor de História do ensino secundário. (SARAMAGO, 2008, p. 71).

A História, para Tertuliano, não é paradoxal, não busca dar nova configuração às verdades triviais, mas representá-las objetivamente e fixá-las por repetição. É possível concluir deste trecho que, em oposição à historiografia, que nega o paradoxo a fim de firmar-se como oficial, estaria o romance, como forma fundamentalmente paradoxal, como tentativa de prolongar a existência de maneira nova, como via proprietária de uma autenticidade que não almeja estabilidade, mas a mobilidade da fricção com as formas que o antecederam.

Ao se abordar, ainda, o atrito intencional do romance com as matrizes, é possível afirmar que a busca do professor por quem seria o ator que visualizara no filme ganha formas de um Romance Policial, com direito a disfarces e a planos de aproximação da residência de Daniel Santa-Clara/António Claro. O próprio narrador faz referência a isso, quando Tertuliano, ao descobrir o nome do ator, pesquisa os Santa-Clara em uma lista telefônica, a fim de obter primeiro contato com o seu duplo: “eis a absurda situação que Tertuliano Máximo Afonso tinha criado, bem mais adequada aos enredos de uma ficção policial sem criminoso conhecido que justificável na vida até aqui sem sobressaltos de um professor de História.” (SARAMAGO, 2008, p. 118).

Como nos romance policiais, são dadas, durante o enredo, pistas que estão presentes ao longo do romance e que apontam para o acontecimento que impossibilitará o final fechado da narrativa, sugerindo o retorno e a circularidade desta. Tertuliano, durante a busca por quem seja o seu duplicado, é, por algumas

vezes, acometido pela sensação de que alguém o persegue. Esse alguém seria sugerido logo no início da narrativa, quando Tertuliano liga para os Santa-Clara que constam na lista telefônica, inutilmente, visto que António Claro utiliza um nome artístico. Durante a terceira ligação efetuada, para o terceiro Santa-Clara da lista, nenhum deles Daniel, o narrador relata que: “[...] desta vez surgiu uma novidade, e foi ela ter-se recordado o homem das cordas vocais destemperadas de que havia mais ou menos uma semana outra pessoa tinha telefonado a fazer idêntica pergunta.” (SARAMAGO, 2008, p. 104). Esse acontecimento, embora perturbe o professor de História por um parágrafo da narração, é logo descartado pelo desenvolvimento posterior da busca e do encontro entre Tertuliano Máximo Afonso e António Claro.

Como aponta Paulo de Medeiros (2007), ao considerar a utilização de elementos do Romance Policial em *O homem duplicado*, seria o próprio Romance Policial um subgênero do Romance de Formação, exercitado no século XIX. O gênero policial, quer como fenômeno literário quer como televisivo, atingiria o seu ápice de aceitação e de público no século XX, sendo incorporado pela cultura de massa. A busca que caracteriza uma experiência singular, presente na ascensão do romance, e a ênfase dada ao sentido do próprio procedimento de busca, caracterizadora do *Bildungsroman*, seriam satirizadas pelo romance de Saramago, além de transformadas, de trivializadas e de referidas nos termos de uma ficção policial. É promovido, dessa forma, o confronto anedótico e dialético entre a busca filosófica e particularizada que movimenta o Romance de Formação e o Romance Policial como pertence à trivialidade e à cultura de massas.

Pode-se afirmar, assim, que no enredo e na própria estruturação do romance de José Saramago estariam os jogos entre o universal e o particular que caracterizaram o romance em sua ascensão e que o conduziram a sua crise. O romance se estabeleceria como via autoparódica e responsável por mobilizar, por meio da figura de um narrador todo-poderoso, as formas e os saberes necessários para se discutirem o insólito caso dos duplos e a crise de identidade e de singularidade concebida anedoticamente em *O homem duplicado*. Seria esse romance ele mesmo o espaço em que se discute e em que se mimetiza a dinamicidade do percurso histórico-filosófico do gênero romanesco.

1.4.3 A presença do Outro: a dialógica narrativa saramaguiana

Os romances de José Saramago, assim, realizam um percurso narrativo panorâmico, que contempla a narrativa oral, o romance como gênero e a narrativa histórica, criando provocações e fricções entre a narrativa primitiva caracterizada por Benjamin (1994), o realismo filosófico do romance e o estatuto de relato verdadeiro, conferido tradicionalmente à História. As narrativas de Saramago tornam-se, destarte, o lugar de debate de uma tradição, uma vez que autorreflexivas e repletas de autoironia.

Em *Memorial do convento*, em *História do cerco de Lisboa* e em *O homem duplicado*, são várias as alusões a uma tradição narrativa. Como foi possível perceber na seção deste estudo que trata do caráter metanarrativo presente nos romances selecionados para a elaboração desta tese, o narrador de Saramago desenvolve a sua narração de forma paradigmática, por meio de um constante e dialético confronto entre a sua própria narrativa e as matrizes das quais e com as quais o romance se relaciona estrutural e ideologicamente.

O tom barroco que o narrador sustenta durante toda a narrativa do *Memorial* é de constatação unânime entre a fortuna crítica do autor. A presença da influência de Padre Antônio Vieira foi explicitada pelo próprio autor, quando diversas vezes interpelado acerca da cadência que o relato de *Memorial do convento* assume. Além dessas relações, identificáveis quando se analisa o estilo do autor nesse romance de 82, é possível apontar, no texto, a inserção de diversos intertextos, utilizados sem aspas, e que são advindos das epopeias clássicas e modernas. A presença dessas citações não indicadas tipograficamente potencializa estrutural, semântica e ideologicamente a narrativa saramaguiana, uma vez que, ao convocar o outro para a sua narrativa, o narrador estabelece com o alheio um pensamento e uma crítica reverberantes acerca de formas de representação anteriores e das escolhas estéticas e ideológicas que nortearam o relato de que se nutriram as epopeias.

Raimundo Silva, em *História do cerco de Lisboa*, está a todo momento buscando nos consagrados títulos e nos compêndios de História as fontes para escrever a sua História do Cerco. Textos historiográficos, principalmente oriundos das crônicas produzidas por Frei Antônio Brandão e por Fernão Lopes, são citados

em sua integridade, a fim de terem exploradas as suas lacunas e as suas incoerências quando da escrita do romance pelo revisor-autor protagonista do romance de 89.

Em *O homem duplicado*, além da afirmação de que Homero teria sido o primeiro romancista ocidental, explorada no tópico acerca da metanarratividade, as alusões às epopeias também podem ser discutidas nos nomes conferidos às personagens, uma vez que, por exemplo, o romance possui uma Helena, mulher de António Claro, que, desde que toma conhecimento da existência de um homem exatamente igual ao seu marido, sente-se moralmente afetada por possuir dois homens, embora os mesmos, em sua cabeça e em seus desejos. Tertuliano refere-se à sua vaticinadora mãe como uma Cassandra, chegando a explicar à sua genitora que a origem da alcunha que lhe dá está no fato de a bruxa Cassandra ter previsto a tomada de Troia, episódio bélico de que trata a *Ilíada*. A dimensão trágica também é referida pela constatável relação entre esse romance de Saramago e a tragicomédia *Anfitrião*, de Plauto. A autotextualidade também é um constante em *O homem duplicado*, uma vez que o narrador busca irônica e intencionalmente denominadores comuns e incomuns entre Tertuliano Máximo Afonso e as personagens de romances anteriores de José Saramago.

É perceptível, entretanto, que, entre os três romances selecionados, o narrador de *Memorial do convento* é aquele que com mais evidência e com mais acidez se utiliza da subversão de intertextos durante a constituição de sua narrativa. As relações com outros discursos e com outras formas de representação são empregadas com frequência no romance de 82, haja vista, como já observado, a responsabilidade do narrador de empreender ele mesmo as reflexões críticas acerca das memórias que se propõe a relatar. Neste tópico, serão discutidas, assim, as intertextualidades e as autotextualidades que se estabelecem nesse romance, a fim de constatar e de debater a presença dialética do pensamento e da expressão do outro nessa obra de José Saramago⁶.

⁶ Em *Memorial do convento*, as alusões a outros textos pertencentes a uma tradição narrativa são feitas pelo próprio narrador quando este atrita acidamente o seu relato a outros. Em *História do cerco de Lisboa* e em *O homem duplicado*, essas alusões também estão presentes, mas exercitadas por meio das próprias atividades em que estão inseridos os protagonistas. Os romances de 1989 e de 2002 também trazem referências a trechos de outros livros do próprio José Saramago. Esta subseção, entretanto, concentrar-se-á em

1.4.3.1 Quando o romance evoca a epopeia

Em *Memorial do convento* a referência às epopeias não se limita às alusões, embora estas também estejam presentes nessa narrativa. O texto desse romance utiliza-se, ainda, para fazer essa referência/resgate, de citações diretas que não se apresentam marcadas pela presença das aspas. Com a ausência da consciência de protagonistas como Raimundo Silva e Tertuliano Máximo Afonso, que têm conhecimentos que tornam possíveis as discussões de questões concernentes às diferenças entre a tradição narrativa histórica e a literária, o narrador de *Memorial do convento* recorre a outros procedimentos estruturais e estéticos para estabelecer essa reflexão. Um desses estratagemas é a transposição direta de intertextos oriundos de epopeias clássicas e modernas.

Além da enumeração dos homens que saem rumo a Pêro Pinheiro para transportar a grande pedra, referida no tópico que tratou da metanarratividade em *Memorial do convento*, é possível apontar como intertextual o trecho em que os homens das aldeias começam a ser escravizados e retirados dos seus ofícios para trabalharem na construção do convento, uma vez que o megalomaniaco D. João V quer a obra pronta em um curto tempo. Nesse momento, a fala do Velho do Restelo, do Canto IV da epopeia de Camões, é citada sem aspas:

Já vai andando a récua dos homens de Arganil, acompanham-nos até fora da vila as infelizes, que vão clamando, **qual em cabelo, Ó doce e amado esposo**, e outra protestando, **Ó filho, a quem eu tinha só para refrigério e doce amparo desta cansada já velhice minha, não se acabavam as lamentações, tanto que os montes de mais perto respondiam, quase movidos de alta piedade**, enfim já os levados se afastam, vão sumir-se na volta do caminho, rasos de lágrimas os olhos, em bagadas caindo aos mais sensíveis, é então que uma grande voz se levanta, **é um labrego de tanta idade** já que o não quiseram, e grita subido a um valado que é púlpito de rústicos, **Ó glória de mandar, ó vã cobiça**, ó rei infame, ó pátria sem justiça, e tendo assim clamado, veio dar-lhe o

analisar os intertextos que o narrador de *Memorial do convento* vai atritando ironicamente com a sua narrativa, uma vez que os intertextos de *História do cerco de Lisboa* e de *O homem duplicado* serão mencionados durante este estudo em outras seções e com outro direcionamento analítico — vide, por exemplo, a análise feita em 1.4.2.2, que trata do intertexto de *Todos os nomes* e da contribuição dessa “repetição” para que Tertuliano pense acerca do fluxo circular do retorno.

quadrilheiro uma cacetada na cabeça, que ali mesmo o deixou por morto. (SARAMAGO, 1996, p.293, grifo nosso).

São resgatados, em *Memorial do convento*, os versos que, em *Os Lusíadas*, mais se desviam do tom de exaltação presente na epopeia camoniana. À crítica social tecida pelo Velho de Camões, Saramago adiciona uma censura ao rei e à pátria, não sendo a ofensa permitida em *Os Lusíadas*, uma vez que a obra, para que pudesse ser publicada, anos depois de sua finalização, teve que passar pela fiscalização do rei e do Santo Ofício.

Enquanto o Velho do Restelo tem sua fala sufocada pelo tom de exaltação do restante da obra, o velho de Saramago é abatido por um quadrilheiro, que o acerta na cabeça. Castigo semelhante é dado à personagem Tersites, em *Ilíada*, de Homero. Homem do povo, Tersites levanta a voz contra o rei, sendo calado por Odisseu, que lhe bate o cetro nas costas.

Nesses três episódios, são perceptíveis a reivindicação de um representante das massas e o seu sufocamento pelo opressor. O romance, entretanto, manterá a crítica viva, por meio do tom irônico que permeia toda a obra. Ao tom nacionalista presente na epopeia clássica, sobrepõe-se irônica e acidamente a crítica à exploração social exercida sobre o povo e sobre as suas verdadeiras vontades. Uma analogia seria estabelecida, por meio da exploração do intertexto, entre o episódio histórico e literário da expansão marítima portuguesa e a construção do convento de Mafra, sendo, em ambos os episódios, necessário dar ao povo sacrificado o protagonismo merecido.

Mensagem, de Fernando Pessoa, também é intertexto de *Memorial do convento*, como se percebe no trecho:

Em seu trono, entre o brilho das estrelas, com seu manto de noite e solidão, tem aos seus pés o mar novo e as mortas eras, o único imperador que tem, de veras, o globo mundo em sua mão, este tal foi o infante D. Henrique, consoante o louvará um poeta por ora ainda não nascido, lá tem cada um as suas simpatias. (SARAMAGO, 1996, p. 227, grifo nosso).

As primeiras linhas do trecho acima são citação sem aspas dos dois primeiros versos de um dos poemas de *Mensagem*, livro de poemas de Fernando Pessoa, dividido em três partes, que aborda, em sequência, o nascimento de

Portugal, os seus feitos marítimos e o seu declínio, seguido de um possível renascimento. Trata-se, como nas epopeias, de uma exaltação, embora fragmentada, do espírito nacional português.

O narrador de Saramago retoma os versos, que em *Mensagem* se referem a D. Henrique, para ironizar o seu sentido, no contexto de um romance que relata os sofrimentos dos homens do povo durante a construção de um convento desejado pelo rei D. João V. Por meio do intertexto, a narrativa saramaguiana coloca D. Henrique e D. João V em um patamar de igualdade. Essa comparação é irônica, vista a frequente degradação da figura do rei pelo romance de Saramago.

Os espíritos da aventura e da possibilidade épica, que permeiam as epopeias, são, dessa forma, apontados e ao mesmo tempo subvertidos por *Memorial do convento*, uma vez que este evoca a matéria épica, como no episódio de transporte da pedra, mas a configura como repleta de elementos que deterioram os valores da épicas clássicas. Os homens que partem de Maфра não saem em busca de aventuras, mas pela necessidade, não se aparentando, nem mesmo fisicamente, como evidencia o narrador, aos heróis das epopeias. Mesmo quando o narrador tenta conferir alguma virtude às personagens, isso se mostra impossível, vistas a miséria e as necessidades inexoravelmente humanas e nem sempre virtuosas.

Os romances de Saramago trazem para o seu construto estrutural e semântico tradições narrativas literárias e históricas, a fim de promover o atrito entre o gênero e o os percursos da própria épica e da narrativa. Essas evocações são feitas principalmente por meio da ironia, afastando o intertexto do seu contexto original e fazendo do romance uma paródia dele mesmo, como Claudio Magris (2009) prevê, duvidando, no final de “O romance é concebível sem o mundo moderno?”. Nesse texto, o crítico e escritor italiano, além de discutir, apoiado especialmente na tipologia de Lukács, a relação essencial entre o gênero e o contexto sócio-histórico em que se estabeleceu, faz um apanhado das modificações sofridas por ele até o século XX. Magris finaliza o seu texto substituindo a pergunta inicial que lhe dá nome ao discutir, sem se estender em sua reflexão, os caminhos tomados pelo romance no século XX. Terminaria o romance em um autoparódia involuntária? O crítico, referindo-se a Kipling, diz ser esta “outra história”.

É possível afirmar, ainda acerca da escolha dos intertextos, que o narrador, ao elaborar, por meio da ficção, uma espécie de epopeia negativa, afasta-a dos primórdios da epopeia e da História, que, como afirma Paul Ricoeur (2010, p. 322), “tinham transformado a glória efêmera dos heróis em fama duradoura”. Esse afastamento provoca, ao mesmo tempo, uma evocação crítica dessas matrizes, tornando possível, em *Memorial do convento*, trazer o sofrimento dos trabalhadores à memória.

1.4.3.2 O romance evoca o texto bíblico

A narrativa bíblica e os seus elementos também são atraídos pelo tom cáustico de *Memorial do convento*, não apenas pelas citações feitas pelo narrador, mas também quando das reflexões promovidas por Padre Bartolomeu Lourenço, que, em diversos momentos, encontra-se conferindo novas, possíveis e heréticas interpretações⁷ às escrituras. Padre Bartolomeu Lourenço é comparado ao Padre Antônio Vieira. O narrador afirma, a respeito do padre do romance de Saramago, que este possui: “[...] tão grande fama de orador sacro, ao ponto de o terem comparado ao Padre António Vieira, que Deus haja e o Santo Ofício houve.” (SARAMAGO, 1996, p. 91).

A figura de Antônio Vieira, grande orador e vítima de perseguição pelo Santo Ofício, e os seus sermões são constantemente evocados pelo romance de Saramago. O “Sermão de Santo Antônio aos Peixes”, presente em *Sermões*, de Vieira, é várias vezes referido e efetivamente citado durante a construção do relato do *Memorial*, como é possível constatar em:

É que, entretanto, vão-se mungindo as tetas do bom leite que é o dinheiro, requeijão precioso, supremo queijo, manjar de **meirinho** e **solicitador**, de **advogado** e **inquiridor**, de **testemunha** e **julgador**, se falta algum é porque o esqueceu o Padre António Vieira e agora não lembra. (SARAMAGO, 1996, p. 190).

⁷ Acerca do processo de leitura encenado pelo padre, discorrerá tópico do último capítulo deste estudo. Neste momento, entretanto, faz-se importante analisar como o intertexto bíblico é citado e discutido pelo romance de Saramago.

Da sua gaiola de madeira pregou o celebrante ao mar de gente, se fosse o mar de peixes, que formoso sermão se teria podido repetir aqui, com a sua doutrina muito clara, muito sã, mas, peixes não sendo, foi a pregação como a mereciam homens [...]. (SARAMAGO, 1996, p. 231).

O metafórico sermão de Vieira, que exerce a sátira e a crítica ao ter peixes como interlocutores do discurso acerca das virtudes e dos vícios dos homens, é citado por Saramago e potencializado em sua acidez por meio de um procedimento de confronto entre o sagrado e o profano. Na primeira referência, da qual trata a primeira citação entre as duas supracitadas, o narrador promove uma crítica à relação hierárquica entre os “homens de bem” (detentores de “mil cruzados para pôr na balança”) e os menos favorecidos (“castiguem-se lá os negros e os vilões para que não se perca o valor do exemplo”). A citação direta de elementos do sermão de Vieira consiste na enumeração que o padre utiliza para mostrar aos peixes como os homens maiores comem vivos os menores por meio das etapas da justiça, que existe apenas para quem com ela pode arcar.

A segunda citação retirada de *Memorial do convento*, que também traz referência ao sermão de Vieira, diz respeito ao momento em que um celebrante chega a Maфра para proferir missa aos trabalhadores. Por esses não serem peixes, seria necessário fazer a pregação como merecem os homens. Essa pregação, entretanto, apenas é escutada pelos fiéis que estão mais próximos. O narrador afirma ironicamente que os outros, posicionados mais distantes do celebrante, não sabem se ouviram “céu” ou “réu”, se “Zeus”, se “Deus”. Apenas sabem que o sermão acabara quando não escutam mais ecos vindos do púlpito. O narrador promove ainda, com acidez, uma comparação entre essa pregação, que a ninguém toca, entregues os homens aos cansaços prosaicos dos trabalhos exploratórios, e o episódio bíblico em que os Betsamitas, “redondos cinquenta mil e setenta”, caíram de joelhos ao ver A Arca da Aliança da terra dos Filisteus. O narrador reproduz, ainda, em discurso indireto livre, em contraposição a esse episódio, o diálogo entre alguns dos vinte mil que escutaram a missa em Maфра: “estavas lá, não dei por ti” (SARAMAGO, 1996, p. 231). A “palavra de Deus” não alcança os homens simples de *Memorial do convento*, subjugados a pesados trabalhos e explorados em sua

força. Estão ali porque precisam estar, por motivos que lhes são alheios, já que não foram eles a fazer promessa alguma.

Se, por um lado, o tom heroico das epopeias é atraído e logo deteriorado pelo novo contexto em que se insere, a fé, como vontade ligada aos propósitos religiosos, não se manifesta nos homens simples que constroem o convento. Que vontade os moveria? Essa informação poderia ser dada por Blimunda: “a de ser outra coisa”.

Acerca das subversões promovidas pelo romance de Saramago na atração dos intertextos literários, afirma Teresa Cristina Cerdeira que:

Fizéssemos isso agora e poderíamos chamar de heresia literária, uma vez que o primeiro texto passa por uma desconstrução que o leva a uma completa transfiguração no novo contexto. Não se trata de paráfrase, de reduplicação, mas de uma filtragem irônica que dilui o tom quase sempre nobre e laudatório do texto de origem, para reinscrevê-lo de forma inopinada no novo espaço narrativo. Ora, esta é a fórmula que se utiliza também com o texto bíblico e as convicções religiosas. A ironia é cáustica e vai pôr em questão as respostas seguras e as certezas inabaláveis da ideologia. (CERDEIRA, 1989, p. 88).

Como se observou, em *Memorial do convento*, as “certezas inabaláveis da ideologia” e as “convicções religiosas” são questionadas também por Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão. A própria trindade divina, base do cristianismo, é objeto dos questionamentos do padre. Quando da elaboração de seu sermão para o Corpo de Deus, o padre organiza a sua argumentação em torno de trechos bíblicos que tratam da relação entre Jesus, Deus e o Espírito Santo.

A respeito dessa reflexão acerca da multiplicidade ou da unidade de Deus, padre Bartolomeu profere o seu sermão, exercitando:

Et ego in illo, pregava padre Bartolomeu Lourenço dentro da abegoaria, pregoava assim o tema do sermão, mas hoje não procurava os efeitos da voz, os trêmulos rolados que comoveriam os ouvintes, a instância das injunções, a suspensão insinuante. Dizia a palavra que escrevera, outras que de improviso lhe surgiam agora, e estas negavam aquelas, ou duvidavam-nas, ou faziam-nas exprimir sentidos diferentes, *Et ego in illo*, sim, e eu estou nele, eu Deus, nele homem, em mim, que sou homem, estás tu, que Deus és, Deus cabe dentro do homem, mas como pode Deus caber no homem se é imenso Deus e o homem tão pequena parte das suas criaturas, a

resposta é que fica Deus no homem pelo sacramento, claro está, claríssimo é, mas, ficando no homem pelo sacramento, é preciso que o homem o tome, e assim Deus não fica no homem quando quer, mas quando o homem o deseja tomar. (SARAMAGO, 1996, pp. 172-173).

Padre Bartolomeu, entre o cultismo e o conceptismo, lê o sermão escrito e duvida ele mesmo do que escrevera, adicionando palavras que conferem às outras, já escritas, a dúvida, a negação ou uma polissemia perigosa. É colocada em provação a máxima presente em Jo 6:17, em que Jesus diz aos apóstolos: “O que come a minha carne, e bebe o meu sangue, esse fica em mim, e eu nele.”. O padre chega à conclusão de que, pelo sacramento, é possível que Deus, em sua imensidão, caiba no homem, “pequena parte da criação”. Se apenas pelo sacramento essa união é possível, o jesuíta conclui, hereticamente, que Deus só fica no homem se este desejar recebê-lo e que, mais adiante nessa mesma reflexão:

[...] assim o homem é quase Deus, ou será afinal o próprio Deus, sim, sim, se em mim está Deus, eu sou Deus, sou-o de modo não trino ou quádruplo, mas uno, uno com Deus, Deus nós, ele eu, eu ele, *Durus est hic sermo, et quis potest eum audire.* (SARAMAGO, 1996, p.173).

O padre conclui a sua reflexão com dois períodos em latim que não se encontram traduzidos no texto de *Memorial do convento*. Esses períodos são pertencentes ao sexto capítulo do Evangelho de João. Nesse evangelho, Jesus tenta explicar ao povo e aos seus discípulos a sua unidade com Deus e o seu papel entre os homens. Alguns discípulos que naquele momento o acompanhavam, entretanto, não entenderam o que suas palavras queriam dizer e murmuram entre si: “Difícil de entender é esta palavra. Quem pode escutá-la?” (Jo 6:60). Embora tivessem escutado Jesus, os discípulos não foram capazes de entender o que aquele homem quisera dizer, abandonando-o. Ao preparar o seu sermão, padre Bartolomeu Lourenço pensa o quão difícil é entender as palavras e reflexões que propõe no texto encomendado para o Corpo de Deus. Mesmo ao padre, nesse momento autor e audiência do sermão em prática, custa o entendimento da unidade e da trindade divina. O narrador arremata, evidenciando a crise religiosa do padre e a dificuldade de receber a palavra bíblica em sua literalidade: “O padre saiu para o

pátio, toda a noite ali ficou, de pé, olhando o céu e murmurando em tentação.” (SARAMAGO, 1996, p.173).

O texto religioso é, nesses trechos, atraído como intertexto de *Memorial do convento* por meio da figura do padre que, a exemplo dos métodos de representação barrocos e de Antônio Vieira, desenvolve o seu sermão pela exploração dialética de conceitos opostos, homem/Deus, unidade/multiplicidade. A sua interpretação da trindade e a subversão da relação de submissão do homem a Deus extrapolam a exegese religiosa. É, nesse caso, o próprio procedimento de leitura do padre que convida o intertexto e que o profana. Esse procedimento de profanação, por meio de leitura herética e possível, é a própria encenação do método adotado por Saramago por meio do narrador, uma vez que todo o memorial se constitui de uma carnavalização, no sentido bakhtiniano, de uma inversão hierárquica que se exercita pelas vias do deslocamento dos intertextos e da fricção dos sentidos originais destes com os sentidos potencializados do contexto crítico que constitui o romance de Saramago.

CAPÍTULO 2 - A narrativa e a dinâmica cisão entre o passado e o presente: um procedimento ético e estético

Ao deixar claros, por meio do narrador, os procedimentos de modelagem de sua narrativa, a instância autoral parece chamar a atenção para o seu próprio método de apresentar os acontecimentos. O narrador cambiante de José Saramago, consciente de que sua narrativa é parcelar, conjuga seus pronunciamentos metanarrativos e sua ironia para relatar, paradoxalmente, uma experiência que sustenta como autêntica ao mesmo tempo em que como afetada pela urgência do tempo da história, que parece passar mesmo quando o narrador não está narrando/olhando. Para promover a narrativa dessa experiência, simultaneamente autêntica e incompleta, o narrador corporifica a si mesmo diante das ações, ouvindo-as, vendo-as, presenciando-as de um lugar-tempo coevo aos eventos. Ao configurar o seu relato desta maneira, o narrador direciona a sua narrativa para além daquilo que consegue narrar. O leitor, este narratário e também atraído pelo “nós” que narra, é convidado constantemente a perceber que as ações/espetáculo extrapolam a sequência narrativa e o foco/visão/audição daquele que narra.

Ao proceder dessa maneira, principalmente no que diz respeito à relação temporal entre o ato de relatar as ações e o acontecimento delas, o narrador confronta a sua própria narrativa à historiografia positivista, provocando-a, uma vez que, para ser verdade oficial e única, a narrativa historiográfica se configura por meio da ocultação de seu caráter parcelar e parcial. Para ocultar a inexorável incapacidade da narrativa de contar a tudo e a todos, o relato historiográfico distancia-se, disfarça-se por meio da objetividade, de uma autenticidade inabalável e, assim, oculta os procedimentos ideológicos que orientam as exclusões necessárias, uma vez diante da impossibilidade, posta *a priori*, de contar o todo.

A institucionalidade historiográfica estabelece o passado como objeto a que se dedica a historiografia. O passado encontra-se, na narrativa historiográfica, dissociado do presente, mas são as decisões e as seleções feitas pelo historiador, posicionado no presente, que orientam o “trabalho sobre o morto”, este caracterizado por Michel de Certeau:

Inicialmente a historiografia separa seu presente de um passado. Porém, repete sempre o gesto de dividir. Assim sendo, sua cronologia se compõe de “períodos” (por exemplo, Idade Média, História Moderna, História Contemporânea) entre os quais se indica sempre a decisão de ser outro ou de não ser mais o que havia sido até então (o Renascimento, a Revolução). Por sua vez, cada tempo “novo”, deu lugar a um discurso que considera “morto” “aquilo que o precedeu”, recebendo um passado já marcado pelas rupturas anteriores. Logo, o corte é postulado da interpretação (que se constrói a partir de um presente) e seu objeto (as divisões organizam as representações a serem reinterpretadas). O trabalho determinado por este é voluntarista. No passado, do qual se distingue, ele faz uma triagem entre o que pode ser compreendido e o que deve ser esquecido para obter a representação de uma inteligibilidade presente. Porém, aquilo que esta nova compreensão do passado considera como não pertinente – dejetos criados pela seleção dos materiais, permanece negligenciado por uma explicação – apesar de tudo retorna nas franjas do discurso ou nas suas falhas: “resistências”, “sobrevivências” ou atrasos perturbam, discretamente, a perfeita ordenação de um progresso ou de um sistema de interpretação. (CERTEAU, 1982, pp. 14-15).

A historiografia, assim caracterizada, é um frequente trabalho sobre o outro e sobre o morto. O trabalho interpretativo desse outro é, entretanto, realizado por voluntarismos governados por intenções do presente. Essa intencionalidade, que determina uma compreensão do passado, está inexoravelmente sujeita a falhas e a exclusões, já que é impossível resgatar o passado em sua integridade e em sua total legibilidade. A nova compreensão do passado, organizada por um sistema de interpretação presente e limitado, é assombrada pelo inevitável desmascaramento do processo de seleção que a originou, este atravessado por resistências e pelas sobrevivências do material descartado.

Essa cisão inicial e superficial entre passado e presente, da qual não podem escapar as narrativas, uma vez que se fundamentam na apresentação temporalmente distanciada do acontecido e do objeto narrado, é constantemente desafiada pelo dissimulado narrador de José Saramago. Enquanto a nomeação e a elaboração de uma historiografia imediatista e de uma historiografia do presente ameaçariam uma confusão entre as instituições historiográficas e as jornalísticas, a voz narrativa saramaguiana se encarrega de narrar acontecimentos à queima-roupa.

O narrador de José Saramago, consciente de uma tradição narrativa literária e historiográfica, como se analisou no capítulo anterior, opõe-se claramente à objetividade e ao cientificismo almejado pela historiografia desenvolvida no final do século XIX e no início do século XX. Ao considerar o passado como opaco e ao observá-lo a partir do desejo de uma rígida e bem demarcada cisão entre presente e passado, o positivismo historiográfico corroboraria para a formulação de uma verdade única e definitiva. O narrador e as narrativas de José Saramago se opõem ferozmente à opacidade do passado e às verdades unas e inquestionáveis almejadas pelo cientificismo positivista.

Em *Como se escreve a História*, Paul Veyne (1998) afirma, acerca dos métodos e dos objetos da História, que:

A história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, de fato, uma narrativa, ela não faz reviver esses eventos, assim como tampouco o faz o romance; o vivido, tal como ressaí das mãos do historiador, não é o dos atores; é uma narração, o que permite evitar alguns falsos problemas. Como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página, e essa síntese da narrativa é tão espontânea quanto a da nossa memória, quando evocamos os dez últimos anos em que vivemos. (VEYNE, 1998, p. 02).

Dando continuidade à corrente de pensamento desenvolvida pelos historiadores dos Annales nos anos 30, que questionaram o cientificismo e a identificação da historiografia como verdade inquestionável, Veyne aproxima a narrativa historiográfica da fictícia, adicionando que essas possuem em comum a impossibilidade de reviver eventos. Diante da impossibilidade de resgatar os acontecimentos, resta ao romance, assim como ao texto historiográfico, selecionar, simplificar e organizar os eventos, promovendo deles uma síntese possível.

Tradutor de George Duby, historiador também simpático à concepção de historiografia proposta a partir dos anos 30, José Saramago entra em contato com a geração dos Annales e da Nova História. A respeito de sua própria concepção de História, Saramago aponta, em entrevista concedida a José Carlos de Vasconcelos em 1989, que:

Eu traduzia livros de George Duby, um deles *O tempo das catedrais*, que me fascinou. E aí pude ver como é tão fácil não distinguir aquilo a que chamamos de ficção e aquilo a que chamamos história. A conclusão, certa ou errada, a que eu cheguei é que, em rigor, a história é uma ficção. Por que, sendo uma seleção de fatos organizados em certa maneira para tornar o passado coerente, é também a construção de uma ficção. (SARAMAGO, 2010, p. 253).

Deteriorada a opacidade e a veracidade conferidas ao passado historiográfico por uma tradição positivista que vigorou até metade do século XX, os métodos de seleção e os meios de compreensão do passado se expandem. José Saramago parece conceber a História, segundo afirma José N. Ornelas (2007, p.217), como um “objeto de investigação nos seus romances”.

Operando nas ausências historiográficas e nas franjas de suas inevitáveis seleções, o narrador de José Saramago recorre à oralidade e ao testemunho como métodos provocativos, uma vez que se distanciam da dissimulação de uma verdade cristalizada pelos documentos escritos. Ao estabelecer seus métodos de abordagem do acontecimento passado, o narrador simula um jogo em que cambia entre a elaboração demiúrgica e o testemunho ocular, entre o domínio da narrativa e a expectativa. A voz narrativa questiona e provoca, dessa forma, a visão cientificista de um passado opaco e de uma verdade claramente definida cultivada pela historiografia positivista.

A dinamicidade das cisões espaciais e das temporais é promovida por um narrador que se encontra apenas relativamente afastado dos acontecimentos narrados e que atrita a todo o momento as possibilidades de seu presente a um passado ainda vivo e ainda passível de interpretação. O desejo de implodir a falácia de um relato exato e inquestionável orienta a própria estrutura do romance, este referto de inserções dramáticas que conferem vivacidade aos objetos da narrativa. À letra fria dos documentos escritos, não isentos de também promover seleções, é preferível a oralidade e o resgate da testemunha ocular, que conferem, à narrativa saramaguiana, o relato das ações como se tivessem acabado de acontecer.

O próprio autor, quando fala acerca da historiografia e da sua relação temporal com os acontecimentos, apresenta a sua visão a respeito dessa cisão entre o presente e os acontecimentos passados, posicionando a sua escrita e a sua narrativa de forma questionadora, ao afirmar, em entrevista concedida a Francisco

Vale, em 1983, que: “Eu vejo o tempo como harmônio. Assim como este pode ser estendido ou escolhido, os tempos podem tornar-se contíguos uns dos outros. É como se 1720 tivesse sido ontem, agora mesmo, ali naquele salão.” (SARAMAGO, 2010, p. 253).

A simulada proximidade temporal e espacial com o acontecimento confere ao narrador o paradoxal estatuto de espectador onisciente. Acerca dessa postura cambiante de seu narrador, o autor ainda afirma, durante a supracitada entrevista, que: “Funciono um pouco como espectador do que faço, espectador múltiplo que se desloca para vários locais de ação que como escritor realizo. Posso estar na Passarola, voando sobre Maфра ou embaixo olhando-a.” (SARAMAGO, 2010, p.194).

Não se contentando, dessa forma, com uma postura heterodiegética, que o distanciaria temporal e espacialmente do objeto do relato, o narrador onisciente e irônico claudica intencionalmente entre passado e o presente, invadindo o tempo da diegese e o espaço de ação das personagens. Em “Tempo da escrita e tempo da leitura nas histórias de proveito e exemplo de Saramago”, Luciana Stegagno Picchio (2007) afirma, acerca do posicionamento temporal do narrador, que:

Contrariamente ao tempo institucional do discurso histórico que, devendo seguir os acontecimentos narrados (“narração ulterior”) e com as exceções indicadas pelos críticos, devia ser o passado, o pretérito perfeito ou imperfeito, só às vezes substituído por um presente histórico com um valor temporal de pretérito perfeito, o tempo principal da narração de Saramago é essencialmente o presente, alternado com o que, no seu estudo sobre o *Décameron* de Boccaccio, Todorov chamou de *prédicatif*, preditivo, tempo da predição, próprio da narração anterior de que se pode utilizar um narrador onisciente, conhecedor, portanto não só dos acontecimentos passados, mas também dos futuros. (PICCHIO, 2007, p. 236).

O narrador todo-poderoso de José Saramago se utiliza de suas licenças temporais para dissimular um entrecruzamento entre o presente e o passado. Embora conhecedor dos acontecimentos passados e dos que ainda estão por se efetivar na diegese, o narrador, por meio de um anacronismo todo ele consciente e intencional, transporta-se temporal e espacialmente para o campo de ação das personagens, chegando ironicamente a questionar o poder demiúrgico que exerce sobre o relato.

Este capítulo dedicar-se-á, dessa forma, a discutir o método estrutural e estético saramaguiano como um estratagema que promove a fricção constante entre o passado e o presente, a fim de denunciar ao leitor que a cisão entre essas temporalidades não se opera senão por meio de escolhas ideológicas e estéticas que não podem, devido as suas instabilidades e parcialidades, serem tomadas como verdades inquestionáveis e como conhecimento cristalizado do passado e do outro. A partir da observação da relação entre o narrador e as ações narradas, pretende-se demonstrar como o autor implicado elabora a sua estratégia de persuasão a partir de um constante protesto contra a concepção ingênua da narrativa escrita, esta denunciada pelo seu poder de cristalização e de simulação de coerências, veiculadora de verdade única e estabilizada.

Além do “nós” que representa o narrador em um conjunto de escritores e que evidencia o caráter metaficcional da narrativa, é possível perceber, a partir da enunciação em primeira pessoa do plural, a inclusão do narrador na ação e no grupo ativo de personagens. Por vezes, a voz narrativa dos romances de Saramago encontra-se tão radicalmente aproximada e participante das ações que afirma sequer poder narrar o que disseram ou o que fizeram determinadas personagens, uma vez que não escutou ou que, da posição em que se encontra participando da ação, como testemunha ou como agente, não pôde sequer acompanhar a tempo a ação que se desenvolveu.

Por meio da irônica e da paradoxal tentativa de atingir, através do presente, os acontecimentos passados, o narrador simula acompanhar as ações imediatamente após o acontecimento dessas. A ação das personagens e a fala delas chega a sobrepujar a voz narrativa, uma vez que o narrador afirma não poder se demorar em reflexões, já que as personagens continuam se pronunciando e se movimentando na medida em que o narrador se esforça dissimuladamente em narrar prontamente os eventos. A estrutura narrativa assume, assim, uma dinamicidade e um diálogo consciente com o drama. Além disso, o tempo da narração é intencional e constantemente confrontado ao tempo e à urgência da história.

É importante enfatizar que, em alguns dos trechos analisados nesta seção, será possível observar, simultaneamente, o caráter metanarrativo, discutido no

tópico anterior, e o diálogo narrativo-dramático ocasionado pela relação entre o narrador e as personagens, uma vez que o efeito dramático que ora se discute é oriundo dos jogos conscientes que o narrador promove com sua própria narrativa. Por uma questão de escopo, entretanto, as análises ora empreendidas contemplarão apenas esse segundo recorte. Nos romances analisados por esta pesquisa, a hierarquia, comumente estabelecida entre aquele que narra e a ação/fala das personagens, é, de forma simulada e irônica, suspensa pelo próprio narrador. Essa simulação ocasiona a inserção e o estabelecimento frequente de um tom dramático.

A fim de caracterizar e de diferenciar as narrativas épicas e as ações dramáticas, Anatol Rosenfeld (2010, p.25), em *O teatro épico* afirma, a respeito daquelas que: “É sobretudo fundamental na narração o desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado). O narrador, ademais, já conhece o futuro dos personagens (pois toda a estória já decorreu) e tem por isso um horizonte mais vasto que estes.”. Já a respeito do drama, o teórico alemão sugere, parafraseando Lessing, que:

A ação dramática acontece agora e não aconteceu no passado, mesmo quando se trata de um drama histórico. Lessing, na sua *Dramaturgia de Hamburgo* (11º capítulo), diz com acerto que o dramaturgo não é um historiador; ele não retrata o que acredita haver acontecido, mas faz com que aconteça novamente perante os nossos olhos. (ROSENFELD, 2010, p. 31).

O narrador de Saramago, de forma anedótica, não se insere integralmente como possuidor de um horizonte mais vasto que o das personagens, embora possua, lógica e inevitavelmente, essa perspectiva. Mantém-se, dessa forma, como voz narrativa que tenta, relativamente, aproveitar os momentos de ausência de ação para realizar reflexões e digressões acerca do que acabara de acontecer. O objetivo parece ser o de fazer com que as ações aconteçam “novamente perante os nossos olhos”, presentificando-as. Essa estrutura cambiante possibilita ao narrador ser, simultaneamente, espectador das ações narradas e aquele capaz de refletir criticamente a respeito do que acabou de ser presenciado.

A instância narrativa, assim, angaria um posicionamento complexo no que diz respeito às suas relações com as personagens e com as ações que praticam.

Essa peculiar associação, entretanto, não se finda na suspensão das distâncias temporais e espaciais, da qual trata Adorno (2003), em “A posição do narrador no romance contemporâneo”, nem mesmo na desestabilização da enunciação, como ocorre no Novo Romance. O narrador de Saramago, destituído da distância que possibilitaria a mera contemplação, invade as ações, colocando-se temporal e espacialmente próximo das personagens. Essa estratégia ocasiona a dramatização dos acontecimentos, que parecem se mostrar ao mesmo tempo em que o narrador tenta narrar aquilo que presencia.

Em *Memorial do convento*, é revivido o período joanino a fim de que se possa tratar dele a partir de uma entidade narrativa inserida espacial e temporalmente em quadros dramáticos que se desenvolvem em uma simulação temporal imediata. Se o texto não pode atingir uma objetividade e o acontecimento passado, irrecuperável em sua integridade, é dada à metaficção e à vivacidade do drama a tarefa de reapresentar o Portugal setecentista e a sua narrativa marginal, não-oficializada. Enquanto a historiografia se utiliza das estruturas narrativas para atingir o seu desejo de representância, de figurar que, escondendo, por meio da opacidade do passado, as ficcionalidades a que recorre para atingir esse objetivo, a ficção, ao tratar do mesmo tema, aponta para a própria máscara e para os próprios meios estruturais e estéticos. As distâncias temporais e espaciais, responsáveis por conferir veracidade e confiabilidade à narrativa, são provocadas pela estrutura dramática e teatralizada dos romances de Saramago. O estatuto de testemunha ocular, assumido por um narrador dissimulado e espectador das ações, revela a subjetividade e a parcialidade do relato que se vai contando.

Em *História do cerco de Lisboa*, o narrador acompanha a personagem Raimundo Silva diante da tentação deste de modificar e de negar o passado historiográfico. Um abalo é provocado no livro de História quando o revisor ultrapassa os seus limites de atuação e insere o “não”, presente em “os cruzados não auxiliaram os portugueses na conquista de Lisboa”. Após a modificação feita, esta assistida pelo narrador com simuladas perplexidade e limitação espacial e temporal, a personagem tem a sensação de que a Lisboa em que caminha já não é aquela em que até aquele momento residira. São postas em questão não apenas as intenções ideológicas que organizam o recorte do passado pelo presente, mas a

própria escrita da História como forma de selecionar e de organizar uma versão oficializada e verídica dos fatos. A dinamicidade entre passado e presente é, além de exercitada pelo narrador principal em um primeiro nível da narrativa, posta em abismo, uma vez que também observada criticamente pela personagem Raimundo Silva, que, a fim de escrever a sua História do Cerco, revisita o passado em sua viva e entrecruzada relação com o presente.

Os problemas da relação entre passado e presente e de como a narrativa historiográfica organiza e apresenta o passado angariam outra elaboração na segunda fase dos romances de Saramago, à qual pertence *O homem duplicado*. As personagens são acompanhadas pelo narrador no desenrolar de sua tragédia anunciada. A voz narrativa também simula narrar, com surpresa e à queima-roupa, as ações das personagens, um professor de História e um ator, a fim de respeitar as suas atitudes diante do insólito que lhes é posto e de relatar como resolvem, cada um a sua maneira, o conflito que move o enredo.

As figuras do professor de História e do ator, na forma como as suas funções atingem as suas identidades, lidam com o problema dos duplos de maneira distinta, no que por vezes parece se aproximar de uma alegoria do embate entre os duplos História e Ficção. A relação do professor de História com a matéria que ensina, por exemplo, é refletida em seu comportamento. Tertuliano tem pavor de que o percebam disfarçado. Ele esconde a todo o custo (este muito alto) a verdade acerca de possuir um duplicado. É possível afirmar que o comportamento da personagem diante dos disfarces e da ameaça a sua singularidade muito se assemelha ao procedimento historiográfico que disfarça sua necessidade de ficcionalidade e que, dessa forma, oficializa-se como veiculador de sérias verdades.

O ator, ao mesmo tempo António Claro e Daniel Santa Clara, não sente, ao contrário de Tertuliano, qualquer constrangimento em utilizar os disfarces de que precisa dispor para se aproximar do seu duplo sem ser confundido com ele. Também não se constrange em se despojar de suas roupas na presença de seu duplo, a fim de que a exata igualdade entre os dois possa ser constatada. Ao receber a provocação enviada por Tertuliano, uma barba postiça sem qualquer bilhete, será António Claro a formular o trágico plano de troca de papéis e de identidades.

O relato é feito por meio de um constante esforço de igualar o tempo da diegese ao tempo de narração. O narrador simula que acompanha as ações das personagens sem saber exatamente a respeito das intenções ou das consequências das atitudes delas. As prolepses, entretanto, surgem vez ou outra durante o relato, em forma de oráculos, evidenciando o que seria uma tentativa penosa do narrador de não adiantar um desfecho que ainda está por vir.

Acerca dessas relações temporais, espaciais e, logo, históricas e ficcionais, que o texto de José Saramago assume, evoca e fricciona, tratam as três subseções que sucedem e que compõem este tópico, cada uma delas dedicada à análise de um dos romances selecionados para este estudo.

2.1 *Memorial do convento*: o “aqui” e o “agora”

Em *Memorial do convento*, a potencialização espaço-temporal estabelece uma relação paradoxal com o próprio título da obra, uma vez que a memória a partir da qual se supõe ser narrado o romance encontra-se repleta de “aqui” e de “agora”. Conhecedor dos textos historiográficos que tratam do áureo período joanino, o narrador de José Saramago revisita o passado cristalizado pelo discurso Histórico e deteriora o seu desejo de oficialidade. A distância entre o presente e o passado, cultivada pela historiografia, autoriza e solidifica as narrativas acerca do passado e dos motivos de existência do convento de Mafra. A falácia da cisão passado/presente, que mascara a parcialidade do texto histórico, é apontada pelo posicionamento dissimulado do narrador de Saramago que, de origem temporal muito à frente dos acontecimentos que narra, faz-se coevo das ações das personagens e dos seus esforços para erguer o monumento.

Nesta subseção, serão observados e analisados trechos que revelam o procedimento adotado pelo narrador para atritar o núcleo de ações da realeza com o núcleo das ações dos homens simples que empregaram a sua força na efetiva construção do convento. O diminuto e o gigantesco, observados pelo olhar de um narrador que se corporifica criticamente diante das ações, são as concepções espaciais exploradas esteticamente e eticamente pelo narrador do memorial de Saramago. Faz-se necessário discutir, também, como a corporificação e a cinética das ações

contribuem para caracterizar acidamente os espetáculos religiosos que abundam no romance.

O narrador e a aproximação espacial e desmistificadora das ações régias e religiosas

A predição com que se inicia o romance que se intitula um memorial já denuncia a crise temporal explorada pelo narrador como um método de revisitar criticamente um evento passado:

D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou. Já se murmura na corte, dentro e fora do palácio, que a rainha provavelmente tem a madre seca, insinuação muito resguardada de orelhas e bocas delatores e que só entre os íntimos se confia. Que caiba a culpa ao rei, nem pensar, primeiro porque a esterilidade não é mal dos homens, das mulheres, sim, por isso são repudiadas tantas vezes, e segundo, material prova, se necessária ela fosse, por que abundam no reino bastardos da semente real e ainda agora a procissão vai na praça. (SARAMAGO, 1996, p. 11).

A voz narrativa se mostra conhecedora do desenrolar das ações e se acerca das figuras reais e da corte em suas intimidades e em seus boatos. Após iniciar a narrativa com um verbo no futuro do indicativo, “irá”, denunciando sua consciência ulterior dos acontecimentos, o narrador se aproxima do presente, “ainda agora” e da intimidade das figuras reais. Para apontar o mote histórico da construção do convento de Mafra, uma promessa feita pelo rei D. João V caso lhe fosse dado sucessor, o narrador revisita os aposentos reais e se aproxima dessas figuras, trivializando-as.

A distância com que as narrativas tradicionais trataram as figuras régias é reduzida a ponto de banalizá-las como personagens. Acerca do prosaísmo com que são apresentadas as personagens da realeza, Ana Paula Arnaut (1996) afirma:

Atente-se, pois, no fato de a séria máscara da História ser aqui revestida desses elementos prosaicos que, não sendo considerados pelos historiadores, surgem na trama romanesca coloridos pela capacidade imaginativa do autor, projectada no narrador, e, sem

dúvida, pela capacidade interpretativa para preencher os vazios históricos. (ARNAUT, 1996, p. 39).

A autora continua a análise apontando para o coloquialismo do vocabulário utilizado na caracterização de D. João V e de D. Maria Ana, como o ainda não “emprenhou”, empregado nas primeiras linhas do romance.

A transição do uso do futuro para o do tempo presente, a trivialidade com que são tratadas as figuras régias e as escolhas lexicais do narrador ao se aproximar do rei e da rainha constituem inicialmente a subjetividade de uma memória que se propõe alternativa à, também subjetiva, embora dissimulada, seleção historiográfica.

Antes da efetiva ida do rei ao quarto da rainha, anunciada na primeira linha do romance, o narrador se ocupa de descrever, espacial e temporalmente posicionado, as atividades às quais se dedicam D. João V e D. Maria Ana. Para isso, a voz narrativa utiliza os verbos no presente e no gerúndio, além de dêiticos, como “aqui” e “agora”:

Quase tão grande como Deus é a basílica de S. Pedro de Roma que el-Rei está a levantar. É uma construção sem cabouços nem alicerces, assentada em tampo de mesa que não precisa ser tão sólido para a carga que suporta, miniatura de basílica dispersa em pedaços de encaixar, segundo o antigo sistema de macho e fêmea, que, à mão reverente, vão sendo colhidos pelos quatro camaristas de serviço. [...] Agora só falta colocar a cúpula de Miguel Ângelo, aquele arrebatamento de pedra aqui em fingimento, que, por sua excessivas dimensões está guardada em arca à parte, e sendo esse o arremate da construção lhe será dado diferente aparato, que é o de ajudarem todos ao rei, e com um ruído retumbante ajustam-se os ditos machos às fêmeas nos mútuos encaixes, e a obra fica pronta. Se o poderoso som, que ecoara por toda a capela, pôde chegar, por salas e extensos corredores, ao quarto ou câmara onde a rainha espera, fique ela sabendo que seu marido vem aí. (SARAMAGO, 1996, p. 13).

O narrador assiste e promove uma descrição, que simula ser imediata, do ritual, empreendido pelo rei, de montar uma miniatura da basílica de S. Pedro de Roma. A miniatura, imitação em proporções reduzidas da imensa basílica, é erguida com o auxílio dos camaristas. Há, no jogo de duplos reduzidos, e no acompanhar complacente e ao mesmo tempo ácido do narrador, uma crítica à

atividade/brincadeira executada por el-rei. A trivialidade da ação praticada por D. João V e a descrição empreendida pelo narrador nesse primeiro capítulo entram em contraponto crítico e reflexivo com a atividade que terá que ser desempenhada pelos trabalhadores que participam da construção do convento de Mafra; este em suas dimensões reais sobre a terra. Muito maior será o esforço feito pelos homens simples de Portugal para erguer o convento, inexistente será a sua parcela de memória oficializada pela historiografia. A incoerência e a incorreção históricas começam a ser, nesse primeiro capítulo, denunciadas pelo romance de Saramago.

Ainda durante o ritual régio a que se dedica o rei, com o auxílio de seus camaristas, é possível observar a utilização de estratagemas que materializam o próprio narrador e os elementos que este presencia. O “ver” e o “ouvir” abundam na descrição ora empreendida pela voz narrativa e corporificam o narrador testemunha. Acerca do ritual na escrita de José Saramago, Maria Lúcia Lepecki afirma, quando de análise empreendida acerca de *Levantado do chão*, que:

Sob mais um ângulo se pode considerar a cinemática em *Levantado do Chão*: o da ritualística. No que me interessa agora, ela seria também um recurso de corporificação/movimentação, pois todo ritual serve para materializar em pessoas, gestos, instrumentos, uma relação de natureza não-material. (LEPECKI, 1988, p. 104).

Corporificados o narrador e as personagens, materializados os elementos de encaixar e a basílica em miniatura que D. João V vai montando, o ritual é todo apresentado por matiz irônico. Esse procedimento evidencia o ínfimo esforço feito pelo rei conjugado ao adiantamento da fascinação deste por monumentos históricos como a Basílica de S. Pedro de Roma. Ritualizada também é a forma como o narrador vai apresentando a sua narrativa, materializando e conferindo movimento às ações que vai narrando à queima-roupa. Maria Lúcia Lepecki (1988), no estudo referido, caracteriza o modo de contar de *Levantado do chão* como teatral e dotado de cinemática. A teatralidade e a cinemática, como ora observado, são elementos que também constituem a retórica presente nos romances posteriores ao de 1980.

“Que espere”, dirá o narrador à rainha, se essa escutou o tampo da basílica cair e encaixar na estrutura erguida. O narrador discorre a respeito da preparação do rei para a ida ao quarto da rainha e acerca do auxílio que D. João V recebe dos

camaristas para mudar o traje. Esse outro esvaziado ritual, descrito em seu prosaísmo, é interrompido pela entrada de outra personagem no episódio/cena:

Mas vem agora entrando D. Nuno da Cunha. Entre passar adiante e dizer o recado há vênias complicadas, floreios de aproximação, pausas e recuos, que são fórmulas de acesso à vizinhança do rei, e a tudo isto teremos de dar por feito e explicado, visto a pressa que traz o bispo [...]. (SARAMAGO, 1996, p. 13).

A própria voz narrativa aponta para aquilo que não consegue narrar devido a uma pressão temporal e diegética sobre a narração. A complexidade do ritual de aproximação do rei é, entretanto, assinalada e contrastada com a pressa de D. Nuno. A conjugação da afobação do bispo com o excessivo número de vênias e de floreios contribui para a formulação narrativa do quadro paródico e risível dos protocolos da corte e da realeza. A narração é intencionalmente trespasada por esses elementos risíveis, já que o narrador, acompanhando a ação à queima-roupa, precisa optar por narrar o ritual ou a movimentação de D. Nuno. O diálogo narrativo-dramático, estabelecido pelo narrador, faz, dessa forma, com que a ação pareça mostrar-se. Esse momento do enredo consiste no diálogo entre o bispo, um franciscano que o acompanha (António de S. José) e o rei D. João V. Trata-se do momento, historiograficamente conhecido pelo narrador, recriado pela narrativa, em que o rei faz a promessa de construção do convento de Mafra ao franciscano, se herdeiros forem dados à coroa.

Após a promessa feita, o narrador se dedica, durante todo o segundo capítulo, a enumerar outros milagres, também envolvendo franciscanos. A voz narrativa caracteriza acidamente esses milagres como “veros e certificados”. Os muitos causos, que por não receberem promessa do rei para acontecerem não angariam a importância histórica do descrito no capítulo anterior, são contados acidamente a partir de suas incoerências. Ao final da enumeração, o narrador destacará:

Agora não se vá dizer que D. Maria Ana, por ser tão piedosa senhora, concordou calar-se o tempo bastante para aparecer com o chamariz da promessa o escolhido e virtuoso frei António. Agora não se vá dizer que el-rei contará as luas que decorrerem desde a noite

do voto ao dia em que nascer o infante, e as achará completas. Não se diga mais do que ficou dito. (SARAMAGO, 1996, p. 26).

O narrador de Saramago, ao evocar, ou ao criar, outros milagres, que compõem o capítulo II do romance, evidencia a importância histórica dada ao acontecimento prodigioso concedido ao rei, este registrado historicamente como motivo de construção do convento de Mafra. Ao enumerar diversos milagres sem comprovação lógica que os fundamente, a instância narrativa compara, por justaposição, as incoerentes histórias milagrosas que acabou de contar e a cena descrita/narrada no primeiro capítulo do romance. Ao final dessa seleção estética, que consistiu em compor o segundo capítulo por um catálogo de milagres, o narrador provoca, por meio de preterição (“não se vá dizer”, mas já dizendo), a validade do portento ao qual se deve a elevação do monumento histórico.

Dessa forma, nas primeiras páginas do romance, o narrador já demonstra os procedimentos estruturais e estéticos que acompanham as intenções ideológicas da instância autoral. Acercando-se das figuras reais e das sagradas, fazendo-se testemunha ocular e espectador dos atos delas, a voz narrativa as trivializa, questiona as suas importâncias quando da seleção de que resulta a narrativa historiográfica e o esquecimento que essa seleção delegou aos verdadeiros responsáveis pela construção do convento.

No capítulo III do romance, a mesma abordagem será dada à procissão de Quaresma relatada, a curta distância, pelo narrador, que simula presenciar e vivenciar os acontecimentos: “Vai sair a procissão de penitência. Castigámos a carne pelo jejum, maceremo-la agora pelo açoite. Comendo pouco, purificam-se os humores, sofrendo alguma coisa, escovam-se as costuras da alma.” (SARAMAGO, 1996, p. 28). As seleções e as escolhas lexicais e focais feitas pelo narrador para relatar a procissão que simula assistir e acompanhar constituem a crítica e a ironia ao espetáculo religioso que entretém os espectadores e participantes. A materialidade dos corpos dos que participam da procissão é evocada pelo açoite e pela laceração presenciada pelo narrador. O movimento da procissão é acompanhado a partir do horror e da sandice do espetáculo.

Posicionado espacialmente próximo dos acontecimentos, o narrador relata o martírio e o regozijo da carne que ocupa a procissão, arrematando, ao chegar às igrejas:

E porque andando, andando, acabamos por falar de aves, é altura de ouvirmos os canários que, dentro das igrejas, em gaiolas enfeitadas de fitas e de flores, cantam loucos de amor, enquanto, no púlpito o frade prega o seu sermão e fala de coisas que presume de mais sagradas. É Quinta-Feira de Ascensão, sobe para as abóbadas o canto dos pássaros, subirão ou não as preces ao céu, se eles as não ajudam, não haverá esperança, talvez se nos calássemos todos. (SARAMAGO, 1996, p. 33).

O narrador, movimentando-se em procissão textual e física (“andando, andando”), chega às igrejas. Por meio da audição, a instância narrativa se corporifica de forma sensível, como aquele que ouve ao mesmo tempo o canto dos pássaros, o sermão do padre durante uma data específica (a Quinta-Feira de Ascensão) e as preces feitas pelos fiéis. O que tenta ascender aos céus, além do autorizado cantar dos pássaros e com o auxílio dele, são as preces feitas pelo murmurejar dos fiéis. Dessa forma, outros elementos espaciais (o alto e o baixo) são confrontados. Esse atrito se exercita mais evidentemente quando se compara as duas construções que ocorrem em paralelo durante o desenvolvimento do romance: a passarola e o Convento. Enquanto o monumento histórico que imortaliza D. João V é erigido sobre a terra, a passarola construída por Padre Bartolomeu, Blimunda e Baltasar se dedica aos ares. Enquanto os homens, sem vontade alguma, são explorados em sua força de trabalho durante a construção do convento de Mafra, as vontades são o combustível que alça a máquina voadora aos céus.

O narrador e a aproximação heroicizante das ações empreendidas pelos homens simples

As personagens principais apenas serão apresentadas no quarto capítulo do romance, que se inicia com a introdução de Baltasar Mateus, o Sete-Sóis: “Este que por desafortunada aparência, sacudir da espada e desparelhadas vestes, ainda que descalço, parece soldado, é Baltasar Mateus, o Sete-Sóis.” (SARAMAGO, 1996, p.

35). O “este” simula a proximidade espacial entre o narrador e Baltasar. O narrador dirá, a respeito da ausência da mão esquerda do soldado, e aproximando-se, desta maneira, do tempo da diegese, que ela fora:

[...] estraçalhada por uma bala em frente de Jerez de Caballeros, na grande entrada de onze mil homens que fizemos em Outubro do ano passado e que se terminou com perda de duzentos dos nossos e debandada dos vivos, acossados pelos cavalos que os espanhóis fizeram sair de Badajoz. (SARAMAGO, 1996, p. 35).

O foco narrativo começa, assim, a cambiar e a revelar os verdadeiros protagonistas do memorial de Saramago. Maneta e sem serventia para a guerra que lhe tomou parte do corpo, Baltasar mendiga por Évora e depois por Lisboa, uma vez que a mão direita ainda lhe permite receber a esmola que lhe dão.

Durante um auto-de-fé, outro dos espetáculos que entretêm o povo e que é abordado em toda a sua força dramática e cinética por esse romance de Saramago, Baltasar conhece Blimunda e o padre Bartolomeu Lourenço, uma vez que estes dois se encontram espacialmente próximos daquele, a observarem a procissão e a fila de condenados que se dirigem ao Rossio.

O episódio que trata do auto-de-fé, em que se encontram os protagonistas do romance, é um exemplo de como a própria escrita saramaguiana evidencia a aproximação temporal e espacial entre o narrador e o objeto relatado, uma vez repleta de vírgulas que auxiliam na construção do caráter dinâmico do texto. Além de parecer representar a movimentação das personagens que seguem na fila de condenados, a pontuação, conjugada à forma como os diálogos são inseridos, confere ao texto uma multiplicidade de vozes. Por vezes, não é possível apontar em quais momentos o narrador parou de se pronunciar para que as personagens o façam:

Grita o povinho furiosos impropérios aos condenados, guincham as mulheres debruçadas dos peitoris, alanzoam os frades, a procissão é uma serpente enorme que não cabe direita no Rossio e por isso vai se curvando e recurvando como se determinasse chegar a toda a parte ou oferecer o espetáculo edificante a toda à cidade. Aquele que ali vai é Simeão de Oliveira e Sousa, sem mester nem benefício, mas que do Santo Ofício declara ser qualificador [...], e aquele é

Domingos Afonso Lagareiro, natural e morador que foi em Portel, que fingia visões para ser tido por santo [...], e aquele é o padre Antonio Teixeira de Sousa, da ilha de S. Jorge, por culpas de solicitar mulheres, maneira canônica de dizer que as apalpava e fornicava [...], e esta sou eu Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações, mas disseram-se no tribunal que era fingimento. (SARAMAGO, 1996, p. 52).

O narrador, ao exercitar sua abordagem visual e auditiva, confere força cinética ao seu relato. Entre gritos e o regozijo dos corpos daqueles que acompanham o auto-de-fé, a procissão movimenta-se como uma serpente que, retorcida, dá-se a ver por toda a cidade. A oralidade, em forma de cadência do discurso, também é usada e evocada no trecho supracitado: “sem mester nem benefício, mas que do Santo Ofício declara se qualificador.”.

A voz narrativa principal, que inicia o parágrafo, confunde-se a partir do dêitico em “e esta sou eu”. Subitamente, é a voz de Sebastiana Maria de Jesus, mãe de Blimunda, condenada ao degredo em África, que narra a sua caminhada e a sua própria pena. Todo o extenso parágrafo é marcado por vírgulas, mimetizando a movimentação da fila de condenados. Sebastiana narra os seus sofrimentos e a sua ansiedade em ver a filha no meio da multidão que a insulta:

[...] o peito me deu sinal, gemeu profundamente o coração, vou ver Blimunda, vou vê-la, ai, ali está, Blimunda, Blimunda, Blimunda, filha minha, e já me viu, e não pode falar, tem de fingir que me não conhece ou me despreza [...] já me viu, e ao lado dela está o padre Bartolomeu Lourenço, não fales, Blimunda, olha só, olha com esses teus olhos que tudo são capazes de ver, e aquele homem quem será, tão alto, que está perto de Blimunda e não sabe, ai, não sabe não, quem é ele, donde vem, que vai ser deles, poder meu, pelas roupas soldado, pelo rosto castigado, pelo pulso cortado, adeus Blimunda, que não te verei mais, e Blimunda disse ao padre, Ali vai minha mãe, e depois, voltando-se para o homem alto que lhe estava perto, perguntou, Que nome é o seu, e o homem disse, naturalmente, assim reconhecendo o direito da mulher lhe fazer perguntas, Baltasar Mateus, também me chamam Sete-Sóis. (SARAMAGO, 1996, p. 53).

A intensa troca de olhares entre Sebastiana e a filha Blimunda é extrapolada em sua dimensão sensível e se torna possível pelas vias do fantástico. As duas, detentoras de poderes que ultrapassam os limites da materialidade e dos sentidos, dialogam em um nível sobrenatural. Sem que a mãe fale com Blimunda, esta é

capaz de perceber que Sebastiana deseja que se pergunte o nome do homem que está imediatamente ao lado da filha. Nesse momento, de intensa carga dramática, em que o narrador suspende dissimuladamente a moldura narrativa, as três personagens responsáveis pela construção da máquina voadora, edificação que acontece em paralelo à do convento de Mafra, são apresentadas.

O diálogo silencioso é conhecido e evidenciado pela onisciência do narrador, instância demiúrgica que, por vezes, simula ter incompleto domínio sobre a fala de suas personagens. Apenas após a personagem se pronunciar, o narrador, ele mesmo como ponto de referência material que constata a movimentação e o espetáculo da passagem dos condenados, retomará a narrativa, dizendo: “Já passou Sebastiana Maria de Jesus, passaram todos os outros [...]” (SARAMAGO, 1996, p. 53). Depois do extenso parágrafo, entrecortado apenas por vírgulas, o narrador poderá fazer digressões a respeito do comportamento de Blimunda ao ver a mãe. A movimentação e o pronunciamento de Sebastiana sobrepujaram a voz do narrador que, em vez de narrar o sofrimento dos condenados, mimetiza mostrá-los, em um desfile no qual a angústia, por meio das estruturas dramáticas, torna-se presente e viva. Assim como o espetáculo da procissão da Quaresma, a procissão que acompanha o Auto-de-fé é desmistificada na medida em que observada de perto pela instância narrativa.

Apresentadas as três personagens, o narrador passa a acompanhá-las durante seus martírios. Baltasar Sete-Sóis participa tanto da construção do convento de Mafra como da passarola arquitetada por Padre Bartolomeu Lourenço. Quando a construção do convento é iniciada, os homens esquecidos pela história precisam empregar a sua viva força para erguer as paredes do monumento. O narrador simula acompanhá-los radicalmente aproximado das ações. O acompanhamento das prosaicas figuras do povo durante suas ações verdadeiramente significativas é contraposto, assim, à aproximação entre o foco narrativo e as figuras régias, prosaicas em suas ações. Tendo sido D. João V e D. Maria Ana agraciados com herdeiros, a palavra empregada na promessa aos franciscanos precisa ser cumprida. Essas tarefas, a de carregar e a de empregar força para dar concretude à palavra, são desempenhadas pela arraia miúda portuguesa, à qual de fato se dedica o relato e o memorial de Saramago.

Para narrar o trabalho dotado de toda a força viva, a voz narrativa não o faz de outra forma que não a de se acercar radicalmente das ações. A carga dramática empregada em todo o romance se acentua ainda mais no episódio do carregamento do pedregulho, este já citado no capítulo anterior deste estudo. Durante esse momento do romance, a palavra régia e o poder dado a ela, como abstração e como distanciamento da efetividade da ação, atiram-se ao concreto trabalho e à vida dispensada pelos homens que não tem mais do que a sua força a ser explorada. Quando os homens chegam a Pêro Pinheiro e olham para a pedra que terão de carregar, o narrador afirma:

Era uma laje rectangular enorme, uma brutidão de mármore rugoso que assentava sobre troncos de pinheiro, chegando mais perto sem dúvida ouviríamos o gemer da seiva, como ouvimos agora o gemido de espanto que saiu da boca dos homens, neste instante em que a pedra desafogada apareceu em seu real tamanho. Aproximou-se o oficial da vedoria e pôs-lhe a mão em cima, como se estivesse tomando posse dela em nome de sua majestade, mas se estes homens e estes bois não fizerem a força necessária, todo o poder de el-rei será vento, pó e coisa nenhuma. (SARAMAGO, 1996, p. 244).

A narração historiográfica, sustentada na distância e na fria palavra que aparta o presente do passado, é provocada pelo presente e pela proximidade com que o anacrônico narrador de Saramago enuncia. “Chegando mais perto”, “agora” e “neste instante” são as expressões utilizadas pelo narrador para evidenciar o seu posicionamento temporal e espacial entre os trabalhadores. O narrador, mais uma vez corporificado e testemunha, olha para a pedra e ouve os gemidos de espanto que saem da boca dos homens. A brutidão da pedra é confrontada ao trabalho sobre-humano que precisa ser feito para desgarrá-la da terra. Esse confronto é proporcionado pela figura do narrador, conhecedor e pertencente a um tempo posterior ao dos acontecimentos, colocado anacrônica, espacial e temporalmente diante das ações. O narrador, consciente de seu passado e de uma coerência histórica, sabe que muitos esforços terão que ser feitos para que toda a pedra possa ser, após polida, a varanda central do convento de Mafra. Ao ínfimo gesto do oficial, de pôr a mão sobre a pedra e de assim tomar, por el-rei, posse dela, contrasta-se a força necessária para de fato torná-la integrante da obra prometida por D. João V.

O narrador continua a apresentar a enormidade da pedra e o susto que ela provoca nos homens responsáveis por carregá-la, evidenciando e denunciando a injustiça historiográfica cometida contra eles, quando o passado passou a ser o outro, simplificado, selecionado, alienado e reduzido ao monumento de Mafra, cuja construção se deve a D. João V:

Faça as contas quem quiser, que a laje tem de comprimento trinta e cinco palmos, de largura quinze, e a espessura é de quatro palmos, e, para se completa a notícia, depois de lavrada e polida, lá em Mafra, ficará só um pouco mais pequena, trinta e dois palmos, catorze, três, pela mesma ordem das partes, e quando um dia se acabarem palmos e pés, por se terem achado metros na terra, irão outros homens a tirar as medidas e encontrarão sete metros, três metros, sessenta e quatro centímetros, tome nota, e porque também os pesos velhos levaram o caminho das medidas velhas, em vez duas mil cento e quatorze arrobas, diremos que o peso da pedra da varanda da casa a que se chamará Benedictione é de trinta e um mil e vinte e um quilos, trinta e uma toneladas em números redondos, senhoras e senhores visitantes, e agora passemos a sala seguinte, que ainda temos muito o que andar. (SARAMAGO, 1996, p. 245).

Por meio da conversão das medidas para um sistema atual, o narrador traduz para o leitor as dimensões da pedra. O tom assumido pela voz narrativa, nesse trecho, é o de uma visita guiada pelo convento construído, este observado a partir do presente. As paredes da construção são reveladas para o leitor/visitante como resultado concreto do emprego da força, a fim de que a instância leitora possa mensurar o esforço feito no passado e as pessoas que o fizeram. A varanda à qual o narrador faz referência, adiantando que ela se chamará Benedictione, é apenas a parte central do convento de Mafra. Se o leitor achar que muito foi já o trabalho para construí-la, o guia/narrador afirma: “ainda temos muito o que andar.”. O passeio pelo convento materialmente construído, monumento grandioso da História de Portugal, é, em sua dramaticidade, o próprio meio a partir do qual o narrador explora o entrecruzamento entre o passado e o presente, a fim de atritá-los e de extrair da lógica desse atrito uma memória que historiograficamente foi delegada ao esquecimento.

Toda a epopeia de carregamento da enorme pedra será narrada à queima-roupa, pelo narrador colocado como espectador crítico e ativo; como testemunha ocular dos eventos.

[...] puxo eu, puxas tu, tanto mais que, afinal, não há espaço que chegue para as duzentas juntas e a tracção tem de ser exercida a direito, em frente e para cima, É um bico-de-obra, disse o José Pequeno, que era o primeiro do cordão da esquerda, se de Baltasar veio alguma opinião, não chegou a ser ouvida porque está mais longe. (SARAMAGO, 1996, 247).

Quando o narrador entra na ação, explora as distâncias espacial e temporal. Essas distâncias, embora permitam que seja feito o trabalho reflexivo, histórico e social, sobre as ações, são reduzidas para que o “nós” possa ser visto como participante crítico e ativo da matéria narrada/mostrada. A colocação do narrador entre as personagens, puxando a corda, evidenciaria o seu papel ativo na construção da própria matéria narrativa, não estando isento, nem temporalmente e nem espacialmente, de presenciar e de participar dos sacrifícios e da força feita pelas personagens do romance. É necessário narrar de perto todo o esforço, a fim de que ele não seja minimizado, alienado ou esquecido por aqueles que olham a obra acabada, temporalmente posicionados à frente das ações envolvidas na construção.

Ao mesmo tempo em que a extrema aproximação impossibilita o narrador de promover reflexões sobre a ação, impedindo-o até de narrar o que foi dito pela personagem, a dramatização evidencia e presentifica os esforços feitos pelos homens simples. Não é necessário, assim, que o narrador, afastado da ação, reflita sobre ela, já que ele mesmo participa dela, dando vivacidade, corpo e movimento a uma consciência histórica, tornando-a um amálgama na qual presente e passado se fundem. Isso evidencia uma responsabilidade que ultrapassa a de apenas narrar, estando intimamente ligada ao efetivo trabalho empregado na construção de um monumento como o Convento de Mafra.

O transporte da pedra é narrado de forma a ressaltar, de forma vívida, o movimento e o esforço feito pelos homens simples de Portugal. O elemento material e sensível corrobora para o estabelecimento do concreto quadro exigido pela brutalidade do trabalho que o narrador almeja relatar. Não tendo sido esse esforço lembrado pela letra fria da historiografia, é a imagem sólida do trabalho ainda sendo desempenhado a responsável por resgatar do esquecimento a força humana despendida para concretizar a palavra do rei:

Subiram homens à plataforma com longas e fortíssimas alavancas, esforçadamente soergueram a pedra ainda instável, e outros homens introduziram-lhe debaixo calços com rastos de ferro, que puderam deslizar sobre o barro, agora vai ser fácil, Êeeeeiii-ô, Êeeeeeeiii-ô, Êeeeeeeiii-ô, todo mundo puxa com entusiasmo, homens e bois, pena é que não esteja D. João V no alto da subida, não há povo que puxe melhor que este. (SARAMAGO, 1996, p. 248).

A narrativa dos primeiros movimentos dos homens para desafogar o pedregulho da terra, retirando-o da inércia, é feita em enormes parágrafos entrecortados por vírgulas. O narrador tenta atribuir movimento e dramaticidade ao seu relato, de forma a agregar, aos verbos no pretérito, as onomatopeias (Êeeeeeeii-ô), utilizadas para dar ritmo e sincronia à força feita pelos homens e pelos bois. D. João V não é sequer espectador passivo e contemplativo das ações desempenhadas por esses homens. Ao rei, bastou empregar a palavra e lá estava o seu povo a concretizá-la por meio do sacrifício de seu trabalho e de sua vida, a respeito disso, o narrador ironiza: “não há povo que puxe melhor que esse”.

O Convento, como objeto histórico, permite o jogo entre outrora e agora. Ao mesmo tempo em que o narrador parece caminhar pelo convento já construído, retorna ao trabalho e à origem daquela construção, por meio de uma descrição/revelação do processo. O trabalho dos homens simples está ali, patente, vivo nas paredes do convento, mas esquecido pela narrativa histórica tomada como oficial. Quando o narrador retoma a ação da construção, a partir da criação de personagens fictícias, impregna o convento de uma perspectiva de passado ora esquecida, redime e relembra os trabalhadores, verdadeiros responsáveis pela obra, como se percebe em:

[...] e tudo por causa de uma pedra que não precisaria ser tão grande, com três ou dez mais pequenas se faria do mesmo modo a varanda, apenas não teríamos o orgulho de poder dizer a vossa majestade, É só uma pedra, e aos visitantes, antes de passarem à outra sala, É uma pedra só, por via destes e outros tolos orgulhos é que se vai disseminando o ludíbrio geral, com suas formas nacionais e particulares, como esta de afirmar nos compêndios e histórias, Deve-se a construção do convento de Mafra a D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha e eles é que pagam o voto,

que se lixam, com o perdão da anacrônica voz. (SARAMAGO, 1996, p.257).

A voz que se desculpa por ser anacrônica, pelo uso da expressão “que se lixam”, evidencia o duplo e caleidoscópico posicionamento temporal e espacial do narrador de *Memorial do convento*. O narrador é, assim, observador crítico de um presente que precisa retornar a um passado que o justifique adequadamente. Sem trabalho, não há monumento histórico e, dessa forma, é preciso resgatar a força feita e tirar do esquecimento os homens responsáveis por ela. O narrador tenta, por meio de um procedimento estético e ético, dar autonomia às personagens, ao estabelecer ele mesmo, como uma forma de burlar a inevitável cisão passado/presente, a ilusão de que as ações se mostram com tanta vivacidade que ultrapassam a moldura narrativa. A organização da narração, que acompanha de perto as ações da realeza e as dos trabalhadores simples, contribui, ainda, para que se observe e para que se compare a discrepância entre as atitudes diminutas do rei, que brinca de construir a sua basílica em miniatura e que emprega a palavra em promessa, e o sacrifício do trabalho dos homens, que entregam seus corpos e suas vidas à construção de um monumento que apenas justifica as suas dimensões pelo “ludíbrio geral” objetivado pela megalomania de D. João V.

2.2 A compreensão caleidoscópica de um referente ficcionalmente concreto: Raimundo Silva passeia pelos limites e pelas veredas do Outro

Em *Memorial do convento*, o jogo de aproximação e de afastamento das ações, empreendido pelo narrador, integra a retórica de um relato que almeja observar o passado a partir da vívida e incontornável relação que este mantém com o presente. Essa forma de relacionar outrora e agora se constitui como provocação à cisão e ao distanciamento entre o passado e o presente promovidos pela História institucionalizada. Nesse romance de 1982, a discussão do tópico historiografia x ficção é evocada pela própria voz narrativa e pela ironia com que esta evidencia as incoerências do relato oficializado. As personagens simples, às quais José Saramago deseja conferir uma memória, não são ainda capazes de trazer para o enredo a reflexão acerca da situação opressora em que são colocadas.

Em *História do cerco de Lisboa*, a provocação ao discurso historiográfico é feita em nível de enredo. A ironia que o narrador emprega em *Memorial do convento*, a fim de, ao mesmo tempo, evocar o relato histórico e de desqualificá-lo, é modificada e catalisada pelo dilema em que se envolve o revisor Raimundo Silva, este vítima da tentação de alterar materialmente uma sentença historiográfica.

Ao mesmo passo em que evidencia a sua consciência metaficcional quando auxilia a personagem durante a tarefa empreendida por esta de elaborar uma nova narrativa para o episódio do Cerco de Lisboa, o narrador de *História do cerco* respeita, como dissimulado e ansioso espectador, o processo criativo de Raimundo Silva. O atrito passado/presente, já discutido em *Memorial do convento*, bifurca-se, no romance de 1989, por pelo menos dois níveis narrativos: a) o do narrador que tenta acompanhar, à queima-roupa, como espectador das ações, a movimentação e as decisões tomadas pela personagem diante do conflito posto; b) o da própria relação de Raimundo Silva com o passado e com as narrativas que tornam este inteligível. A apresentação amalgamada de um passado/presente se exercita, assim, tanto na construção do tempo da narração como na construção do tempo da diegese.

O posicionamento temporal e espacial do narrador diante da ação das personagens

O romance já se inicia sob intensa carga dramática, uma vez que depois do “Disse o revisor”, proferido pelo narrador na primeira linha do romance, todo o primeiro capítulo do livro se constitui do diálogo entre um revisor e o autor de um livro de História, este intitulado História do Cerco de Lisboa. Durante o diálogo, são levantadas muitas questões acerca da História e da Literatura, discutidas de forma corrida pela troca de falas entre as personagens. O narrador não irá interferir sequer para dizer qual a personagem que fala. O repasse de vozes é marcado apenas pelas vírgulas, postas ao final de cada pronunciamento, e pelas letras maiúsculas, colocadas logo após as vírgulas, indicando que a voz mudou para outra personagem.

Nesse primeiro capítulo do romance, que se organiza em um extenso e único parágrafo, o contorno narrativo, a partir de jogo promovido pela própria voz narrativa, parece suspenso, dada a intenção de fazer com que o processo de revisão e o discurso histórico entrem em um embate reflexivo proporcionado pelo posicionamento das próprias personagens em suas funções. As ideias presentes no diálogo entre o revisor e o autor do livro de História permeiam toda a obra, que, como se viu, versa a respeito da narrativa histórica, da Literatura e das revisões a que devem se submeter todas as narrativas.

Somente na primeira linha do terceiro capítulo é informado o nome da personagem protagonista do romance: “O revisor tem nome, chama-se Raimundo. Era já tempo de sabermos quem seja a pessoa de quem vimos falando indiscretamente [...]” (SARAMAGO, 2003, p.27). O narrador, que primeiro se coloca como ouvinte do diálogo entre o historiador e o revisor, tenta se redimir de ainda não ter apresentado a personagem, uma vez que vem falando dela “indiscretamente”. É perceptível, já nesses momentos, o comportamento cambiante da voz narrativa diante das ações e das personagens, visto que o narrador se esforça, a todo o momento, em sincronizar o tempo de narração com o tempo da diegese.

O narrador continua a apresentação de Raimundo Silva enquanto este revisa e emenda o livro de História, acompanhando o revisor e observando as reações e as imaginações deste, já que essas percorrem e que desafiam a objetividade do relato histórico como Saber oficializado. Muitas são as tentações de Raimundo Silva de escrever notas nas margens de algumas afirmações contidas no livro, mas não quer a personagem apontar imperfeições em matéria que não lhe diz respeito como revisor: “Reduza o sapateiro a observação da gáspea, que só para isso é que lhe pagam” (SARAMAGO, 2003, p. 36). O narrador, entretanto, faz, nesse capítulo, reflexões várias a respeito do conhecimento e de sua revisão e contestação.

As tentações de Raimundo Silva em promover mudanças na narrativa do livro de História vão se intensificando. Nesses momentos, o narrador torna-se espectador ansioso pela ação da personagem:

Há dois minutos que Raimundo Silva olha, de um modo tão fixo que parece vago, a página onde se encontram consignados esses

inabaláveis factos da história, não por desconfiar de que nela se esteja ocultando algum último erro, uma qualquer pérfida gralha que tivesse arranjado artes de esconder-se nos refegos de uma oração gramatical tortuosa, e agora, negaceando, o provoque, acoberto também da sua cansada vista e do sono geral que o invade e entorpece. Que o invadia e o entorpecia seria nos tempos verbais exactos. Porque há três minutos que Raimundo Silva está tão desperto como se houvesse tomado uma pastilha de benzedrina [...]. Está como fascinado, lê, relê, torna a ler a mesma linha, esta que de vez redondamente afirma que os cruzados auxiliarão os portugueses a tomar Lisboa. (SARAMAGO, 2003, p. 43).

O narrador posiciona-se temporalmente como observador quase imediato das ações da personagem (“Há dois minutos”, “há três minutos”), simulando não saber o que esperar delas, narrando, com surpresa, os próximos movimentos do revisor. Esse tratamento e essa exposição das ações contribuem para a formulação de uma atmosfera de tensão e para que o narrador simule não possuir completo domínio sobre as ações da personagem, isentando-se ironicamente do que Raimundo Silva está prestes a fazer. A desistência dos verbos no presente e a repentina e evidenciada substituição desses por verbos no pretérito imperfeito denunciam, ainda, as limitações com que a narração tenta acompanhar o tempo da diegese, já que o narrador precisa reformular a sua narração diante da urgência das ações.

Quando Raimundo Silva volta a pegar a folha que acabara de ler, o narrador afirma: “tornou a pegar a folha de papel, graças ao que podemos nós, agora, que antes havíamos chegado a duvidar, certificarmos de que não há disparate, ali se diz muito explicadamente que os cruzados ajudaram os portugueses a conquistar Lisboa.” (SARAMAGO, 2003, p.43). É, assim, a movimentação espacial da personagem corporificada que permite ao narrador, também corporificado e, dessa forma, limitado, tirar suas dúvidas a respeito do que, no livro de História, está sendo observado por Raimundo Silva. O narrador simula estar apenas relativamente afastado, temporal e espacialmente, das ações, além de aparentar possuir restrições ópticas quando designa voluntarioso e autônomo o movimento da personagem “graças ao que nós, agora [...]”. O narrador joga com a sua própria onisciência e com a sua capacidade de narrar, estabelecendo, dessa maneira, a tensão dramática diante das ações da personagem. É na consciência de Raimundo Silva que as

tentações tomam forma e é ainda a ela que as incoerências historiográficas vão incomodando.

A personagem continua a olhar fixamente para a página na qual a informação de que os cruzados teriam ajudado os portugueses está escrita. O narrador permanece fazendo conjecturas a respeito do que, no livro de História, Raimundo Silva teria tomado como disparate: “[...] É um disparate, insiste Raimundo Silva como se estivesse a responder-nos [...]” (SARAMAGO, 2003, p. 43). É nesse momento da narrativa que a personagem insere o “não” na afirmativa histórica. O narrador simula desconhecer as próximas atitudes do revisor, duvidando de que ele seria capaz de tamanha ousadia. A instabilidade da personagem diante dos limites de suas funções (revisor/leitor/autor) é, em *História do cerco de Lisboa*, o principal estratagema narrativo utilizado pelo narrador para sustentar o tom dramático e a discussão acerca do embate histórico-literário.

Durante o episódio que trata da conversa de Raimundo Silva com Maria Sara, o narrador traz, para o próprio texto, reflexões sobre as inserções dramáticas em sua narrativa, falando, assim, a respeito do teatro e do cinema e de como estes teriam lidado com os jogos corporais desajeitados das personagens no momento em que se encontram para estabelecer novas diretrizes a serem seguidas pelos revisores, depois do incidente do “não” inserido por Raimundo Silva no livro de História:

Raimundo Silva dobrou a folha de papel duas vezes, tardando-a nos vincos, e guardou-a no bolso interior do casaco. Depois fez um movimento que enganou a doutora Maria Sara, parecia que ia levantar-se, mas não, era apenas uma maneira de tomar balanço [...], compelido o revisor, contra a vontade, a seguir o movimento da doutora, invertendo esta o seu próprio impulso ao perceber que se tinha equivocado sobre a intenção dele. Ainda mais que o teatro, saberia o cinema mostrar estes subtis bailados de gestos, podendo mesmo decompô-lo e recompô-lo sucessivamente [...]. Mas, não tratando nós aqui de cinema, nem de teatro, nem sequer de vida, somos forçados a gastar mais tempo a dizer o que necessitamos [...] posto o que, em meritório esforço de comunicação, perturbadoramente tornamos ao princípio, a ponto de, inábeis, aproximarmos ou distanciarmos o plano de focagem, com risco de esborratar os contornos do motivo central [...], vamos ver como resolve Raimundo Silva a dificuldade. (SARAMAGO, 2003, pp. 95-96).

O narrador evidencia o projeto e a dificuldade de sua narrativa em acompanhar propriamente o movimento das personagens, denunciando, assim, a diferença temporal incontornável entre o tempo da diegese e o tempo da narração. Uma vez não se tratando nem de cinema e nem de teatro, demora-se mais a dizer o que precisa ser dito e esse tempo entra em conflito com o do momento das próprias ações, sendo um desafio para o narrador o de não perder o foco da personagem que deve agir. Os gestos são rituais, porque repetitivos e carregados de significados sociais que confundem as personagens. A respeito desse bailado de corpos, o narrador afirma não conseguir tratar, uma vez que haveria o risco de o tempo da narração não conseguir acompanhar o tempo da história. O tempo da diegese, dessa maneira, desenvolve-se de forma ao mesmo tempo restrita e alargada. O narrador não consegue, pelo mero ajuste do seu plano de focagem, narrar a totalidade da cena e os pormenores de que ela é carregada. Dessa forma, ao mesmo tempo em que tenta organizar as ações dentro da narrativa, o narrador coloca-se, por vezes, como já citado, como observador delas em: “vamos ver como resolve Raimundo Silva esta necessidade”.

O olhar caleidoscópico da personagem e a sua relação com o espaço-tempo da cidade em que caminha

Após fazer a adição no livro de História, Raimundo Silva fica esperando pelo seu “castigo”. O revisor decide passear pela cidade e, desta vez, caminha por ela com a sensação de quem não sabe se é sitiante ou se é sitiado. Assim como em *Memorial do convento*, a concretude do espaço, agora o da cidade de Lisboa, é que permite o complexo entrecruzamento do passado com o presente. Além de passear pela cidade e de senti-la ao mesmo tempo moura e portuguesa, Raimundo Silva carrega um sentimento de propriedade, uma vez que autor da versão narrativa em que o “não” se encontra inserido no episódio do cerco a Lisboa:

Raimundo Silva respira fundo, olha as duas filas de prédios à esquerda e à direita, com um sentimento estranho de posse que abrange o próprio chão em que pisa [...]. Enquanto caminha, pergunta a si mesmo donde lhe estará vindo uma tal segurança, se tão bem se sabe que o segue a famosa espada de Dâmocles, em

forma de carta de dispensa de serviços, por causa mais do que justa, fraude deliberada, premeditação maliciosa, incitamento à perversão. [...] Raimundo Silva, que justamente se encontra nos lugares da antiga cidade moura, tem, desta coincidência histórica e topográfica, uma consciência múltipla, caleidoscópica, sem dúvida graças à decisão que formalmente tomou de haverem os cruzados resolvido não auxiliar os portugueses, e, portanto, estes que se avenham como puderem [...]. [...] Lisboa continua a ser de mouros [...]. (SARAMAGO, 2003, pp. 53-54).

Modificada a narrativa historiográfica que se propunha como verdade, recusando-se os cruzados a auxiliar os portugueses, Lisboa continua sob o domínio dos mouros. A fricção passado/presente se intensifica, pois o revisor, autor da nova versão da narrativa de tomada de Lisboa, concebe o tempo e o espaço, assim como a si mesmo, como modificados e múltiplos. A partir da atitude de negar a sentença do livro de História, a própria personagem passa a problematizar questões concernentes às categorias de verdade historiográfica, à de propriedade, à de autoria e à de entrecruzamento da História com a ficção. Os jogos de duplos vão se estabelecendo e se intensificando, na medida em essas categorias começam a se confundir na figura multiplicada de Raimundo Silva.

Quando a personagem entra em uma leitaria, a qual se chama Leitaria Graciosa e a respeito da qual o narrador afirma ser um bom lugar para saber das novidades, as relações passado/presente, eu/outro, tornam-se ainda mais especulares e difusas:

Evidentemente, a Leitaria 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. [...] 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 feridas, chorando e gritando, não poucos trazendo cotos em 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 vem cruzados por mar, malditos sejam eles, corre que são duzentos navios, as coisas desta vez estão feias, não há dúvida [...]. (SARAMAGO, 2003, pp. 54-55).

Nesse momento do romance, exercitam-se pelo menos três níveis temporais entrecruzados. Em nível narrativo, o tempo da narração se mostra quase que imediato ao da ação que se desenvolve na diegese (“agora vai entrando”). O espaço da leitaria, entretanto, é tomado pelo tempo passado, feito presente pela consciência caleidoscópica da personagem e pelo posicionamento do narrador (“ano de mil cento e quarenta e sete em que estamos”). Ao negar a sentença historiográfica, Raimundo Silva suspendeu a exata relação de causa/consequência entre o auxílio dado pelos cruzados e a conquista da cidade pelos portugueses. Dessa forma, Lisboa passa a ser vivenciada como ainda pertencente aos mouros, ao Outro. A tensão que precede a invasão portuguesa é mostrada pela perspectiva dos historicamente vencidos. Essa perspectiva caracteriza, assim, uma forma de subversão do material a que a História Positivista dedicou o seus relatos, visto que apenas os vencedores são imortalizados por essa historiografia. Como os cruzados decidiram não auxiliar os portugueses na conquista de Lisboa e, dessa forma, os homens de Afonso Henriques continuam do lado de fora das muralhas, é possível a Raimundo Silva imaginar como os mouros, os outros, amalgamados temporal e historicamente em mesmos, viveram a tensão de estarem sob um cerco. A ficção é a ferramenta narrativa por meio da qual se resgatam as vozes dos sitiados.

Quando Raimundo Silva tira de um saco as provas do livro de História, o caos temporal, organizado e cindido convencionalmente em passado/presente/futuro, é discutido, por meio da polissemia da palavra “tempo”, em todos os gestos e em todos os elementos da prosaica cena. Ao deixar uma chávena e um copo de água na mesa de Raimundo Silva, o empregado da leitaria comenta com o revisor acerca do tempo, no sentido de um recorte climático, falando do frio que faz, ao que Raimundo Silva responde:

Felizmente hoje não temos nevoeiro, o revisor sorri como se estivesse acabado de receber uma notícia agradável, É verdade, felizmente não temos nevoeiro, mas uma mulher gorda, na mesa do lado, que acompanha com um galão claro o seu bolo mil-folhas, informa que, segundo o boletim meteorológico, ela pronuncia viciosamente, Metrológico, é provável que a neblina volte a aparecer no final da tarde, quem o diria, estando o céu agora tão claro, este rebrilhante sol, observação poetizante que ela não fez, mas que, por irresistível aqui se recolhe. O tempo, como a fortuna, é inconstante, disse o revisor, consciente da estupidez da frase. Não respondeu o

empregado, a mulher não respondeu, que esta é a mais prudente atitude a tomar perante as sentenças, definitivas, ouvir e calar, esperando que o mesmo tempo as faça cair em pedaços, não sendo raro que as torne mais definitivas ainda, como as dos gregos e latinos, finalmente também condenadas ao esquecimento quando o tempo tiver passado todo. (SARAMAGO, 2003, p. 56).

A polissemia da palavra “tempo” dota as ações prosaicas de uma profundidade reflexiva e reveladora. O sorriso dado por Raimundo Silva parece se dever ao fato de que sem nevoeiro seria mais fácil observar o exército sitiante. O “tempo” deixa o seu sentido de condição climática quando seguido pelo adjetivo “rebrilhante”, inserido pelo narrador que autodenuncia a sua intromissão. É possível afirmar que o adjetivo confere a “tempo” um caráter histórico de organização linear dos eventos. O renascer e o rebrilhar do sol são marcadores da passagem desse tempo e, simultaneamente, da sua propriedade recorrente. A palavra nitidamente alarga os seus sentidos quando empregada no aforismo elaborado pelo revisor (“O tempo, como a fortuna, é inconstante”), este faz, provavelmente, um vaticínio quanto ao destino dos mouros que conjeturam de dentro das muralhas. O registro das ações no tempo ainda é demarcado por suas funções ratificadoras e retificadoras dos eventos. O simples gesto da mulher, de levar, com as mãos, as migalhas à boca, instiga o revisor a pensar na tentação regressiva como uma constante na espécie humana, já que D. Afonso Henriques, ao seu tempo, também deveria comer com as mãos. O pensamento do revisor, apesar de se apoiar na repetição ritualista de um gesto, aproxima-se da concepção de Tertuliano Máximo Afonso acerca do “majestoso fluxo de retorno” a que parece estar condicionado o tempo, como já discutido no capítulo anterior.

Toda a reflexão temporal feita a partir dos diálogos e dos gestos prosaicos das personagens envolvidas no episódio da leitaria demonstra a perspectiva caleidoscópica do tempo, que o narrador de Saramago almeja discutir por meio do romance e do seu mote. O trabalho sobre o outro, que Michel de Certeau (1982) afirma ser um trabalho sobre o morto, já que apenas o passado findo se mostraria como objeto delimitado da ciência historiográfica, angaria uma perspectiva múltipla, em que o presente se impregna de passado, e vice-versa, a ponto de se tornarem vivos e indissociáveis. A verdade do acontecimento, assim, não pode ser alcançada se não em uma de suas muitas versões.

As reflexões a respeito da convencional cisão do tempo em passado/presente/futuro e acerca de como a narrativa opera nessas dimensões temporais também serão promovidas pelo narrador, quando do episódio da leitaria. No momento em que Raimundo Silva dirige-se ao balcão para pagar o seu consumo, repara em um homem novo e nos seus olhos. O revisor conclui que, pelo seu aspecto e pela sua expressão, o homem deve estar à procura de emprego e pensando, naquele momento, que não terá hoje outra refeição mais farta que esta que come. A respeito da perspicácia do olhar do revisor, o narrador pondera que:

O revisor é observador bastante competente e sensível para, num simples relance de olhar, recolher uma informação tão completa, podemos mesmo admitir a hipótese de que algum dia terá encontrado no espelho de sua casa uns olhos assim, os seus próprios, não seria preciso dizê-lo, porém não vale a pena perguntar-lho, que, dele o que mais nos interessa é o presente, e, se do passado, uma lembrança, muito menos o seu do que do passado geral, a parte modificada pela palavra impertinente. Agora o que falta é ver onde ela nos levará, sem dúvida, em primeiro lugar, a Raimundo Silva, pois a palavra, qualquer, tem essa facilidade ou virtude de conduzir sempre a quem a disse, e depois, talvez, talvez, a nós que estamos indo atrás dela como perdigueiros farejando, considerações estas evidentemente prematuras, se o cerco ainda nem sequer começou, os mouros que entraram na leitaria entoam em coro, Venceremos, venceremos [...]. (SARAMAGO, 2003, p. 58).

A onisciência do narrador lhe permite conhecer a observação/pensamento de Raimundo Silva a respeito da expressão do homem novo que come próximo ao balcão, mas não se estende a afirmar com certeza se o revisor não teria visto a si mesmo, duplicado, ao olhar para o homem, em um possível passado no qual poderia também o revisor, em sua juventude, carregar a mesma expressão. A memória de Raimundo Silva incide sobre a materialidade do rapaz (olhos e aspecto). A narrativa dessa memória alarga-se ao mesmo tempo em que aponta para aquilo que não ficou dito e que não ficou esclarecido, uma vez que o narrador, paradoxalmente, ao simular as limitações e ao revelar as seleções que constituem o seu procedimento narrativo, convida o leitor a refletir para além do narrado. O recorte feito pelo narrador é evidenciado por ele mesmo, já que este afirma que o dado acerca do passado da personagem não interessa à narrativa e ao acompanhamento do relato. É o presente de Raimundo Silva e a sua ousada atitude

que o narrador espectador e pluralizado se dedica a perseguir, como “perdigueiros farejando”. A respeito desse procedimento, que alarga a narrativa ao mesmo tempo em que denuncia a sua incontornável restrição e que esclarece o motivo da obscuridade de alguns elementos narrativos, afirma Maria Lúcia Lepecki (1988, p. 105), quando da discussão acerca dos estratagemas de *Levantado do chão*, que: “O Narrador principal, cuja fala constrói a nossa leitura em ilusão de realidade, é quem denuncia a incompletude daquilo mesmo que mostra por inteiro.”.

A ilusão de realidade provocada pela força dramática, material e cinética da cena que se desenvolve na leitaria é, assim, suspensa pelo procedimento do narrador em apontar as incompletudes de sua narrativa. Esse método ético e estético, realizado metanarrativamente, faz com que o leitor cambie entre o espectador absorvido e aquele crítico e emancipado da ilusão de totalidade que é, alternadamente, criada e estilizada pela própria instância narrativa.

Nas linhas imediatamente posteriores ao trecho supracitado, o narrador ainda levantará a hipótese de que talvez os rumores que correram na leitaria estejam errados, já que ainda agora os turistas, das mais variadas nacionalidades, vão subindo a ladeira que leva ao Castelo de São Jorge. À relação entre o eu e o outro, há pouco explorada na situação de cerco que, no limite das muralhas, separa sitiante e sitiados, é reelaborada no retorno a Lisboa globalizada do século XX, coeva do tempo da diegese e da narração. Em movimento semelhante ao do narrador de *Memorial do convento*, que promove uma visita guiada pelo convento de Mafra, construído e constituído monumento histórico, o narrador de *História do cerco de Lisboa* acompanha os turistas, descrevendo a cidade trespassada de passado e de presente:

Daqui alcança-se a ver o rio, por cima dos merlões da Sé que parecem um jogo de paulitos sobre as torres sineiras que o desnível do terreno torna invisíveis, e, apesar da grande distância, percebe-se a serenidade que há nele, adivinha-se mesmo o voo pulsante das gaivotas sobre o rebrilhante caminhar das águas. Se fosse verdade estarem cinco barcos de cruzados além, certamente que já teriam começado a bombardear a cidade inerme, mas tal não poderá acontecer, que nós bem sabemos que desse lado não virá perigo aos mouros, e do dito se fez escrito para valer e dar fé, que não vão os portugueses, neste caso, contar com a ajuda de quem somente aqui aportou para fazer aguada e descansar dos trabalhos da navegação e da aflição das tormentas, antes de seguir viagem para arrancar às

mãos dos infiéis, não uma vulgar cidade como esta, mas o chão precioso que senti o peso de Deus [...]. (SARAMAGO, 2003, p. 60).

O narrador se coloca espacialmente situado próximo ao miradouro, ao pé do Castelo de São Jorge (“aqui”), descrevendo, a partir desse lugar, a paisagem, ao mesmo tempo abrangente e limitada, que lhe é permitida. Construções se ocultam devido ao desnível da cidade observada a partir de cima, que, mesmo distanciada, ainda não é, em sua totalidade, alcançada pelo narrador, uma vez que este assume a visão como meio metonímico de corporificação e de delimitação. A partir do ponto espacial em que a materialidade dos objetos já não é mais atingida pela capacidade óptica da instância narrativa, o verbo utilizado é o “advinha-se”, que denuncia a ficcionalidade consentida pela frequência da observação de um cotidiano ritual e repetitivo. O adjetivo “rebrilhante”, palavra já evidenciada pelo próprio narrador como termo que conjuga passado e presente, é reutilizado, referindo-se agora à superfície do rio, trespassado simultaneamente de passado e de presente e que, assim como o tempo, inevitavelmente caminha. O narrador se refere aos barcos dos cruzados como se ali devessem estar e dali pudessem ser vistos, adicionando ironicamente que, mesmo que lá estivessem, o bombardeio não teria começado, visto que, modificada a verdade historiográfica, escrita, para dar fé, os cruzados não estariam ali para ajudar os portugueses na conquista da cidade. A escrita, assim, por meio de sua materialidade e por meio de seu poder de cristalização de saberes, seria a responsável por operar materialmente na realidade, confrontando passado e presente.

O “aquilo que foi”, matéria a que a historiografia positivista almejava atingir, e o “aquilo que poderia ter sido”, objeto da narrativa de ficção, são atritados radical e ironicamente nesse romance de Saramago. A atitude de Raimundo Silva permite que sejam discutidas no romance a deterioração do estatuto de verdade conferido à narrativa historiográfica e a drástica e indissociável ligação entre esse estatuto e uma condição ficcional.

Ao sair da leitaria, Raimundo Silva, para fugir de qualquer visita ou telefonema da editora, resolve acompanhar o traçado do que seria a muralha moura que circundava a cidade antes de ser conquistada pelos portugueses. O passeio do revisor no limiar da muralha pode ser concebido metaforicamente, a partir de

diversos níveis, como uma caminhada rumo ao conhecimento da interseção entre o Eu e o Outro. Raimundo Silva desvia-se da sua pacata e respeitadora conduta de revisor quando ultrapassa a barreira da emenda e promove uma inserção na sentença historiográfica. Negado o auxílio dado pelos cruzados aos portugueses, a cidade é o espaço em que pairam a dúvida e a tensão de um presente aberto à possibilidade. Lisboa, observada caleidoscopicamente pelo entrecruzamento de História e de ficção que toma a consciência da personagem, cambia entre ser moura e ser lusitana. A muralha, que Raimundo Silva encontrará em ruínas, é, assim, o multidimensionado e instável limiar entre o revisor e o autor, entre o passado e o presente, entre a historiografia e a ficção, entre a verdade e a mentira.

Mas, aqui, diante de Raimundo Silva, está precisamente um troço, se não da própria e incorruptível muralha, pelo menos um muro que ocupa o exacto lugar do outro, descendo ao longo das escadas, por baixo duma fileira de janelas largas, acima das quais se alçam altas empenas. Raimundo Silva está portanto do lado de fora da cidade, pertence ao exército sitiante, não faltaria mais que abrir-se agora um daqueles janelões e aparecer uma rapariga moura a cantar, Esta é Lisboa prezada, Resguardada, Aqui terá perdição, O cristão, e tendo cantado bateu com a janela em sinal de desprezo, mas, se os olhos do revisor o não enganam, a cortina de casa foi afastada subtilmente, e este gesto simples bastou para quebrar-se a ameaça que estava nas palavras, na condição de as tomarmos nós à letra, porque bem poderia ser que Lisboa, ao contrário do que parecia, não fosse cidade, mas mulher, e a perdição somente amorosa, se o restritivo advérbio aqui tem cabimento[...]. (SARAMAGO, 2003, p. 61).

É possível conceber as ruínas das muralhas mouras como materialização de um encontro dialético entre o Eu e o Outro. A ruína, dessa forma, como vestígio temporal ao mesmo tempo em que dado espacial, configuraria materialmente uma intersecção entre o passado e o presente. O narrador apresenta a ação por preterição (“não faltaria mais que abrir-se agora um daqueles janelões”) e logo essa possibilidade se torna vívida e observada por Raimundo Silva. A Lisboa moura aparece sedutora, como alguém que propõe e que simultaneamente ameaça. A relação entre o sitiante e o sitiado recebe nova leitura e nova conformação, movidas pela sedução e pela perdição de se permitir ao conhecimento do outro.

Ao continuar sua caminhada pelas muralhas, guiado pelas informações que se autoafirmam “poucas e dubitáveis” dadas pelas páginas do livro de História,

Raimundo Silva chega a Alfama, bairro no qual irá almoçar. À porta do restaurante, encontra-se uma menina cigana, a respeito da qual afirma o narrador:

[...] estendia a mão, à espera, sem pronunciar palavra, apenas olhando fito o revisor, que, indo atrás dos pensamentos que o ocupam, não viu cigana, mas moura, na hora da primeira necessidade, quando ainda havia a quem pedir e os cães, os gatos e os ratos julgavam ter vida assegurada até à sua natural morte, por doença ou guerra das espécies, afinal o progresso é uma realidade, hoje ninguém, em Lisboa, anda a caça de animalejos destes para comer, mas o cerco não acabou, avisam os olhos da cigana. (SARAMAGO, 2003, p.66).

A figura da menina colocada à porta do restaurante é objeto do olhar caleidoscópico de Raimundo Silva. Ela marca a miséria e o ataque à dignidade do outro como algo comum e recorrente nas situações e no tempo. Ao explorar o entrecruzamento temporal propiciado pela figura da menina pedinte, por sua mão estendida, à espera, o narrador declara que o “progresso é uma realidade” e acentua que o desenvolvimento não deixou de promover cercos, distanciamentos e a desumanização do outro. A imagem da menina cigana/moura é um símbolo, uma intersecção miserável entre os diversos tipos de cerco e de muralhas erigidos por uma humanidade que igualitariamente cinde e que marginaliza.

Ao chegar às Portas do Sol, o narrador utiliza expressão semelhante à empregada em *Memorial do convento*, em trecho analisado no tópico anterior deste estudo, quando a voz narrativa simula uma visita guiada ao convento já acabado: “[...] neste lugar se abriam, ladies and gentlemen, as antigas Portas do Sol, a nascente viradas [...]” (SARAMAGO, 2003, p. 66). A voz narrativa utiliza-se da expressão “senhoras e senhores” sempre que simula apresentar ironicamente a uma plateia informações acerca de um monumento e do passado findo e estático que este historicamente carrega/representa. Esse vocativo é um dos elementos que corrobora para o estabelecimento da visita guiada/espetáculo. O espectador/leitor assume o papel anacrônico e intencional do visitante que observa a revelação e a vivacidade de um passado que apenas por dissimulação historiográfica já não é seu. A cidade é sentida e concebida caleidoscopicamente pela personagem que, dessa forma, retira o véu que transforma o passado em Outro e revela a face do Mesmo.

Quando Raimundo Silva entra no Pátio D. Fradique, o narrador afirma:

O revisor, cansado, sobe a Rua dos Cegos, entra no Pátio de D. Fradique, o tempo abre-se em dois ramos para não tocar nesta aldeia rupestre, está assim, a bem dizer, desde os godos, ou os romanos, ou os fenícios, depois é que vieram os mouros, os portugueses de raiz, os filhos e os netos deles, estes que somos, o poder e a glória, as decadências, primeira, segunda e terceira, cada uma delas dividida em gêneros e subgêneros. À noite, neste espaço, entre as casas baixas, juntam-se os três fantasmas, o do que foi, o do que esteve para ser, o do que poderia ter sido, não falam, olham-se como se olham cegos, e calam. (SARAMAGO, 2003, p.66).

É nesse pátio intocado pelo tempo, a respeito do qual o narrador informa conservar a mesma aparência desde os godos, que os três fantasmas, o do que foi, o do que esteve para ser e o do que poderia ter sido, encontram-se. Esses fantasmas, materializados e ao mesmo tempo diáfanos, estão a todo o momento a permear a narrativa saramaguiana, uma vez que ela explora e fricciona frequentemente essas três dimensões/perspectivas. À divisão aristotélica entre o “aquilo que foi” e o que “poderia ter sido”, adiciona-se uma terceira e maleável cisão, a do “esteve para ser”. Esse terceiro corte guarda a possibilidade, a suspensão do fato e o estabelecimento da tensão dramática, aquele que ainda não se efetivou e que possa talvez não se efetivar, o tempo sempre aberto à interação. Os três não se enxergam, sendo cisões temporais distintas, mas não deixam de inevitavelmente se encontrarem e de olharem em direção uns aos outros. A esse espaço isento, em que o tempo não toca, e em que os fantasmas podem se manter identificáveis, uma vez inertes, contrapõem-se os espaços abordados pelos romances de José Saramago, em que se pode dizer que esses cegos fantasmas se digladiam em todos níveis e possibilidades narrativas.

Ao retornar para casa, Raimundo Silva pensa, pela primeira vez, que mora exatamente onde antigamente se abria a Porta de Alfafa: “se da parte de dentro ou da parte de fora eis o que hoje não se pode averiguar e impede que saibamos, desde já, se Raimundo Silva é sitiado ou um sitiante [...]” (SARAMAGO, 2003, p.67). Essa indefinição, que toma corpo no espaço em que reside Raimundo Silva e que impede o narrador de afirmar se a sua personagem é sitiante ou sitiada, traspassa todo o romance. O fato de ceder à tentação e o de modificar o texto historiográfico, assumindo as consequências que esse ato trará, fazem com que Raimundo Silva

experimente o encontro entre o Eu e o Outro em vários vieses possíveis (revisor/autor, narrador/personagem, presente/passado, sitiado/sitante, vencedor/perdedor, português/mouro).

As restrições e as possibilidades do olhar

Quando das escolhas feitas por Raimundo Silva para constituir o enredo do seu História do Cerco de Lisboa, o narrador, agora acompanhando dramaticamente as ações que se desenrolam dentro do universo ficcional criado pela personagem feita autor, exercita, em mais um nível narrativo, a questão da perspectiva do Outro. Quando Raimundo Silva elabora o episódio que teria feito com que alguns cruzados negassem auxílio aos portugueses, o foco narrativo cambia e são os mouros que, de dentro das muralhas, avistam os barcos dos cruzados partindo, indicando que esses cavaleiros não prestariam auxílio a D. Afonso Henriques. O narrador se coloca temporal e espacialmente como espectador das ações que se desenrolam no enredo imaginado/escrito pelo revisor-autor. O almuadem cego, após convocar a Lisboa moura para as orações matinais, escuta e sente um alarido que o assusta e que para ele é incompreensível, uma vez que não pode ver no rio os barcos dos cruzados partindo, e, por isso, não consegue entender o motivo da algazarra.

Que aconteceu, digam-me o que aconteceu. [...] Vão-se os cruzados, os cruzados estão a retirar-se. [...] De fé e comoção dobraram-se ali os joelhos do almuadem [...]. O bom samaritano levantou o velho em peso, pô-lo definitivamente de pé, compôs-lhe o turbante que se desmanchara com a agitação da descida e a queda, e disse, Deixa-te disso, vamos é à muralha ver debandarem os infieis, ora estas palavras, não sendo de consciente maldade, só se explicam por serem a cegueira do almuadem de gota serena, repare-se, está a olhar para nós, isto é, tem os olhos fitos na nossa direção e não pode ver-nos [...]. O almuadem levanta as mãos e toca com elas os olhos, Mas eu não vejo, neste instante o homem conhece-o, Ah, és o almuadem, e faz um movimento como para afastar-se, que emenda logo, Não importa, vem comigo à muralha, eu digo-te tudo, a formosas atitudes como essa costumávamos nós chamar caridade cristã, o que uma vez mais vem demonstrar quanto as palavras andam ideologicamente desorientadas. (SARAMAGO, 2003, p. 159).

A pluralidade que narra se coloca material e espacialmente como plateia dos acontecimentos criados por Raimundo Silva, afirmando que o muezim, apesar de ter “olhos fitos em nossa direção, não pode ver-nos”. O jogo de aproximação espacial e de afastamento temporal é evidente neste trecho. A consciência ulterior e diversa, que narra de forma vívida os eventos fictícios pertencentes a um passado-hipótese, observa a cena por um viés alheio, por um olhar que se faz nitidamente outro que não o dos mouros. A seleção de palavras como “bom-samaritano”, “infiéis” e “caridade cristã” contribuem intencional e ironicamente para atritar realidades aparentemente antagônicas e para demonstrar que, embora as palavras sejam distintas e a situação seja de contenda, as semelhanças entre sitiante e sitiado aproximam-nos por meio da congregação promovida pela observação da recorrência, do Mesmo.

É possível afirmar, ainda no trecho citado, que o narrador empreende uma referência ao tema que seria apenas posteriormente desenvolvido em *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995. O homem jovem não percebe que o muezim é cego porque o seus olhos estão límpidos, sendo essa transparência, entretanto, “pele de uma opacidade absoluta”. No romance de 1995, a cegueira epidêmica que afeta as personagens é uma cegueira branca, leitosa, que impede aqueles que olham, assim como o muezim, de ver e de, mais ainda, reparar.

O almuadem é concreta e materialmente cego. Não se configura, assim, a metáfora e a alegoria de *Ensaio sobre a cegueira*, mas é perceptível que o olhar, também no sentido de testemunhar e de perceber criticamente, já se encontra embrionário nos romances de primeira fase, a começar pelas restrições voluntárias da capacidade óptica do próprio narrador, também ele frequentemente corporificado e incumbido da tarefa, paradoxalmente limitada e alargada, de olhar e de ver.

Elaboração narrativa semelhante à de *História do cerco de Lisboa*, em que o “bom-samaritano” descreve para o almuadem cego aquilo que este não pode enxergar, configura-se em *Memorial do convento*. Faz-se importante destacar o momento em que João Elvas acompanha a comitiva do rei, quando este se dirige ao rio Caia a fim de entregar sua filha ao casamento com príncipe espanhol e de buscar princesa espanhola para casar com príncipe português. A visão ideologicamente limitada do ex-soldado, condicionada ao lugar social que ocupa, não é suficiente

para entender todo o arranjo daquele ritual régio. O narrador, assim, convoca alguém da corte para explicar para a personagem simples a organização do cortejo:

João Elvas só vê cavalos, gente e viaturas, não sabe quem está dentro nem quem vai fora, mas a nós não nos custa nada imaginar que ao lado dele se foi sentar um fidalgo caridoso e amigo de bem-fazer, que os há, e como esse fidalgo é daqueles que tudo sabem de corte e cargos, ouçamo-lo com atenção, Olha, João Elvas, depois do tenente e dos trombetas e atabaleiros que já passaram, mas esses conhecias tu, que foste da arte, vem agora o aposentador da corte com os seus subalternos, é ele quem tem a responsabilidade dos cómodos, aqueles seis a cavalo são correios de gabinete, levam e trazem as informações e as ordens, agora passa a berlinda com os confessores do rei, do príncipe e do infante, não imaginas a carga de pecados que ali vai, pesam muito menos as penitências, depois aparece a berlinda com os moços do guarda-roupa, para que é esse espanto, sua majestade não é pobretão como tu, que só tens o que trazes em cima do corpo, coisa estranha, ter só o que se traz em cima do corpo [...] (SARAMAGO, 1996, p. 302).

A fim de preservar a força cinética e dramática do cortejo, o narrador coloca-se, assim como João Elvas, como narratário das explicações dadas pelo fidalgo. Esse fidalgo é exercício de um narrador todo-poderoso e intencionalmente paradoxal, simulador de suas próprias limitações (“não nos custa nada imaginar”). A instância narrativa convoca uma personagem ficcionalizada para dentro do universo verossímil da ficção e, por meio desse procedimento, contrasta o olhar de João Elvas, cuja visão é limitada socialmente, com a visão do fidalgo, que explicita para a personagem, ao mesmo tempo em que para o dissimulado narrador e para o leitor, como se organiza o cortejo régio que vai se movimentando. O fidalgo é o responsável ainda por contrapor a condição miserável de João Elvas à do rei. Essa contraposição é ela mesma concreta e material, uma vez que se apresenta pela discrepância entre o tamanho do guarda-roupa real e a pobreza de João Elvas, que apenas possui aquilo que traz agarrado ao corpo.

Ao se considerarem as semelhanças entre as passagens dos dois romances, é possível afirmar que estas já problematizam, espectralmente, questões centrais do romance de 1995. Duas formas de cegueira são assinaladas e evocadas pela narrativa: aquela concreta, que acomete almuadem, e aquela ideológica e

socialmente imposta, que impossibilita João Elvas de ver e de entender o cortejo real.

A artificial autonomia angariada pelas personagens e pelas ações confere um estatuto cambiante à voz narrativa, que exerce o seu poder demiúrgico ao mesmo tempo em que simula tornar-se uma espécie de espectador dos eventos do enredo, como já se afirmou. Em *História do cerco de Lisboa*, o dilema imposto ao protagonista e o posicionamento multidimensionado do narrador proporcionam a discussão, em mais de um nível, das questões que já vinham sendo discutidas em *Memorial do convento*. A perspectiva espacial e temporal, dada pelo narrador ao seu relato e à relação de Raimundo Silva com o passado historiográfico que este acabara de modificar, aprofunda o jogo de espelhos que já se insinuava entre os duplos, historiografia e ficção, no romance anterior.

A questão da duplicação e da indistinção entre História e Ficção, cada um desses discursos condicionados e caracterizados pelo lugar social e ideológico que ocupam como instituições, sofre outra metamorfose em *O homem duplicado*. O narrador continua a adotar uma postura cambiante diante do objeto narrado, mas o enredo aborda a discussão que envolve os duplos (Tertuliano/Antonio Claro, História/ficção, verdade/mentira etc) de forma distinta e radicalizada, uma vez sendo a impossibilidade de singularidade a própria matéria do enredo desse romance de 2002. A atuação das personagens, já afetadas em sua singularidade, é acompanhada por um narrador que se constrange de suas intromissões ao mesmo tempo em que não deixa de promovê-las. É possível afirmar, acerca de *O homem duplicado*, que a atuação das personagens é quase alegórica, visto que o professor de História e o ator, colocados diante de um insólito caso, agem conforme as suas profissões/funções sociais.

2.3 *O homem duplicado*: uma tragicomédia romanesca

Como anteriormente assinalado, em *O homem duplicado*, o narrador, apenas relativamente afastado das ações, como acontece nos outros dois romances analisados, acompanha Tertuliano Máximo Afonso durante o percurso angustiante do homem que se depara com outro indivíduo que é a sua exata cópia. Essa

semelhança não é apenas aparente, visto que os corpos das personagens, possuidores das mesmas cicatrizes, são marcados pela mesma narrativa.

O tema dos duplos, já explorado por Plauto, em seu *Anfitrião*, assim como por Camões e por Molière, que posteriormente desenvolveram o tema cultivado pelo dramaturgo romano, reaparece nesse romance de Saramago. O tratamento trágico, entretanto, não assume apenas a função adjetiva no desfecho do romance, uma vez que diversos elementos estruturais dessa forma dramática são utilizados nesse texto de José Saramago. O drama como estrutura, o reconhecimento, as peripécias, o coro e os oráculos, frequentemente presentes nas tragédias clássicas, constituem-se elementos essenciais para o desenvolvimento do enredo de *O homem duplicado*.

A narrativa, a partir do momento em que Tertuliano Máximo Afonso visualiza o seu duplo, apresenta várias prolepses, que adiantam a resolução trágica como o único desfecho possível ao conflito posto. O narrador, entretanto, não é o principal responsável por esses adiantamentos, delegando essa tarefa às personagens-oráculo: Senso Comum, Carolina Máximo, Helena e Maria da Paz.

A voz narrativa, assim como nos outros dois romances analisados, mantém o papel de testemunha e de espectador das ações, como se estivesse narrando algo que acabara de acontecer. O passado, objeto incontornável das sequências que se propõem narrativas, também será evocado na fricção tensa com o presente.

A missão assumida pelo pacato professor de História, de empreender uma investigação a fim de descobrir quem é o ator que lhe é fisicamente semelhante, é acompanhada à queima-roupa por um narrador que ironicamente se constrange por se intrometer nos pensamentos e nas ações das personagens. Ao Senso Comum, como se viu, é dada a tarefa de dialogar com o solitário Tertuliano, aconselhando-o e julgando as atitudes empreendidas pelo professor durante tentativa de encontrar e de coexistir com o outro que, fisicamente, é ele mesmo.

Os elementos dramáticos, que conferem ao narrador um estatuto de espectador corporificado e, assim, limitado, parecem potencializados em *O homem duplicado*. Nesse romance de 2002, o narrador, ao disfarçar a sua onisciência quando lhe é conveniente, não apenas confere uma carga extremamente dramática à sua própria narrativa, como também configura o próprio enredo em tragédia estrutural e adjetiva. É possível afirmar que, por meio desse estratagema, o

narrador, elaboração da instância autoral, realiza uma narração complexa para tratar de um enredo igualmente complexo, visto que este é a materialização de um princípio filosófico básico que chegou a orientar o romance como gênero.

2.3.1 O narrador simula ser espectador da tragédia que narra

Observe-se o início de *O homem duplicado*, quando o narrador diz: “O homem que acabou de entrar na loja para alugar uma cassete vídeo tem no seu bilhete de identidade um nome nada comum” (SARAMAGO, 2008, p. 7). Após as digressões feitas, visando à apresentação irônica da personagem pelo seu bilhete de identidade, o narrador retoma a ação, afirmando que: “o empregado da loja, que já retirara da estante a cassete pedida, inscreveu no registo de saída o título do filme e a data em que estamos” (SARAMAGO, 2008, p. 8). É notório que, enquanto o narrador fazia as suas digressões, as ações aconteceram e são retomadas em seu decorrer. O tempo da diegese, assim como nos outros romances analisados, não se subjugava ao tempo da narração, e o narrador simula narrar os acontecimentos como se esses fossem um passado imediato. Há, ainda, a afirmação de que o empregado da loja inscreveu no registro de saída “a data em que estamos”, contribuindo para o estabelecimento do posicionamento temporal do narrador.

É revelado, algumas páginas depois, o motivo pelo qual a personagem alugou o vídeo, tendo sido este indicado com insistência pelo professor de Matemática, seu colega de trabalho. No filme, Tertuliano observa a existência de um ator que é o seu duplo, passando pelo estardalhaço de ser contemporâneo de um homem que lhe é perfeitamente igual.

A digressão feita pelo narrador para contar o caso das duas mulheres iguais⁸ e para fazer, a respeito deste, suas reflexões, só foi possível porque Tertuliano está se barbeando e analisando os estragos da noite mal dormida. Esse momento também permite ao narrador apresentar os traços físicos da personagem, adicionando que: “tivesse ele ao menos uma pitada de talento que sem dúvida poderia fazer uma excelente carreira no teatro interpretando papéis de galã. E quem

⁸ Trecho do romance explorado pelo Capítulo I deste estudo, a fim de debater acerca do papel e dos limites da narrativa ficcional e da historiográfica.

diz teatro diz cinema, claro está.” (SARAMAGO, 2008, p. 29). O narrador, entretanto, constrange-se pela afirmação, uma vez considerando-a inadequada, vista a situação em que se encontra a personagem:

Há alturas na narração, e esta, como já se vai ver, foi justamente uma delas, em que qualquer manifestação paralela de ideias e de sentimentos por parte do narrador à margem do que estivessem a sentir ou a pensar nesse momento as personagens deveria ser expressamente proibida pela lei do bem escrever. A infração, por imprudência ou ausência de respeito humano, a tais cláusulas limitativas, que, a existirem, seriam provavelmente de acatamento não obrigatório, pode levar a personagem, em lugar de seguir uma linha autônoma de pensamentos e emoções coerente com o estatuto que lhe foi conferido, como é seu direito inalienável, se veja assaltada de modo arbitrário, por expressões mentais ou psíquicas que, vindas de quem vem, é certo que nunca lhe seriam de todo alheias, mas que num instante dado podem revelar-se no mínimo inoportunas. Foi precisamente o que sucedeu a Tertuliano Máximo Afonso. (SARAMAGO, 2008, p.29).

Ao se afirmar intruso, o narrador, por meio de uma reflexão metanarrativa, confere autonomia à personagem ao mesmo tempo em que mantém, pela preterição feita, os intentos do enredo em desenvolver o caso dos duplos. A instância narrativa, de forma dissimulada, instiga Tertuliano a pensar acerca do dia anterior, quando a personagem visualizara um ator que lhe é idêntico. Essa incitação é feita sutilmente pelo narrador quando este menciona a palavra “teatro” e, logo após, “cinema”. O narrador, assim, denuncia seu próprio procedimento como sendo responsável por forçar a personagem a voltar a se encaixar nos intentos da narrativa. A narração será toda marcada pelos simulados constrangimentos do narrador em fazer digressões paralelas à ação e em promover reflexões que de alguma forma poderiam afetar a personagem, esta já ofendida em sua singularidade.

Processo semelhante foi analisado em capítulo anterior quando foram observados os momentos em que o narrador se denuncia como aquele que espalha seus pensamentos na cabeça das personagens. Diferentemente do que fez com Blimunda e com Baltasar, colocando na cabeça destas suas próprias reflexões críticas, o narrador apenas sugere palavras que possam engatilhar em Tertuliano a necessidade de pensar no problema posto. O poder do narrador sobre as personagens é ainda mais disfarçado e dissimulado em *O homem duplicado* e isso

ocorre, provavelmente, pela simulação do narrador de apenas acompanhar e descrever o desenvolvimento de uma tragédia anunciada.

Após uma das idas de Tertuliano à locadora, a fim de buscar mais filmes nos quais o seu duplo atuasse, o narrador simula não saber o que narrar a respeito da personagem:

Para o relator, ou narrador, na mais do que provável hipótese de se referir a uma figura beneficiada com o sinete da aprovação acadêmica, o mais fácil, chegado a este ponto, seria escrever que o percurso do professor de História através da cidade, e até entrar em casa, não teve história. Como uma máquina manipuladora do tempo, mormente no caso de o escrúpulo profissional não ter permitido a invenção de uma zaragata de rua ou de um acidente de trânsito com a única finalidade de encher os vazios da intriga, aquelas três palavras, Não Teve História, empregam-se quando há urgência em passar ao episódio seguinte ou quando, por exemplo, não se sabe muito bem que fazer com os pensamentos que a personagem está a ter por sua própria conta, sobretudo se não têm qualquer relação com as circunstâncias vivenciadas em cujo quadro supostamente se determina e actua. (SARAMAGO, 2008, p. 46-47).

O narrador, em momento no qual também é possível observar o viés metanarrativo, mostra-se impossibilitado de narrar os pensamentos da personagem, já que esta, mais uma vez, não pensa em nada que se relacione aos conflitos do enredo. A instância narrativa, elaboração da instância autoral, é responsável por assumir o estratagema paradoxal de conferir autonomia à personagem ao mesmo tempo em que se utiliza da manifestação dessa autonomia dramática para promover digressões e reflexões de caráter metanarrativo. Sem malabarismos temporais, permitidos, mas intencionalmente não cultivados em alguns momentos da narrativa, seria preciso dizer que “Não Teve História”.

A personagem se mostra, assim, insubordinada aos objetos do enredo, evidenciando uma espécie de anarquia e de autossuficiência que extrapolariam os intentos do narrador. O estratagema, dessa forma, confere dramaticidade ao quadro, sendo a cercadura narrativa dissimuladamente rompida. O narrador admite que a sua narrativa, na tentativa de acompanhar a movimentação e as ações da personagem, torna-se incapaz de fazer saltos temporais e de ignorar ações insignificantes para o desenvolvimento do enredo. O tempo da história objeto do enredo é, assim, evidenciado, ao mesmo passo em que se mostra alargado pela

simulação/revelação dos limites da enunciação narrativa. O procedimento ético autoral, de mostrar de que forma a narrativa é parcelar e parcial, é encenado de forma estética, visto o conjunto de seleções e de perspectivas que vão sendo colocadas à tona pelo narrador quando este limita a sua onisciência. Como relator, ou como espectador dos fatos, é preciso que o narrador deixe que eles aconteçam. A digressão a respeito dessa lacuna na narrativa só é suspensa porque Tertuliano Máximo Afonso abandona o carro, movimentando-se.

O relato, assim como nas duas outras obras tratadas por este estudo, não se mostra contemplativo, já que para isso teria como pressuposto um sólido afastamento entre o narrador e o objeto narrado, não existindo, tampouco, uma suspensão das relações espaciais e temporais. Saramago promove uma potencialização das relações do narrador com a narrativa, em um jogo em que tempo e espaço da diegese e da narração digladiam-se e complementam-se, a fim de conferir ao texto, simultaneamente, a possibilidade de uma aproximação das ações e de um afastamento crítico e reflexivo.

Ao chegar a casa, com as fitas de filmes que deverá assistir durante a empreitada para encontrar qual seja o nome do ator que é o seu duplo, Tertuliano resiste a colocar no videocassete o filme *Um Homem Como Qualquer Outro*⁹, da mesma produtora de *Quem Porfia Mata Caça*. O vazio narrativo causado pela procrastinação da personagem será preenchido por uma longa digressão acerca do peixe, de nome tamboril, que Tertuliano preferiu não comer no jantar. O professor de História passa algum tempo a ler na enciclopédia informações do que vem a ser esse peixe que não lhe agrada o nariz e o paladar. Acerca dessa digressão e da demora do professor em finalmente assistir ao filme, o narrador afirma, isentando-se:

A responsabilidade dessa fastidiosa digressão piscícola e linguística tem-na toda Tertuliano Máximo Afonso por tardar tanto a meter *Um Homem Como Qualquer Outro* no leitor de cassetes [...]. Tal como parece que da natureza se diz, também a narrativa tem horror ao vazio, por isso, não tendo Tertuliano Máximo Afonso, neste intervalo, feito alguma coisa que valesse a pena relatar, não tivemos outro remédio que improvisar um chumaço de recheio que mais ou menos

⁹ Os próprios títulos dos filmes que Tertuliano vai alugando, a fim de encontrar quem seja o ator, parecem, por vezes, uma ácida anedota à situação em que está imersa a personagem. *Um Homem Como Qualquer Outro*, tomado em seu sentido literal, aponta para a semelhança física entre Tertuliano e o outro homem que lhe é idêntico.

acomodasse o tempo à situação. Agora que ele já se resolveu a tirar a cassete da caixa e a introduzir no leitor, poderemos descansar. (SARAMAGO, 2008, p. 78).

O narrador, tendo acabado de relatar a atividade empreendida pela personagem, mostra-se ironicamente insatisfeito com o fato de ter tido que escrevê-la. A voz narrativa simula, assim, não ter completo domínio sobre as atitudes do professor de História diante do insólito em que se encontrou imerso. O tempo da narração revela-se subordinado ao da diegese. Se a personagem não age significativamente, o dissimulado narrador, assumindo o papel de espectador, dirá não ter outro remédio que não o de relatar as suas atitudes aparentemente insignificantes, a fim de acomodar “o tempo à situação”.

Após chegar ao nome de Daniel Santa-Clara, Tertuliano procura na lista telefônica o sobrenome do ator, a fim de encontrar a morada do seu duplo. Não encontrando nenhum Santa-Clara que tivesse o primeiro nome Daniel, o professor de História mostra-se decepcionado. Nesse momento, o narrador levantará várias hipóteses para o fato de o nome do ator não se encontrar registrado na lista telefônica. Entre essas hipóteses, estará a de que o ator “não tinha querido que seu nome constasse na lista telefônica.” (SARAMAGO, 2008, p. 101). Essa possibilidade cai por terra quando o narrador conclui que não seria esse o caso, uma vez que “pelo que dele viemos conhecendo até agora”, Daniel Santa-Clara não é “uma estrela de cinema”. O narrador, refutada a primeira hipótese, afirma:

[...] o motivo da não presença de seu nome no reduzido grupo dos apelidados Santa-Clara teria de causar uma viva perplexidade, da qual só era possível sair refletindo. Foi essa precisamente a ocupação a que se entregou Tertuliano Máximo Afonso enquanto nós, com reprovável frivolidade, discorriamos sobre a variedade sociológica daquelas pessoas [...]. A conclusão a que Tertuliano Máximo Afonso chegou, ainda que pertencendo à classe das que saltam à vista, nem por isso é menos merecedora de aplauso. (SARAMAGO, 2008, p. 101).

Enquanto o narrador espectador elencava, “com reprovável frivolidade”, o grupo de pessoas famosas que costumavam pedir a retirada de seu nome da lista telefônica, a personagem, em plano simulado narrativamente como autônomo, reflete objetivamente acerca do que poderia fazer com o nome resultante da longa

pesquisa que empreendera durante a busca da alcunha de seu duplo. O tempo da diegese e o tempo da narração vão se revelando independentes, na medida em que o narrador dissimula ser espectador, por vezes inocente e limitado, das ações das personagens duplicadas. Um “aplauso” é merecido pela capacidade da personagem em não se render as frivolidades às quais o narrador se rendera. A objetividade com que Tertuliano encarou o dado será ironicamente reverenciada pela voz narrativa, que afirma que a aparentemente acertada reflexão da personagem “demonstra que a confusão mental que tem trazido atormentados últimos dias do professor de História ainda não se transformou em impedimento a um livre e recto pensar”. (SARAMAGO, 2008, p. 101).

Sem sucesso ao ligar para os Santa-Clara da lista telefônica, o professor de História decide escrever à produtora uma carta em nome de Maria da Paz. Nessa carta, demonstraria um interesse em fazer um estudo acerca dos atores secundários e dos papéis desempenhados por eles. A respeito dessa missiva, interessada nos atores secundários, o narrador afirma que se Daniel de Santa-Clara chegasse a receber essa carta, seria provável que tivesse pretensões de pedir ajustes salariais e que se essas reivindicações se expandissem e se multiplicassem entre os atores secundários, abalando a estrutura piramidal da indústria cinematográfica, “gozaríamos a sorte inaudita, ou, melhor ainda, o privilégio histórico de testemunhar o nascimento de uma nova e revolucionária concepção do espetáculo e da vida”. (SARAMAGO, 2008, p. 115). A expressão “espetáculo da vida” para tratar do cinema é anedótica, uma vez que pode ser concebida como referência à Vida, dado referencial inatingível, ela mesma um espetáculo, irrepresentável em sua totalidade humana, espacial e temporal. Se os atores secundários, do cinema ou da vida, viessem a receber importância devida (vide o procedimento estético e ideológico de *Memorial do convento*), talvez fizessem uma grande revolução, considerada a numerosa massa indistinta da qual fazem parte e da qual viriam a se diferenciar.

Colocando-se como pluralidade testemunha e espectadora do que esteve para ser, uma vez que, na sequência, o próprio narrador negará que “tal cataclismo” possa suceder, a voz narrativa mostra preocupação semelhante à da já discutida em *Memorial do convento* e em *História do cerco de Lisboa*, quando trata do protagonismo que algumas personagens assumem incontornavelmente na narrativa,

seja ela histórica, cinematográfica ou literária, e do desperdício humano que essa seleção tem como consequência. As exclusões provocadas pelas seleções narrativas são tópicos comuns aos três romances analisados por este estudo. O narrador dos três romances, ao mesmo tempo em que denuncia as seleções por ele promovidas, simula ironicamente ser apenas espectador isento das ações que narra.

A Vida simulada pela totalidade do universo narrativo mostra-se como igualmente caótica e aleatória, uma vez que resultante do esforço de um narrador de modelar e de fazer seguir o seu enredo mesmo à revelia das ações e das vontades das personagens. As limitações denunciadas pela própria enunciação narrativa revelam que apenas por seleções e por malabarismos temporais é possível formular uma ordem, esta inevitavelmente artificial, já que fruto de seleções e de exclusões ideologicamente orientadas.

Quando a narrativa acompanha o outro lado do espelho, momento em que António Claro e Helena recebem ligação de Tertuliano e que se dão conta de que possa existir um duplicado do ator, o narrador continua a alargar a sua narrativa para além daquilo que consegue acompanhar/narrar. As limitações narrativas são simuladas por um narrador que mostra e que esconde, que devassa as personagens e que preserva os mistérios destas. As insinuações são feitas em torno das ações das personagens, a fim de sugerir ao leitor que ele repare nos gestos e nas atitudes de Helena e de António Claro e que complete a totalidade dos acontecimentos, apenas sugerida pelo narrador. Exemplo dessa sugestão é o trecho em que, na manhã imediatamente posterior a ligação feita por Tertuliano, o narrador enumera as ações de Helena como se não soubesse (sabendo) aquilo que a mulher fará:

Um dia esta Helena, que tem pressa e um horário profissional a cumprir, nos dirá por que razão se foi sentar ela também no sofá, por que razão durante um longo minuto ali ficou aninhada, por que razão, tendo sido tão firme ao despertar, agora se comporta como se o sonho a tivesse tomado outra vez nos braços e a embalasse docemente. E também porquê, já vestida e pronta pra sair, abriu a lista telefónica e copiou para um papel a direção de Tertuliano Máximo Afonso. (SARAMAGO, 2008, p. 165).

O narrador insinua, sem afirmar, que Helena se sente, em algum nível, atraída e curiosa diante da possibilidade de existir outro homem igual ao seu marido.

Por preterição, são enumerados um conjunto de gestos que demonstram um interesse da mulher em quem seja o duplicado de António Claro. A instância narrativa se limita a enumerar esses gestos e a sugerir sutilmente para o leitor que este deve completar a ação arquitetada pela personagem. O narrador não apenas alarga a ação, limitando o efetivo acompanhamento desta, como ensina o leitor implicado a promover esse alargamento. A respeito desse procedimento narrativo, que aponta para além daquilo que é narrado e que incita o leitor a extrapolar a narração, afirma Maria Lúcia Lepecki (1988, p.97):

A força da *história*, de construção de movimento no tempo, parece provir principalmente do leitor. É ele quem alarga o texto para além do espaço da escrita. Não o faz, porém, espontaneamente: no fim das contas, é o texto quem nos ensina a fazer o alargamento de que ele, texto, precisa para significar.

António Claro, percebendo a perturbação da mulher, assombrada pela existência do duplo, pondera que talvez seja necessário marcar um encontro com o professor de História, a fim de esclarecer e de verificar a exata igualdade entre os dois. O ator ainda será tomado pela ideia, caracterizada pelo narrador como maquiavélica, de tirar proveito da existência do seu duplicado:

Se do próprio responsável da ideia não podemos, neste momento, esperar que nos ilumine os caminhos, sem nenhuma dúvida tortuosos, por onde vagamente estará imaginando que alcançará os seus objectivos, não se conte conosco, simples transcritores de pensamentos alheios e fiéis copistas das suas acções, para que antecipemos os passos seguintes de uma procissão que ainda agora vai ao adro. (SARAMAGO, 2008, p. 167).

A voz narrativa, simulando a sua limitação, afirma que não pode adiantar os planos do ator, dizendo ser limitada à mera e fiel função de copista dos pensamentos das personagens. Essa irônica reflexão metanarrativa denuncia um narrador limitado a relatar fielmente ações imediatas das personagens. O narrador simula, assim, não poder adiantar resoluções ou fazer prolepses a respeito do que ainda virá a acontecer no enredo que apenas começou a se mostrar/desenvolver. A narração é, dessa forma, paradoxal, uma vez que o narrador é responsável por

fabricar inserções dramáticas ao mesmo tempo em que se limita metanarrativamente pela autonomia conferida às personagens.

Para fazer as previsões e vaticínios durante o enredo, o narrador utiliza elementos oraculares, como os sonhos e as sensações das personagens. Ao Senso Comum e às mulheres (Helena, Maria da Paz e Carolina Máximo) será dado o papel de verificar as desmedidas cometidas pelos protagonistas e de evidenciar/adiantar o único fim trágico e a única resolução possível ao problema da existência de duplos colocados temporal e espacialmente aproximados.

2.3.2 O coro, os oráculos, o reconhecimento e as desmedidas da tragédia saramaguiana

Em *O homem duplicado*, é possível discutir, além das sequências dramáticas, que povoam o romance, acerca de outros elementos próprios da tragédia. Tratam-se, esses elementos, de estratégias narrativas utilizados pelo autor implicado, a fim de inserir juízos de valor, de fazer prolepses e de movimentar o enredo a partir da evolução do conflito que se estabelece entre as personagens duplicadas. Personagens como o Senso Comum, como Maria da Paz, como Helena e como Carolina Máximo, além de participarem ativamente do enredo, são os meios utilizados pelo narrador, que simula frequentemente não ter domínio sobre a matéria narrativa, para adiantar e para vaticinar o fim trágico da narrativa.

O coro

Na narrativa, está presente a opinião de um senso comum materializado, personagem do romance que trava diálogos com Tertuliano Máximo Afonso a respeito das ações que este toma. A fabricada falta de um completo domínio da narrativa pelo narrador e a sua não intervenção crítica em alguns momentos do enredo são supridas pela fala do Senso Comum, que julga as ações da personagem e que a aconselha, como uma espécie de coro que, além de remeter à tragédia clássica grega, confere dramaticidade à estrutura.

A figura do Senso Comum como semelhante ao coro das tragédias clássicas é discutida por Francisco Maciel Silveira (2007), em *Eu-próprio, o Outro*, quando afirma:

Numa tragédia a rigor, não há de faltar um coro. [...] Seu papel, o de comentador, moderador. *Raisonner* encarregado de advertências, conselhos, súplicas, a um tempo, juiz, espectador e testemunha, porfia o coro para que aja com sensatez, interferindo em meio às paixões com seu ponto de vista crítico e/ou pacificador. Ao cabo, sua voz, traduzindo um conjunto de opiniões geral e pacificamente aceitas em época determinada, confunde-se com a do senso comum. (SILVEIRA, 2007, p. 18).

Dada ao Senso Comum a tarefa de julgar e de aconselhar o professor de História, tal como um coro, caracterizado por abstrações e por juízos, o narrador simula se configurar como mero espectador/relator da tragédia que acompanha. Mesmo quando se manifesta por meio de juízo de valor, o narrador tenta se isentar de tê-lo proferido. Esse procedimento se torna evidente em momentos como aqueles em que há uma reflexão a respeito de como a produtora de cinema, na qual António Claro trabalha, mantém os seus figurinos:

Uma produtora de filmes que se preze deverá ter nos seus armazéns tudo quanto necessite, se algo lhe falta irá comprar, e, em caso de dificuldades orçamentais, ou simplesmente por não valer a pena, pois então que aluguem, que não será por isso que lhe cairão os parentes na lama. Honestas mulheres de sua casa iam pôr os cobertores e os abafos no prego quando os primeiros calores chegavam com a primavera [...]. Há dúvidas sobre se o que acaba de ser escrito, desde a palavra Honestas até a palavra Necessidades, tenha sido obra efectiva do pensamento de Tertuliano Máximo Afonso, mas representando elas, e as que entre uma e outra se podem ler, a mais santa e pura das verdades, mal parecia deixar passar a ocasião. (SARAMAGO, 2008, p. 145).

No trecho, o narrador se aproveita da paradoxal limitação de sua onisciência para colocar o leitor em dúvida quanto à origem do irônico ensinamento moral desenvolvido. Podendo não ser este ensinamento fruto do pensamento de Tertuliano e certamente não tendo sido elaborado pelo Senso Comum, o narrador se insere, de forma um pouco menos direta que nos outros romances, como aquele que espalha os seus pensamentos nas cabeças de suas personagens. A multiplicidade e a

indeterminação de vozes auxilia, neste caso, a construção de uma verdade uníssona, uma vez que, sendo incontestável, “a mais santa e pura das verdades”, é necessário que ela seja dita, mesmo que não seja fruto do pensamento de Tertuliano e que não encontre enunciador facilmente identificável na narrativa. O sutil procedimento de apontar intencional e diretamente uma verdade incontestável e de emissor indeterminado se relaciona irônica e acidamente à discussão histórico-ficcional que a instância autoral, como se vem debatendo, explora em seus romances. O narrador, relativizando a sua onisciência, e ironizando as verdades puras, estas inexistentes para a narrativa saramaguiana, ensina o leitor a duvidar das fontes e das verdades que se vão cristalizando como tais.

Apesar de emissor de uma lógica que se vai cristalizando social e oralmente, o Senso Comum também é por vezes satirizado, já que a figura dúbia: inventor da roda e da ferradura, mas também da bomba atômica. Tertuliano chega a taxá-lo de machista. O Senso Comum, que se autoafirma como uma média que vai subindo e baixando consoante a maré, é ele mesmo propagador de verdades movediças, orientadas e construídas social e ideologicamente.

A primeira aparição/personificação do senso comum do professor de História se dá quando Tertuliano Máximo Afonso visualiza o seu duplo no filme e quando, no dia posterior, Tertuliano tenta decidir o que fará com essa informação/dilema. O Senso Comum surge para, primeiramente, aconselhá-lo a perguntar diretamente ao professor de Matemática o porquê de ele ter indicado tal filme, a fim de saber se o colega percebeu a semelhança entre o professor de História e o ator secundário de Quem Porfia Mata Caça:

[...] devolve o vídeo à loja hoje mesmo, pões uma pedra sobre o assunto e acabas com o mistério antes que ele comece a deitar cá para fora coisas que preferirias não saber, ou ver, ou fazer, além disso, supondo que há uma pessoa que é uma cópia tua, ou tu uma cópia sua, e pelos vistos há mesmo, não tens nenhuma obrigação de ir à procura dela, esse tipo existe e tu não o sabias, existes tu e ele não sabe, nunca se viram, nunca se cruzaram na rua, o melhor que tens a fazer é, E se o encontro um dia destes, se me cruzo com ele na rua, interrompeu Tertuliano Máximo Afonso [...]. (SARAMAGO, 2008, pp. 26-27).

O Senso Comum faz, inutilmente, a sua primeira tentativa de demover o professor de História da curiosidade de sair à procura de quem seja o seu duplo, afirmando que a ignorância da existência do outro o fez viver tranquilamente até agora. É possível afirmar que o Senso se expressa baseado em um conhecimento lógico-matemático. A cidade em que residem os duplicados é uma cidade grande e possui mais de cinco milhões de habitantes, como informa em outro momento o narrador. Nessa situação, a coincidência de Tertuliano e de António Claro se encontrarem, sendo tão distintas as suas profissões, seria matematicamente improvável. O ambiente é, dessa forma, indiretamente referido como gerador de anonimato, como caracterizado pelas massas e pelo desconhecimento do outro e de suas singularidades. O cidadão das grandes metrópoles é quase tão indistinto quanto um sumério no Livro das Civilizações ao qual Tertuliano dedica leitura.

O estopim do conflito, entretanto, foi aceso na personagem, que, assombrado pela existência de um outro que é ele mesmo, tenta inevitavelmente ser o primeiro dos duplos a se aproximar da sua cópia/original. A autonomia da personagem e a sua obsessiva curiosidade diante da insólita descoberta, entretanto, sobrepõem-se aos conselhos e à racionalidade materializada pelo Senso Comum. Essa é primeira desmedida, a primeira insubordinação do protagonista, que confere força as engrenagens do universo trágico da narrativa.

Quando o Senso Comum se despede de Tertuliano, o narrador, simulando a sua isenção quanto ao que irá acontecer e utilizando-se, para isso, de uma máxima do conhecimento popular, afirma: “Tudo depende dos passos que Tertuliano Máximo Afonso der hoje. Porém, a procissão, ainda se dizia em passadas eras, ainda agora vai a sair da igreja. Sigamo-la.” (SARAMAGO, 2008, p. 28). A narrativa simula ser imprevisível e caótica ao mesmo tempo em que se atrita aos elementos vaticinadores e às numerosas coincidências e recorrências que povoam o enredo.

Quando finalmente consegue chegar ao nome de Daniel Santa-Clara, sem saber que este é o nome artístico do ator António Claro, Tertuliano Máximo Afonso avalia a melhor maneira de descobrir informações acerca do seu duplo, uma vez que a consulta à lista telefônica havia se mostrado inútil. Maquiavelicamente, o professor de História terá a ideia de ligar para Maria da Paz, a fim de ter dela o aval para escrever à produtora uma carta em nome da mulher. Com a desculpa do estudo

acerca dos atores secundários, que o professor de História afirma para a amante que está a desenvolver, Tertuliano se disfarça sob a assinatura falsificada de Maria da Paz. A essa atitude da personagem, de mentir para a sua amante e de envolver o nome dela em questões que não lhe dizem respeito, dando prosseguimento à aproximação do duplo, o Senso Comum reprovará:

Tenho a impressão de que puseste em marcha uma máquina trituradora que avança para ti, avisou o senso comum, e, como o interlocutor não respondesse, retirou-se abanando a cabeça, triste com o resultado da conversa. (SARAMAGO, 2008, p. 108).

O Senso Comum, abstração materializada por meio do diálogo mental com o protagonista do romance, objetiva, durante todo o enredo, mostrar para Tertuliano como as suas atitudes são causa direta da tragédia que, pela lógica, e não pelo fado, anuncia-se. A carta enviada em nome de Maria da Paz será um dos elementos do enredo que ocasionará a fatalidade presente nos momentos finais do romance. A máquina trituradora que avança não se move por meio do fluxo do destino, mas é compensatória, verossimilhante e condizente com uma lógica moral e narrativa.

Ainda tentando impedir o fim trágico de que se aproxima a narrativa, o Senso Comum tenta aconselhar Tertuliano quando, após o descobrimento do nome António Claro, o professor de História, disfarçado com uma barba postiça, dirige-se à vizinhança da morada de seu duplo, a fim de prospectar mais informações. O Senso Comum se mostra consciente do seu papel e das suas limitações na História da humanidade, ao afirmar que: “o papel do senso comum na história da vossa espécie nunca foi além de aconselhar cautela e caldos de galinha, principalmente nos casos em que a estupidez já tomou a palavra e ameaça tomar as rédeas da ação.” (SARAMAGO, 2008, p. 139). Na medida em que Tertuliano vai se aproximando de seu duplo, o Senso Comum sente a batalha vencida diante da estupidez obsessiva do professor de História. É essa estupidez uma das forças narrativas (e trágicas) que movimentam o enredo.

Quando os duplos se encontram, a relação de coexistência entre os dois, já que amigos não podem ser, assume o viés da incontornável inimizade. Com seu orgulho ferido, uma vez tendo Tertuliano descoberto que é ele o duplicado, já que o professor de História nasceu alguns minutos depois de António Claro, a máquina

trágica e trituradora, a respeito da qual o Senso Comum alertou e preconizou, ganha novo combustível. Diante do desfecho trágico do romance, o narrador afirma acerca do papel do Senso Comum que: “[...] não se diga que já nos esquecemos de quem fez tudo quanto pôde para que a história dos homens duplicados não terminasse em tragédia.” (SARAMAGO, 2008, p. 273).

Personagens como Carolina Máximo, mãe de Tertuliano, Helena, esposa do ator António Claro e Maria da Paz, mulher com quem Tertuliano estabelece uma relação amorosa, embora receoso dos sentimentos que nutre por ela, também orbitam o enredo que envolve os duplicados e fazem, na medida em que observam e que julgam as ações dos sócios, previsões, julgamentos e vaticínios.

Os oráculos e as Cassandras

Simulada a limitação do narrador que se denuncia como mero copista dos acontecimentos, as prolepses narrativas dão lugar a elementos premonitórios e vaticinadores próprios das tragédias. Os sonhos e os vaticínios são os meios pelos quais as personagens apontam intuitivamente para o desfecho do dilema em que se encontram envolvidos Tertuliano Máximo Afonso e António Claro. Nas manifestações de Carolina Máximo, de Helena e do Senso Comum estão os avisos e as previsões dos acontecimentos catastróficos resultantes das ações e das desmedidas cometidas pelos duplicados.

Ao telefonar para Carolina Máximo, Tertuliano, envolto no dilema de possuir um duplo, tenta explicar para a mãe o porquê de não ter entrado em contato recentemente com ela. O professor explica que possui problemas a resolver e que, assim que resolvidos, fará visita à mãe durante as férias escolares. Carolina Máximo tenta, sem sucesso, descobrir que problemas são esses que o filho precisa resolver, mas Tertuliano não lhe dá qualquer pista. A mãe, pressentindo que algo de ruim acontece ao filho, pede-lhe: “Não me faças esperar muito, a partir de agora não terei um instante de sossego, Tranquelize-se, por favor, de uma maneira ou de outra neste mundo tudo acaba por se resolver, Às vezes da maneira pior [...]” (SARAMAGO, 2008, p. 121).

Tertuliano, que naquele momento estava um pouco mais tranquilo e satisfeito, uma vez que havia acabado de ter a ideia de enviar à produtora uma carta em nome de Maria da Paz, sente algo de premonitório na sentença da mãe, pensando:

[...] mas aquela frase da mãe, Às vezes da maneira pior, quando para sossegar, ele tinha dito que tudo se resolve, soavam-lhe agora um vaticínio de desastres, o anúncio de fatalidades, como se, em lugar da senhora que se chamava Carolina Máximo e era sua mãe, lhe tivesse saído do outro lado o fio de uma sibila ou uma Cassandra a dizer-lhe, por outras palavras, Ainda está a tempo de parar. (SARAMAGO, 2008, pp. 121-122).

Como se sabe, nem o aviso da mãe e nem o julgamento do Senso Comum impediram Tertuliano de sua decisão de descobrir o endereço de morada do seu duplo. Carolina Máximo, em outro momento do enredo, recebe a visita prometida pelo filho e, quando este lhe conta o insólito problema em que se encontra imerso, afirmando que havia se encontrado com António Claro, a mãe destaca que é necessário contar o acontecido a Maria da Paz, pedido a que Tertuliano responde com uma negativa, uma vez que este decidiu que mais vale a pena não contar à amante. A mãe condena a decisão do filho de deixar Maria da Paz ignorante quanto ao caso dos duplos:

Há situações em que o pior que se pode fazer é deixar as coisas como estão, só serve para lhes dar mais força [...]. O que a mãe tem é vocação para Cassandra, Que é isso, A pergunta não deve ser que é isso, mas quem é essa, Então, ensina-me, sempre ouvi dizer que ensinar a quem não sabe é uma obra de misericórdia, A tal Cassandra era filha do rei de Tróia, um que se chamava Príamo, e quando os gregos foram pôr o cavalo de madeira às portas da cidade, ela começou a gritar que a cidade seria destruída se o cavalo fosse trazido para dentro, vem tudo explicado em pormenor na Ilíada do Homero, a Ilíada é um poema, Já ouvi falar, e que aconteceu depois, Os troianos acharam que ela estava louca e não fizeram caso dos vaticínios, E depois, Depois a cidade foi assaltada, saqueada, reduzida a cinzas [...] Logo, tu és um daqueles troianos que não acreditaram, e por isso Tróia foi queimada, Neste caso não há nenhuma Tróia para queimar, Quantas Tróias com outros nomes e noutros lugares foram queimadas depois dessa [...] (SARAMAGO, 2008, pp. 233-234).

O desenvolvimento do enredo do romance de Saramago mostra que o vaticínio promovido por Carolina Máximo estava correto. O fato de Tertuliano não ter contado à Maria da Paz a respeito de existir um indivíduo igual a ele será a causa do ato trágico que finda *O homem duplicado*. A *Ilíada*, de Homero, obra da qual foram extraídos diversos dos temas das tragédias gregas, é, não a esmo, lembrada por Tertuliano. Carolina Máximo é a responsável por, após a explicação do filho, vaticinar, por meio de comparação, o trágico fado a que Tertuliano pode estar se encaminhando, dadas as atitudes deste diante do dilema dos duplicados. O fato de Tertuliano ter enviado carta em nome de Maria da Paz, o fato de esta ser mulher e a escolha de mantê-la ignorante quanto ao caso dos duplos são as infelizes coincidências que funcionam, dentro do enredo, para que a máquina trágica se movimente. O próprio narrador levanta a hipótese, a exemplo de uma Teoria do Caos, do que teria ocorrido se essas não tivessem sido as escolhas e os acontecimentos que puseram em marcha a tragédia que se configura no desfecho do romance.

Maria da Paz desconfia, quando vê Tertuliano indisposto e com a sala coberta por fitas cassete, que algum mistério está sendo ocultado pelo professor de História. É por ela proferida a epígrafe que abre esse romance de José Saramago, ao pedir que o professor ponha ordem no caos em que parece estar imerso. Maria insiste que o professor lhe conte o problema com o qual está envolvido, pois não acredita na desculpa dada por Tertuliano, de que estaria ele desenvolvendo um estudo acerca dos atores secundários. É Tertuliano, usando o nome de Maria da Paz para assinar a carta que envia a editora, que a atrairá para a contenda que se desenvolve entre os duplos.

Já Helena, esposa de António Claro, perturba-se com a situação que Tertuliano inicia ao ligar para a casa do ator. Os sonhos que a mulher tem são, como o enredo confirmará, premonitórios. Helena sonha e sente a todo o momento a presença de uma terceira pessoa em sua casa e não consegue visualizar o marido sem pensar que existe outro indivíduo igual a ele. Quando Tertuliano envia para o endereço do ator a barba postiça com a qual se disfarçava, a perturbação de Helena e os pressentimentos de que algo terrível acontecerá se intensificam.

O Senso Comum, Carolina Máximo, Maria da Paz e Helena fazem durante o enredo os vaticínios que avisam a Tertuliano e a António Claro acerca das desmedidas que estão cometendo. Tertuliano não dará ouvidos ao Senso Comum quando este lhe aconselha a não ir atrás de quem seja o ator que o professor visualizou em Quem Porfia Mata Caça. O professor também não acatará o conselho do Senso Comum quando este lhe diz para não ir ao encontro de António Claro e para não enviar ao endereço do ator, logo depois desse encontro, a barba que usou para se disfarçar a fim de chegar sem problemas à casa de campo onde foi marcado o encontro entre os dois. António Claro guarda a barba/desafio enviada pelo professor de História. Helena fala acerca do disparate que seria guardar aquela barba/cavalo de Troia dentro de casa, mas António Claro não lhe dá ouvidos.

Os reconhecimentos e as peripécias

O enredo de *O homem duplicado* também se povoa de reconhecimentos e de peripécias, próprios das tragédias clássicas gregas. Acerca do reconhecimento como parte da fábula, Aristóteles, em *Poética*, afirma: “o reconhecimento, como a palavra indica, é a mudança do desconhecimento ao conhecimento” (1981, p. 30).

Tertuliano é retirado do seu marasmo quando reconhece, no filme indicado pelo colega de Matemática, um ator que é a sua exata cópia. Diante do insólito que lhe é revelado, o professor sai do seu estado de inércia e se dedica obsessivamente a buscar quem seja o ator que visualizara. É essa a reviravolta que justifica o acompanhamento das ações do pacato professor de História diante da coincidência improvável dos duplos coevos e conterrâneos.

Quando Tertuliano descobre que o nome do seu duplo é Daniel de Santa-Clara e depois António Claro, decide dar continuidade à aproximação do seu sócia. A ligação feita pelo professor faz com que o ator também passe da ignorância da existência de um indivíduo que lhe é igual ao reconhecimento dramático da singularidade física afetada. Esse reconhecimento também afetará Helena, como se discutiu, que passará a ter pensamentos adulterinos e sonhos perturbadores. Recusando-se a manter as suas vidas no marasmo do desconhecimento em que se encontravam, as personagens decidem se encontrar, passando a conhecer, agora

física e presencialmente, a completa igualdade entre os corpos dos dois. A desmedida ação de Tertuliano de enviar ao seu duplo, aos moldes de um presente de gregos, a barba postiça com que se disfarçava dá continuidade ao destino trágico ao qual vai se dirigindo o enredo. Em resposta a impulsiva ação de Tertuliano, dar-se-á como num espelho, como se guiada por um código de Hamurabi, a resposta de António Claro.

O ator, tendo buscado a carta que Tertuliano comenta ter enviado à produtora a fim de descobrir o nome e o endereço de seu duplo, reconhece que a missiva havia sido enviada em nome de Maria da Paz. Descobertos o nome e o endereço da mulher, António Claro se dedica a conhecer qual seja a relação entre ela e o professor de História.

Acerca de a narrativa se preencher de reconhecimentos que movimentam o enredo, o narrador ainda diz, quando de uma autorreflexão narrativa, que as ações não podem se entregar ao marasmo em que viviam as personagens antes ignorantes da existência uma da outra. Tomado pela obsessão em Maria da Paz e irritado com a degradação que o conhecimento da existência de Tertuliano causa em Helena, António Claro a persegue até que descubra a sua importância para Tertuliano Máximo Afonso: “assim irá ser a sua sombra pelo tempo necessário e até que a força compulsiva do que está escrito e do que se for escrevendo disponha de outra maneira.” (SARAMAGO, 2008, p. 220).

Ferido em seu brio, é de António Claro a desmedida ideia de trocar de lugar com o professor de História, a fim de passar uma noite com Maria da Paz. Quando dessa troca, mote da tragicomédia de Plauto, efetiva-se o último e fatal reconhecimento que terá como consequência o trágico final de António Claro e de Maria da Paz.

É por meio de uma notícia de jornal, este caracterizado pelo narrador como “a pior das cassandras”, uma vez que informação e passado incontornável, que Tertuliano toma conhecimento dos acusatórios pormenores que permeiam o acidente de carro em que se envolveram Maria da Paz e António Claro. Somente após uma digressão do narrador, quando este retoma o seu papel onisciente e demiúrgico, fica conhecida a exata causa de o casal no interior do carro parecer forcejar um contra o outro: Maria da Paz reconhecera, enquanto deitada com

António Claro, que aquele não era Tertuliano Maximo Afonso. Esse reconhecimento, mote do acidente trágico que envolverá os dois, acontece quando Maria da Paz se apercebe da marca da aliança na mão do ator. A passagem da mulher a um estado de conhecimento e de desmascaramento da farsa em que se envolvem os duplos causa a briga entre António Claro e Maria da Paz e a consequente colisão com um caminhão em sentido contrário.

Tertuliano havia, dessa forma, trocado inevitavelmente de lugar com António Claro, sendo obrigado a assumir, enquanto vida ainda possuísse, o papel pessoal e profissional do ator. O trágico desfecho, entretanto, não traz de nenhuma forma um sossego ao já culpado professor de História, uma vez que o caso dos homens duplicados mostra-se epidêmico, como será a cegueira no posterior *Ensaio sobre a cegueira*.

2.4 As inserções dramáticas, a limitação dissimulada da onisciência e o pacto entre o narrador e o leitor

As obras analisadas, destarte, por meio da apresentação cambiante do narrador, parecem tentar fazer com que o leitor perca a segurança na própria moldura do enredo. Maria Alzira Seixo (1999, p. 39), em *Lugares da ficção em José Saramago*, afirma, acerca do narrador saramaguiano, que este “hesita entre as capacidades totais de demiurgo e a cumplicidade reduzida com o leitor”. Ao simular a limitação de sua onisciência, o narrador convida o leitor a enxergar a narrativa como parcelar, como parcial, e a completar criticamente os vazios e os anacronismos apontados intencionalmente pela instância narrativa. Durante esse processo, de complexa relação entre o narrador e a matéria narrada, a força dramática dos romances de Saramago se sustenta na autonomia que a instância autoral confere voluntariamente, por meio do narrador, às personagens e às ações desenvolvidas em passado imediato; quase presente. A diferença entre o tempo da ação da diegese e o tempo da narração/escrita chega a ser mensurada em minutos e em páginas, como se observou. O narrador, corporificado no presente, é aquele que testemunha os eventos, que os vê e que os ouve, simulando as limitações do sensível. Ao modelar dessa maneira a temporalidade do romance, a instância

autoral, por meio de seu procedimento estético, dota o relato de uma perspectiva ética e provocativa perante a História, uma vez que a historiografia positivista, sustentada na e realizada pela sequência narrativa, utiliza-se do absoluto distanciamento, com o objetivo de criar uma ilusão de verdade estática e bem delimitada, fechando-se à contestação leitora.

Assim sendo, os romances ora estudados estabelecem eles mesmos uma discussão sobre o estado de desestabilização das propriedades fundamentais da narrativa, seja ela ficcional ou histórica. O caráter metaficcional e a formulada anarquia entre o narrador e os acontecimentos são essenciais para o estabelecimento dessa estrutura, que se evidencia como autocrítica. O narrador, enunciando a partir de um “nós”, pode, também, englobar o próprio leitor, colocando-o, ao mesmo tempo em que aproximado das ações, em receio com a própria narrativa, em uma aproximação que evoca uma responsabilidade social e histórica.

Em *Memorial do convento* e em *História do cerco de Lisboa*, a discussão acerca da ficcionalização da História e da historicização da ficção é colocada em evidência por meio dos estratagemas descritos nas primeiras seções desta pesquisa. Enquanto o primeiro romance aparenta destituir a História do seu estatuto de discurso verdadeiro por meio de uma ficção possível, a fim de redimir um grupo esquecido, o segundo romance aprofunda-se em discutir o fictício da História e o histórico da ficção a partir das ações da personagem, o revisor Raimundo Silva, que se põe em aporia diante desses dois tipos de narrativa. *O homem duplicado* traz radicalmente essa discussão para o enredo, na figura do professor de História, Tertuliano Máximo Afonso, que tem como duplo o ator, António Claro. Nessa obra, a duplicidade está elevada à própria matéria do romance, aprofundando-se este em um jogo de espelhos tão complexo que as vozes narrativas chegam a se confundir.

Os romances de José Saramago são, dessa forma, sustentados pela tensão constante que permeia a estrutura flexível dessas obras. Todos esses estratagemas fazem parte de um possível projeto literário do autor. Esse projeto parece se fundar em uma estratégia de persuasão que sugere um processo de leitura, sendo esta o meio pelo qual se entrecruzam o mundo do texto e o mundo do leitor. A respeito desse aparente projeto e do papel do leitor na sua efetividade, discutirão as próximas seções deste estudo.

CAPÍTULO 3 – O narrador de José Saramago convoca o leitor a não se contentar com o espetáculo do mundo

Após tratar de dois possíveis modos de apreensão do narrador de José Saramago — em um grupo de escritores conscientes do papel das suas narrativas e no grupo das personagens e de suas ações —, dedicar-se-á este capítulo à observação e à análise da relação entre o narrador e o leitor, implicado ou empírico, das obras saramaguianas.

É necessário enfatizar que, apesar da divisão metodológica, esta seção não se constrói senão em contato com as anteriores, uma vez que a metanarratividade praticada pelo narrador e a relação que a instância narrativa estabelece com as personagens são constituintes indissociáveis do amálgama estrutural e estético que provoca o leitor a participar de um processo de questionamento da verdade e da oficialidade das narrativas tradicionais. Além disso, a metanarratividade e o jogo de aproximação e de afastamento entre o narrador e o objeto do relato são estratégias de configuração da obra literária que, por meio da leitura, via de entrecruzamento entre o mundo do texto e o mundo do leitor, atingem a sua refiguração¹⁰.

O objetivo deste estudo não é o de sugerir as intenções pessoais e psicológicas do autor empírico quando da elaboração de seus textos. A finalidade das análises empreendidas nesta seção é a de discutir os valores estéticos, ideológicos e éticos que o texto de Saramago pode assumir quando da sua leitura, principalmente quando o narrador sugere, de dentro da estratégia de persuasão formulada pelo autor implicado, aspectos de recepção leitora da obra. A forte instância autoral, entretanto, não poderá ser ignorada. O próprio José Saramago,

¹⁰ Segundo Ricoeur (2010), a refiguração diz respeito à apropriação, feita pelo leitor, da estratégia de persuasão e de composição empregada pelo autor implicado durante a configuração do texto. O autor implicado se constitui, para Ricoeur, aquele que se deixa entrever quando da apresentação da estratégia de persuasão da obra. O narrador é, assim, elaboração narrativa que, além de constituinte da retórica elaborada pelo autor implicado, também se faz responsável por, dentro da ficção, conduzir e apresentar a narrativa. O leitor implicado é, dessa forma, a contrapartida do autor implicado, aquele a quem a estratégia elaborada pelo autor implicado e exercitada pelo narrador convenceria. Dessa forma, o leitor implicado se estabelece no interior do próprio estratagema narrativo, quando o autor implicado prevê e tenta estabelecer, a partir da limitação de seus domínios, uma retórica de leitura/interpretação de seu texto. A ação da leitura, entretanto, é ativa. O leitor é o agente que refigurará de forma autônoma, a partir do entrecruzamento do seu mundo e do mundo formulado pela retórica do autor implicado, a configuração impressa na obra.

quando das diversas entrevistas que concedeu, afirmava frequentemente a sua relação direta com o narrador de seus romances. Em entrevista a Juan Arias, em 1998, por exemplo, Saramago afirma:

Diria que entre o narrador, que neste caso sou eu, e o narrado, não há nenhum espaço que possa ser ocupado por essa espécie de filtro condicionante ou por algo impessoal ou neutro que se limita a narrar sem implicações. Pode-se dizer que há uma implicação pessoal no que eu escrevo. (SARAMAGO, 2003, p. 30).

Já em 2008, em entrevista concedida a Anabela Mota Ribeiro, José Saramago parece reelaborar essa questão, afirmando acerca da relação autor-narrador:

Sempre defendi a ideia de que o narrador não existe. Neste livro [*A viagem do elefante*] resolvo a questão – pelo menos resolvo-a para mim, que é a única coisa que importa. Passando a considerar-me autor sim, mas autor-narrador, não dissociado. Assumo tudo. (SARAMAGO, 2010, 224).

A questão do autor-narrador se faz importante nesta seção, uma vez que, neste estudo, considera-se que a própria indistinção e a posterior aglutinação da relação sugerida pelo autor com o seu narrador afetam diretamente a apresentação narrativa do enredo das obras. A fim de manifestar-se por meio do seu narrador, a instância autoral aparenta conferir à instância narradora uma onisciência que se adiciona e que se confunde com o estatuto daquele que se corporifica (ouve, vê, sente) dentro da ficção, daquele que objetiva experimentá-la ao mesmo tempo em que vai construindo/mostrando a narrativa. O narrador todo-poderoso, paradoxalmente material e não-material, transporta para a narrativa um corpo (a vontade do autor?) e uma consciência simultaneamente totalizante e limitada, narrativa e dramática.

O narrador corporificado e todo-poderoso possui o poder paradoxal de se transformar em espectador (nada passivo) daquilo que vai narrando. Ao se tornar espectador crítico aproximado dos acontecimentos, dotado da faculdade de enxergar as ações, o narrador assume e evidencia o custo de, por essa mesma

sensibilidade, não conseguir narrar todos os pormenores das cenas, devido à urgência da ação do tempo e da movimentação das personagens.

Quando simula relatar aquilo que vê e aquilo que ouve, condicionado pelos limites do corpo que assume, o narrador se faz mero copista das ações. Essa própria simulação de isenção, uma vez que irônica, constitui-se como convite à responsabilidade leitora, provocada a perceber que a narrativa não pode contar tudo. Aliada às ações que se mostram, dramatizadas, a metanarratividade não se limita a explicitar uma retórica de escrita/narração, tenta, ainda, evidenciar uma vontade de orientação do leitor, implicado no texto pelo próprio narrador, quando este manifesta as chaves de leitura de sua narrativa. Outro meio de se sugerir a leitura como ato responsável e crítico é o de inserir personagens leitoras, que possam, dentro das obras, encenar uma postura lente livre das amarras da literalidade e do poder da escrita como veiculadora da verdade.

O sentido literal é ferozmente combatido pelas narrativas de José Saramago e o leitor é desencorajado a procurá-lo em seus textos. A literalidade e o *status* de informação angariados pelo texto historiográfico ou de qualquer outro campo do Saber são tomados como perigosos, uma vez que limitadores da capacidade interpretativa associada ao processo de leitura. A interpretação e uma postura ativa diante do texto, a fim de que ele não se esgote como informação, não são só sugeridas pelo narrador em suas reflexões metanarrativas, mas exigidas do leitor de Saramago.

Paul Ricoeur (2010), em “O mundo do texto e o mundo do leitor”, presente no tomo III de *Tempo e Narrativa*, observa a leitura como o processo por meio do qual a obra literária angaria sua significância completa. A utilização do termo “o mundo do texto”, por Ricoeur, carrega o paradoxo de uma transcendência da imanência textual:

É verdade que ao adotar, como em *A metáfora viva*, a tese de que a obra literária se transcende na direção de um mundo, subtraímos o texto literário do fechamento que lhe impõe – legitimamente, aliás – a análise de suas estruturas imanentes. Dissemos, naquela oportunidade, que o mundo do texto marcava a abertura do texto para o seu “fora”, para o seu “outro”, na medida em que o mundo do texto constitui com relação à estrutura “interna” do texto uma intenção absolutamente original. Mas deve-se reconhecer que,

isolado da leitura, o mundo do texto permanece uma transcendência na imanência. Seu estatuto ontológico permanece em suspenso: em excesso relativamente à estrutura, em expectativa de leitura. É somente na leitura que o dinamismo de configuração termina o seu percurso. (RICOEUR, 2010, pp. 269-270).

Para Ricoeur, o processo de configuração de um texto literário, aparentemente preso à sua imanência, só estaria completo na refiguração permitida pela leitura, meio de confronto entre o mundo do texto e o mundo do leitor. O fenômeno da leitura é, dessa forma, o mediador necessário da refiguração. À função de representância, discutida no primeiro capítulo como indissociável da narrativa histórica, uma vez que essa pretende recuperar a relação de um *vis-à-vis* com um passado irrecuperável, corresponde a função de significância presente na narrativa de ficção. A leitura seria para a narrativa histórica o processo de afirmação da representância, enquanto que, para a narrativa de ficção, seria o processo de afirmação da significância, já que apenas por meio dela o embate entre o mundo do texto e o mundo do leitor é possível. A significância, assim, como vontade da ficção, depende da intersecção entre a elaboração textual, conduzida por uma instância autoral e mediada por uma instância narrativa, e o posicionamento da compreensão leitora.

A teoria hermenêutica de Ricoeur encontra-se alinhada com a teoria da recepção elaborada pelo grupo de estudiosos de Constança¹¹ (Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss). Para Iser, assim como para Ricoeur, haveria no texto uma intenção de significância que se completaria, em formas de imagem e de experiência, quando do ato de leitura. Para os intentos deste estudo, que trata de um narrador todo-poderoso, elaboração da instância autoral, será considerada a estratégia de elaboração da significância no interior do texto. Dessa imanência, entretanto, a voz

¹¹ Muitos foram os debates entre o grupo de estudiosos de Constança e Stanley Fish acerca da estratégia de significação presente ou não nos textos e de sua efetividade quando da atuação leitora. Fish problematiza e contesta o fluxo do significado no sentido autor – texto – leitor, adicionando a essas etapas, de enunciação e de recepção, o efeito situacional que pode limitar e que pode deformar o fluxo da significância. As elaborações escritas ou orais e o sentido dessas elaborações seriam, para Fish, influenciados e permitidos por fatores de determinações institucionais compartilhadas, ou não, social e culturalmente. O sentido e a significação, destarte, não estariam implicados no texto, mas relacionados ao conceito de comunidades interpretativas condicionadas a compartilhar sentidos que só podem ser produzidos e atingidos institucional e socialmente.

narrativa, paradoxalmente, tenta frequentemente se livrar, apontando para algo exterior à narrativa, esta voluntariamente limitada por um narrador que se corporifica e que confere dramaticidade às ações. As tentativas, inevitavelmente internas, textuais e ficcionais, do narrador de evidenciar algo que está para fora daquilo que narra são consideradas como provocações ao leitor, instância convidada pelo próprio texto a reparar naquilo que não é relatado, naquilo que o narrador não diz. Ao apresentar a retórica de leitura por meio da autorreflexividade textual e da simulação de limitação da onisciência, o narrador, instrumento da instância autoral, visaria a atingir, obviamente, um leitor implicado, ideal e virtual. As situações e os sentidos institucionalizados seriam convocados e ironizados pelo próprio texto, por meio da mediação do narrador. O leitor é, assim, construído, dentro e fora do texto, implicado e empírico, convocado pelo narrador a participar, a imprimir sua própria experiência textual e de mundo.

Quando trata o ato da leitura como meio de encontro entre o mundo configurado pela instância autoral e o mundo em que está inserido o leitor, Ricoeur propõe uma teoria aceitável da leitura e discute a que disciplina esta pertenceria, já que atravessaria a poética, uma vez que se inicia na composição por parte do autor, mas que não se limita a essa etapa, porque depende de fatores de comunicação “que tem como ponto de partida no autor e atravessa a obra para encontrar seu ponto de chegada no leitor.” (RICOEUR, 2010, p. 271). Para uma discussão a respeito da configuração do texto pelo autor e da refiguração possível promovida pelo leitor, o filósofo francês considera três momentos desse processo: “1) a estratégia fomentada pelo autor e dirigida para o leitor; 2) a inscrição dessa estratégia na configuração literária; 3) a resposta do leitor, considerado quer como sujeito que lê, quer como público receptor.” (RICOEUR, 2010, p.271).

Esses três processos, que Ricoeur ordena deliberadamente do polo do autor para o polo do leitor, percorreriam algumas etapas: da poética à retórica (dizem respeito às estratégias de configuração utilizadas pelo autor), da retórica entre o texto e seu leitor (ocorre na medida em que alguns textos constroem seus leitores, quando os estratagemas da retórica textual estão inscritos no e pelo próprio texto) e se encerraria na fenomenologia e na estética da leitura (diz respeito à resposta do leitor ao estratagema do autor implicado).

A sugestão do embate entre História e Literatura, presente na execução do texto de José Saramago, uma vez que o próprio narrador a respeito dele reflete, opera na transcendência da imanência, já que os romances de Saramago estão, a todo o momento, por meio das alusões e das citações sem aspas, como se viu, estabelecendo diálogos com outros textos e com outras obras narrativas históricas e literárias. A utilização da citação e do intertexto não identificável graficamente, já que não marcados pelas aspas, indica a estratégia do autor implicado¹² de sugerir um elo entre o narrador e o leitor, visto que a extensão dos limites do texto de José Saramago só é atingida quando o leitor identifica o intertexto e promove a fricção entre a sua matriz e o novo contexto que o acomoda. É a partir da atividade leitora que a significação e a subversão promovidas pela ironia saramaguiana são resgatadas.

À demanda ativa da compreensão leitora no que diz respeito ao exercício de identificação e de resignificação dos intertextos, adiciona-se o emprego de uma voz narrativa pluralizada que convida o leitor, extremo que finaliza o encontro entre o mundo do texto e o mundo empírico, a observar e a questionar o espetáculo de um mundo cuja totalidade inatingível é absorvida e representada pela atividade narrativa, seja ela histórica ou ficcional. Em introdução à subseção “Leitores”, presente em *As palavras de Saramago*, Fernando Gómez Aguilera (2010, p. 324) afirma que:

De alguma maneira, poder-se-ia dizer que o alto grau de implicação na ficção exigido do leitor o transforma em um integrante a mais na trama literária. A forma particular de tecer e de administrar a informação por parte da instância narrativa se sustenta na participação e na cumplicidade do público, de quem se pretende que compreenda.

A pluralidade do narrador, que o torna quase inapreensível, convida o leitor a também se constituir espectador crítico das ações (re)vividas por meio das

¹² Utiliza-se a categoria de autor implicado tal como a discutida por Ricoeur (2010) em “Mundo do texto e mundo do leitor”. O autor implicado seria reconhecido como responsável por manejar a estratégia de persuasão que pode ser observada na obra, tornando-a comunicável. Ao utilizar essa categoria, o teórico francês visa a conseguir discorrer acerca de uma estratégia de comunicação do texto, oriunda de elaboração autoral, sem recair no psicografismo e no psicologismo da falácia intencional de um autor real e biográfico.

personagens. O posicionamento difuso simulado pelo narrador sugere a existência de um público que acompanha as ações apenas relativamente afastado delas. É esse público-espectador-leitor o elo de refiguração da ironia sempre presente no relato feito pelo narrador. Sempre irônico e simulador de sua própria limitação, o narrador dissimulado convida o leitor a duvidar daquilo que vai sendo contado.

Discutidas, em seções anteriores deste estudo, a exploração da metaficcionalidade e do intertexto, além da utilização do narrador-espectador como forma de demandar uma postura ativa da compreensão leitora, este capítulo dedicar-se-á à análise da estratégia de persuasão do autor implicado no que diz respeito a outros dois aspectos dignos de observação e de análise, sendo possível afirmar a respeito desses que: a) os livros de José Saramago já sugerem, desde os seus elementos pré-textuais, a leitura atenta e hesitante que deve permear as obras; b) a relação das personagens dos romances do autor com os textos escritos e com o conhecimento oficializado, esses retratados pelo universo ficcional, constituem a encenação de uma postura leitora crítica, ativa e reparadora.

3.1 Os títulos e as epígrafes como provocação à competência pré-textual do leitor de José Saramago

A retórica que objetiva a uma frustração e que sugere o papel ativo a ser tomado pelo leitor durante a reconfiguração dos romances desvela-se, por exemplo, no jogo do autor em intitular os seus textos com denominações de gêneros que não se efetivam: *Manual de Pintura e Caligrafia*, *Memorial do convento*, *História do cerco de Lisboa*, *Ensaio sobre a cegueira*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.

Ricoeur (2010) aponta, citando como exemplo o *Ulisses*, de Joyce, para o fato de que os romances modernos são configurados por meio de uma estratégia retórica que induz à decepção o leitor que espera uma configuração imediatamente legível do texto.

O pressuposto sem o qual essa estratégia ficaria sem objeto é que o leitor aguarda uma configuração, que a leitura é uma busca de coerência. A leitura, diria eu em minha linguagem, torna-se ela própria um drama de concordância discordante, na medida em que os “lugares de indeterminação” (*Unbestimmtheitsstellen*) – expressão

retomada de Ingarden – já não designam apenas as lacunas que o texto apresenta relativamente à concretização figurante, mas resultam da estratégia de frustração incorporada ao próprio texto, em seu nível propriamente retórico. [...] O leitor moderno ameaça dobrar sob o peso de uma tarefa impossível, quando lhe é pedido que supra a carência de legibilidade maquinada pelo autor. A leitura torna-se esse piquenique em que o autor leva as palavras e o leitor a significação. (RICOEUR, 2010, p. 289).

Utilizando-se os termos sugeridos por Ricoeur, pode-se dizer que a configuração feita pelo autor implicado de José Saramago desafia o leitor a completar a significação do texto. O pacto, ou provocação, entre Saramago e o seu leitor se inicia desde os elementos pré-textuais, como os títulos e as epígrafes, que podem frustrar ou preconizar as expectativas de leitura.

A frustrada busca de coerência entre o gênero sugerido pelo título e a organização estrutural e estética do texto objeto da leitura convidam o leitor, desde o início, a suprir uma carência de legibilidade e a identificar a ironia que se estabelece a partir da evocação de um gênero pelo título e da subsequente negação desse gênero promovida pelo texto. Ao entrecruzar o seu conhecimento pré-textual, que lhe permite reconhecer a forma como se efetivam os memoriais e a historiografia, com a sua capacidade de leitura, que lhe permite reconhecer a configuração do romance como gênero literário, o leitor não só completaria o processo retórico sugerido pelo autor implicado, mas atritaria o gênero lembrado no título ao romance efetivamente configurado, atingindo a crítica de intergêneros que, sugerida de abertura, permeará toda a execução do texto.

No caso de *Memorial do convento*, tem-se um romance que, apesar de se intitular um memorial, atualiza os acontecimentos por meio de uma observação dissimulada e à queima-roupa, que, como dito em capítulo anterior, narra os eventos como se eles tivessem acabado de acontecer. O leitor se depara com uma memória vívida, quase simultânea à ação, e que se doa, em toda a sua dramaticidade, a uma atualização crítica e redentora.

Em *História do cerco de Lisboa*, há, na abertura do livro, a evocação da expectativa de desenvolvimento de um texto que se enquadre como historiografia e como conhecimento científico acerca de um passado. O título, torto disfarce, como um bigode mal posto no rosto do romance, é, logo que materializado, imediatamente

apontado e ridicularizado pelo texto que o segue. No desenvolvimento do enredo dessa obra de Saramago, entretanto, reverbera a evocação e a anedota assumidas logo de partida, vista a negação inserida por Raimundo Silva na sentença histórica e a consequente responsabilidade dada ao revisor de escrever um romance em que os cruzados não tenham auxiliado os portugueses a conquistar Lisboa.

A repetição intermundos do título desse romance de Saramago, utilizado ao mesmo tempo para nomear o livro de História revisado por Raimundo Silva e o romance que a personagem escreverá após a negação feita, sugere a multiplicidade e a crise de identidade dos livros-sósia que se digladiam em *História do cerco de Lisboa*. O leitor é, dessa forma, convidado a atentar para a polissemia da palavra “história”, que pode ser utilizada para categorizar as narrativas que se propõem como historiográficas e também para se referir às que se denunciam fictícias.

Além dos jogos feitos com os títulos, algumas das epígrafes selecionadas pelo autor para a abertura dos seus romances também desafiam a refiguração leitora. José Saramago (2015), ao afirmar ser mais simples produzir uma epígrafe que encapsule o campo temático da obra do que buscá-la no pensamento elaborado por outros autores e em outros contextos, passa a empregar, na abertura de seus romances, epígrafes de elaboração própria, oriundas de livros inexistentes.

Em *História do cerco de Lisboa*, por exemplo, percebe-se como epígrafe um período oriundo do inexistente Livro dos Conselhos. A subversão frequentemente promovida pelo autor e o possível jogo promovido com o leitor podem ser constatados desde a seleção desses também elementos pré-textuais, uma vez que, ao se analisarem as fontes das quais os autores comumente extraem as suas epígrafes, percebe-se que, em sua maioria, provêm de textos fixados como importantes na construção do conhecimento de determinados campos do Saber. José Saramago, entretanto, prefere elaborar ele mesmo o pensamento inaugural de sua obra, atribuindo-o a uma fonte inexistente e não a esmo declarada Livro dos Conselhos, dos saberes o mais maleável e o mais ligado à subjetividade generalizada de um senso comum.

Pode-se afirmar que existe nesse romance um questionamento no que diz respeito ao conhecimento e aos saberes cristalizados, além de uma evocação à constante revisão desses saberes. É no formato de um conselho, dos

conhecimentos o menos cristalizado pela escrita, mas o mais impresso nas experiências oralizadas e passadas de boca em boca, que se estrutura a epígrafe do livro. Epígrafe essa paradoxal e tautológica: “Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes.”. A postura ativa assumida quando da correção de uma verdade, trabalho de Sísifo, é aconselhada e preferível à postura passiva de aceitá-la como inabalável. A falta de resignação sugere que os saberes devem ser sempre revisados e questionados, a fim de não se cristalizarem como verdade única e inquestionável.

Em *O homem duplicado*, o livro inexistente do qual se diz ser extraída a primeira epígrafe chama-se Livros dos Contrários, no qual se afirma: “O caos é uma ordem por decifrar”. Esse período será proferido por Maria da Paz a Tertuliano Máximo Afonso em determinado momento do enredo. O caos na vida do protagonista, nesse romance de Saramago, terá seu início, como se observou, na completa igualdade física e narrativa entre os corpos do professor de História e do ator António Claro.

As improváveis repetições de indivíduos e do que relatam os seus corpos é que provocam o caos e o trágico na narrativa. Estando as situações caóticas ligadas comumente à indiferenciação e à variação inapreensível, e a ordem à possibilidade de categorização por meio da igualdade ou da semelhança, esses dois conceitos são invertidos e consequentemente subvertidos pela narrativa de Saramago. O Livro dos Contrários, do qual seria oriunda a epígrafe, já sugeriria a condição antitética e complementar do conflito que se configura como base desse romance.

A postura borgiana, que se afirma pela seleção dos títulos e pela elaboração própria das epígrafes, desafia, dessa forma, o leitor de José Saramago desde os elementos pré-textuais e sugere o nível de atenção com que o leitor deve transitar por esse labirinto de negações e de previsões. Ainda quanto aos elementos de superfície do texto, a escrita empregada na configuração do romance também desafia a compreensão leitora e insinua o nível de cautela e de interação com que deve ser lido o texto. A forma como o autor marca a transição entre as falas das personagens e o uso incomum da pontuação (ausência de pontos de interrogação e imensos parágrafos entrecortados por vírgulas) marcam o modo de ser dos

romances de José Saramago. O leitor de Saramago se depara com uma materialidade discursiva que joga com seus próprios e incontornáveis limites.

3.2 Escutar com os olhos: a nostalgia da oralidade e o trabalho muscular do leitor

Roger Chartier (2010), em “Escutar os mortos com os olhos”, ao discorrer a respeito do estabelecimento de uma hierarquia em que a escrita suplanta a oralidade, afirma:

O crédito dado ao escrito, para melhor ou para pior, e suas conquistas em todos os campos da experiência social não podem ser separados de seu avesso, ou seja, uma nostalgia duradoura por uma oralidade perdida. Reconhecer-lhe as expressões é outra das tarefas propostas a uma história de longa duração da cultura escrita. Seus temas são muitos, entre os quais convém assinalar a irredutibilidade entre a vivacidade da troca oral e a inércia da transcrição escrita, o que fazia Molière dizer a respeito das edições de suas peças: “Não aconselho ler esta a não ser para as pessoas que tenham olhos para descobrir na leitura todo o jogo cênico do teatro”, ou ainda a relação estreita entre palavras e pontuação [...] o desejo da oralidade levou a procurar a maneira de marcar no texto escrito as diferenças de intensidade que mandam o leitor, para os outros ou para si mesmo, levantar a voz ou destacar as palavras. O uso desviado dos pontos de exclamação ou de interrogação e o emprego das letras capitais no início das palavras são dispositivos que permitem “acomodar” bem a voz, como escreve Rosnard. Entender como as páginas mudas puderam capturar e reter algo da palavra viva é uma questão que este ensino gostaria de levantar, confrontando os projetos de reforma ortográfica, em número tão grande na Europa do século XVI, as práticas dos tipógrafos e dos corretores e, em certos casos, raros de resto, os jogos com a pontuação promovidos pelos próprios autores (CHARTIER, 2010, p.25).

É evidente no texto de Saramago a tentativa de capturar a palavra viva. O estilo do autor, por meio dos jogos com a pontuação, tenta imprimir um ritmo diverso daquele pressuposto pela inércia da escrita. A utilização das inúmeras vírgulas em parágrafos longos e o uso das letras capitais para marcar a mudança de fala das personagens convidam o leitor a imprimir um ritmo e uma cadência ao texto escrito.

Ao ser interpelado por Carlos Reis (2015) acerca da sua escrita e da relação dos seus leitores com a relativa inovação que imprime no emprego da pontuação,

José Saramago afirma ser esta uma das formas de sugerir um leitor atento. Declara o autor que:

A pontuação não é mais que numa estrada os sinais de trânsito: cruzamento, redução de velocidade, essas coisas que aparecem. E assim, dir-se-ia que continua a ser possível transitar por uma estrada sem sinais de trânsito, com a grande vantagem de provavelmente haver menos acidentes, porque então toda a gente teria que estar muito mais atenta ao caminho e à condução. (REIS, 2015, p.106).

Ao desviar da convenção, sendo o romance o espaço possível para a experimentação libertadora, a própria materialidade das obras e a forma como se organizam em texto clamariam por um leitor atento e capaz de, ao se deparar com um texto inacabado, com “as costuras à mostra”, promover um trabalho, que o autor define como “muscular”, de finalizar o percurso de construção do sentido. O autor mimetiza, dessa forma, uma situação de fala que exploraria recursos expressivos possíveis à comunicação oral e presencial. Essa tentativa é, entretanto, autoirônica, não sendo a escrita capaz de alcançar esses elementos.

Acerca do seu estilo de escrita, que sugere a adoção de um particular procedimento de leitura, o autor declara, em entrevista concedida a Xavi Ayén, em 2008:

Para mim, o leitor deve ter um papel que vai mais além de interpretar o sentido das palavras. O leitor deve pôr música, interpretar a partitura do texto de um modo muscular, de acordo com a sua respiração e o seu próprio ritmo (SARAMAGO, 2010, p.330).

A partir da escrita, única via de realização do romance, Saramago almeja atingir um leitor simultaneamente implicado e empírico, uma vez que convocado pelo narrador e exigido em sua sensibilidade rítmica. Corporificado, esse leitor paradoxal deve ser capaz de ouvir, dentro da sua cabeça, uma voz que fala. É exigido do leitor, para além de decifrar as palavras e de conferir a elas sentido, atribuir um ritmo ao texto, tal qual se atribui à partitura de uma música.

A respeito do trabalho muscular ou corporal, há muitos séculos abandonado pela leitura dos textos escritos, tornado um objeto apenas para visão, Michel De Certeau, em seu “Ler, uma operação de caça”, afirma:

Por outro lado, porém, em seu nível mais elementar, a leitura se tornou há três séculos uma obra da vista. Ela não é mais acompanhada, como antigamente, pelo ruído de uma articulação vocal nem pelo movimento de uma mastigação muscular. Ler sem pronunciar em voz alta ou a meia-voz é uma experiência “moderna”, desconhecida durante milênios. Antigamente, o leitor interiorizava o texto: fazia da própria voz o corpo do outro, era o seu autor. Hoje o texto não impõe mais o seu ritmo ao assunto, não se manifesta mais pela voz do leitor. (CERTEAU, 1998, p. 271).

De forma provocativa e autoirônica, já que material para a vista, a escrita de José Saramago almeja se estender a um resgate de um elo perdido com a voz. O autor desafia o seu leitor a imprimir uma respiração ao escrito. A escrita narrativa, dessa forma, sugere uma dimensão dramática, que se completa apenas na leitura e na capacidade do leitor de fornecer e de imprimir a interpretação da partitura. A escrita saramaguiana dissimula um processo de retorno à oralidade.

Acerca da relação entre escrita e oralidade, Michel De Certeau (1998) aponta que a leitura do sentido e a decifração das letras escritas são processos diversos, uma vez que a leitura se tornaria possível somente por meio de uma “memória cultural adquirida de ouvido”:

Desde a leitura da criança até a do cientista, ela é precedida e possibilitada pela comunicação oral, inumerável “autoridade” que os textos não citam quase nunca. Tudo se passa portanto como se a construção de significações, que tem por forma uma expectativa (esperar por algo) ou uma antecipação (fazer hipóteses) ligada a uma transmissão oral, fosse o bloco inicial que a decodificação dos materiais gráficos esculpia progressivamente, invalidava, verificava, detalhava para dar lugar a diversas leituras. O escrito apenas corta e cava na antecipação (CERTEAU, 1998, p. 264).

É notória na escrita de José Saramago a tentativa, irônica e conscientemente frustrada, de promover um resgate da oralidade. Esse resgate assume não só a dimensão do que diz respeito ao ritmo e aos elementos expressivos que à oralidade se podem somar, mas também a perspectiva de sua possibilidade de compartilhar experiência e de transmitir saberes proverbiais, uma vez que não científicos. A literalidade, almejada pela oficialidade conferida à escrita,

deve ser observada como procedimento de lapidação de uma oralidade, como escultura que, em busca de seu molde, provoca exclusões e seleções de matéria.

Questionando a objetividade historiográfica, presa à inércia da escrita e exploradora do poder que o escrito exerce na cristalização do conhecimento, o estilo saramaguiano afasta-se o quanto possível da letargia da palavra grafada. A literalidade, perseguida e sustentada pelo relato historiográfico, é discutida e desvelada pelo texto saramaguiano como falácia.

O texto ao qual é necessário conferir um ritmo, já que administrado por um estilo que demanda do leitor o emprego de sua própria respiração, alia-se ao movimento e à dramaticidade causados por uma pluralidade narradora que simula não possuir completo domínio acerca daquilo que narra, já que claudicante no que diz respeito a uma narração exata dos fatos que propõe relatar. A essas dimensões estruturais da escrita de Saramago, somam-se as dimensões éticas e estéticas resgatadas de uma oralidade perdida, por meio da qual foi possível compartilhar experiências e presença. Absorvido por essas estratégias estruturais e estéticas, o leitor de Saramago, longe de ser conduzido pela mão por um sistema imposto de partida, é convidado a se inserir como espectador ativo das ações, a fim de lhes conferir significação possível.

A escrita de Saramago, em sua nostalgia de oralidade, tenta ironicamente se libertar dos estatutos de informativa, de imortalizada e de oficializada. A narrativa do autor parece perseguir as dimensões da liberdade e da efemeridade da palavra e do conhecimento/experiência arraigados a uma oralidade primitiva e outrora suplantada. Por meio dessa estratégia, finda em sua tentativa, uma vez que só pela escrita se materializa, o autor desafia e aponta a máscara e o disfarce de verdade de que o texto escrito, suportado por poderosas instituições, veste-se.

3.3 O estilo saramaguiano e suas faces: a subversão da escrita enquanto veículo cristizador do conhecimento e a sugestão de uma retórica da leitura

Para sugerir uma postura leitora atenta, ativa e capaz de se colocar criticamente diante do conhecimento cristalizado pela escrita, o autor implicado utiliza-se tanto de estratégias metanarrativas, quando sugere a sua própria

retórica de leitura, como da elaboração de personagens que, em contato reflexivo com o discurso das esferas institucionais em que atuam, medem forças com a literalidade almejada pelos textos por elas produzidos. Essas personagens são, dentro do texto de Saramago, os arquétipos e os modelos de leitores ativos que não se contentam com as incoerências e que não reduzem as polissemias textuais a verdades institucionalizadas.

A literalidade é, dessa forma, combatida, uma vez que não diz respeito senão a sentidos enraizados e estabelecidos por instituições que almejam representar uma verdade unívoca. De Certeau (1998, 267), discorre acerca das relações entre literalidade e poder institucional quando afirma que:

O sentido literal é o sinal e o efeito de um poder social, de uma elite. Oferecendo-se a uma leitura plural, o texto se torna uma arma cultural, uma reserva de caça, o pretexto de uma lei que legitima, como “literal”, a interpretação de profissionais.

O padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, personagem de *Memorial do convento*, é responsável por evocar e por promover uma livre e verossímil leitura dos textos bíblicos cuja interpretação é limitada pela apropriação da Igreja Católica. A aproximação do campo humano e do divino é tão intensa nas releituras feitas pelo padre que há a promoção de uma humanização do divino e de uma divinização do humano. Processo semelhante será desenvolvido por José Saramago nas obras *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de 1991, e *Caim*, de 2009. O padre, vivenciando uma crise religiosa, passa a se apropriar dos textos bíblicos a ponto de alçar voos mais elevados e de ser, na perspectiva do Santo Ofício, herético em suas interpretações.

Em *História do cerco de Lisboa*, a apropriação do texto oficializado é refletida pela própria força motora do romance. É evidente em Raimundo Silva a ocorrência de uma metamorfose. O revisor, antes cumpridor dos seus prazos e dos seus limites de intervenção nos textos que revisa, transforma-se em outra pessoa após a inserção do “não” na sentença historiográfica. Essa transformação do revisor parece aglomerar as posturas de leitor, de revisor e de autor em um mesmo sujeito, trazendo para o texto, embora de forma embrionária, a questão dos duplos que será posteriormente desenvolvida quando da escrita de *O homem duplicado*. Ao se

apropriar do texto revisado a ponto de conspurcá-lo e de tornar mentira aquilo que se propunha como verdade, Raimundo Silva desafia os seus chefes da editora e o poder exercido pela historiografia, dando oportunidade para que se possam discutir, em nível de enredo, as relações de propriedade e de apropriação que se estabelecem entre os autores, os revisores e os leitores.

Em *O homem duplicado*, a relação entre o discurso institucionalizado e o questionamento que a ele deve ser feito assume outra nuance, uma vez que Tertuliano Máximo Afonso, professor de História e reproduzidor de um conhecimento que se propõe científico, mostra-se relativamente fiel à literalidade histórica, não sendo o professor dado às sutilezas e à leitura de romances, embora idealizador de uma perspectiva subversiva no que diz respeito ao ensino de História. O leitor é convidado a acompanhar esse professor, este avesso às matizes e às polissemias, e a comparar o comportamento de Tertuliano ao do seu duplo, o ator António Claro, cuja profissão depende dessas sutilezas e das multiplicidades que ele pode assumir.

As duas primeiras subseções deste tópico dedicar-se-ão à discussão e à análise das retóricas de leitura que se estabelecem em *Memorial do convento* e em *História do cerco de Lisboa* no momento em que o autor implicado apresenta leitores subversivos como personagens (padre Bartolomeu Lourenço e Raimundo Silva). Em um segundo momento, essa retórica será discutida no que concerne às relações que as personagens Tertuliano Máximo Afonso e António Claro estabelecem com seus âmbitos de atuação.

3.3.1 O Padre Voador de *Memorial do convento* e o ato herético e libertador da leitura

Michel de Certeau (1982), ao discutir as relações que se estabelecem entre o ato lento e o escriturário, afirma:

O funcionamento social e técnico da cultura contemporânea hierarquiza essas duas atividades. Escrever é produzir o texto; ler e recebê-lo de outrem sem marcar aí o seu lugar, sem refazê-lo. [...] O que se deve pôr em causa não é, infelizmente, essa divisão do trabalho (é muito real), mas o fato de assimilar a leitura a uma passividade. Com efeito, ler é peregrinar por um sistema imposto (o

do texto, análogo à ordem construída de uma cidade ou de um supermercado). (CERTEAU, 1982, p. 264).

Essa hierarquização que posiciona o ato de escrever sobre o de ler é colocada em discussão, nos mais diversos níveis, por *Memorial do convento*. A literalidade dos textos historiográficos e religiosos que se impõe, por meio dos poderes conferidos às instituições que o produzem, à leitura e à interpretação sem amarras é constantemente explorada e implodida por esse romance de José Saramago.

Em nível do enredo, a figura do Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão é responsável por subverter ou por promover um livre e intenso, embora psicologicamente penoso, trabalho de interpretação sobre o texto bíblico. Idealizador da passarola, máquina construída em paralelo ao Convento, e apresentado como o Padre Voador por João Elvas, são os voos literais e imaginários feitos pelo padre que permitem uma nova e possível perspectiva de leitura dos trechos bíblicos evocados em *Memorial do convento*.

A personagem fictícia do romance de José Saramago é releitura do padre jesuíta Bartolomeu Lourenço de Gusmão presente nos registros historiográficos e apelidado de Padre Voador por ter feito diversos experimentos com máquinas que se propunham a voar. Além de ser conhecido historicamente por suas invenções, o padre Bartolomeu Lourenço se destacava em sua oratória. Foi, entretanto, perseguido pela Inquisição, acusado de ter se convertido ao judaísmo, e fugiu para a Espanha, onde faleceu, em 1724. A capacidade oratória e a crise religiosa, registradas pela historiografia, também são exploradas na elaboração da personagem de *Memorial do convento*.

No romance, o padre, figura religiosa promissora e detentor da simpatia de D. João V, mostra-se controversamente próximo de Blimunda e de sua mãe, esta condenada pela Inquisição ao degredo em África. Durante o auto-de-fé, tratado nos capítulos anteriores deste estudo e no qual são introduzidas na narrativa as personagens padre Bartolomeu e Blimunda, também é introduzida a figura do soldado maneta Baltasar, que se aproxima deles, completando a espécie de trindade de protagonistas desse romance de Saramago.

Ao convidar Baltasar para ajudá-lo na construção da passarola e ao ter como resposta uma hesitação do soldado em aceitar o convite, uma vez que lhe falta a mão esquerda, perdida na guerra, o padre Bartolomeu argumenta, utilizando elementos dos textos bíblicos:

Com a mão e este gancho podes fazer tudo quanto quiseses, e há coisas que um gancho faz melhor que uma mão completa, um gancho não sente dores se tiver de segurar um arame ou um ferro, nem se corta, nem se queima, e eu te digo que maneta é Deus, e fez o universo. Baltasar recuou assustado, persignou-se rapidamente, para não dar tempo ao diabo de concluir as suas obras, Que está a dizer, padre Bartolomeu Lourenço, onde é que se escreveu que Deus é maneta, Ninguém escreveu, não está escrito, só eu digo que Deus não tem a mão esquerda, porque é à sua direita, à sua mão direita, que se sentam os eleitos, não se fala nunca da mão esquerda de Deus, nem as Sagradas Escrituras, nem os Doutores da Igreja, à esquerda de Deus não se senta ninguém, é o vazio, o nada, a ausência, portanto Deus é maneta. Respirou fundo o padre, e concluiu, Da mão esquerda. (SARAMAGO, 1996, p.68).

O padre assusta o supersticioso Baltasar ao aproximá-lo, pelo seu defeito, a Deus. Padre Bartolomeu Lourenço argumenta, a fim de esclarecer essa aproximação, e explora, para isso, o fato de que, se nada se escreveu acerca da mão esquerda de Deus, ela é inexistente, sendo possível concluir, dessa forma, que Deus, assim como Baltasar Sete-Sóis, é maneta da mão esquerda. Considerado como lugar em que se manifesta a verdade, é o próprio texto bíblico, em seu desejo de literalidade e em suas ausências, que confere ferramentas à comparação feita pelo padre. Com a perspicaz interpretação, disfarçada de simples constatação, o padre convence Baltasar a ajudá-lo na construção da máquina voadora.

A figura dúbia do padre inventor, competente orador e respeitável jesuíta, que transita pelo paço e pela corte e que é, ao mesmo tempo, amigo próximo de um casal unido em concubinato, pecado à época de 1700, será a responsável por promover uma mobilização frequente dos textos e dos conhecimentos bíblicos. O narrador deixa evidente a ambiguidade incrustada na figura do padre quando este pratica, na presença de Blimunda e de Baltasar, um sermão encomendado pelos dominicanos:

[...] e que seria do padre Bartolomeu Lourenço se aqui entrassem os dominicanos que o sermão lhe encomendaram e dessem com esta passarola, este maneta, esta feiticeira, este pregador a burilar palavras e talvez a esconder pensamentos, que esses não veria Blimunda nem se jejuasse um ano inteiro. (SARAMAGO, 1996, p.91).

Como o padre já previa, o sermão proferido não chega a obter eco no entendimento de Baltasar e de Blimunda: “[...] o coração não dá mostras de ter entendido o que ouviu, e se o coração não entendeu não chega a ser mentira o falar da boca, mas sim ausência.” (SARAMAGO, 1996, p.91). As personagens simples não são público atingido pelo sermão do padre, uma vez que não compartilham dos elementos necessários para a compreensão do texto. O padre sente-se cético com a incoerência dos textos e com a incapacidade dos sermões em atingir aquele que deveria ser o seu público. Comparado, por sua oratória desenvolta, ao também padre jesuíta Antônio Vieira, lido e admirado por José Saramago, padre Bartolomeu Lourenço começa a duvidar do poder das palavras em atingir os corações e a verdade. Se Baltasar e Blimunda não alcançam o sentido do sermão, a elaboração deste é falha. Institucionalizado o sentido das palavras proferidas por Padre Bartolomeu, as personagens simples encontram-se excluídas e marginalizadas dentro de sua própria crença. Se o sermão não consegue completar a sua significação no fiel, se este não consegue enxergar nessas palavras, difíceis de entender, um sentido, muito menos enxergará verdade.

Frequentador do palácio, o padre inicia uma amizade com o músico italiano Domenico Scarlatti, quando este se encontra na corte portuguesa para ensinar as artes da música à infanta D. Maria Bárbara. Após a lição dada à infanta, que o narrador afirma tocar muito mal o cravo, o mestre italiano toma lugar no instrumento como se estivesse a corrigir os ecos deixados pelos erros dedilhados por D. Maria Bárbara. A respeito da música tocada por Scarlatti, o narrador afirma:

O italiano dedilhou o cravo, primeiro sem destino, depois como se estivesse à procura de um tema ou quisesse emendar os ecos, e de repente apareceu fechado dentro da música que tocava, corriam-lhe as mãos sobre o teclado como uma barca florida na corrente, demorada aqui e além pelos ramos que das margens se inclinam, logo velocíssima, depois pairando nas águas agitadas de um lago profundo, baía luminosa de Nápoles, secretos e sonoros canais de Veneza, luz refulgente e nova do Tejo, já lá vai el-rei, resguardou-se

a rainha na sua câmara, a infanta debruça-se para o bastidor, de pequenina se aprende, e a música é um rosário profano de sons, mãe nossa que na terra estais. (SARAMAGO, 1996, p.161).

A música, arte profana e mundana, pertencente à terra e à invenção dos homens, é comparada a um rosário. Aquilo que soa do dedilhado de Scarlatti parece não apenas organizar as notas soltas pela infanta há pouco, mas também pôr ordem em todo o caos do orbe. O padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão se mostra fascinado e invejoso da arte do músico, esta capaz de alcançar até mesmo os incautos que não são alcançados pelas palavras dos sermões. Diz padre Bartolomeu Lourenço a Scarlatti que:

[...] senhor Scarlatti, não me gabo de saber dessa arte, mas estou que até um índio da minha terra, que dela sabe ainda menos que eu, haveria de sentir-se arrebatado por essas harmonias terrestres, Por ventura não, respondeu o músico, porque bem sabido é que há de o ouvido ser educado se quer estimar os sons musicais, com os olhos têm de aprender a orientar-se no valor das letras e sua conjugação de leitura, e os próprios ouvidos no entendimento da fala, São palavras ponderadas, essas, que emendam as levianas minhas, é um defeito comum dos homens, mais facilmente dizerem o que julgam querer ser ouvido por outrem do que cingirem-se à verdade, Porém, para que os homens possam cingir-se à verdade, terão primeiramente de conhecer os erros, E praticá-los, Não saberei responder à pergunta com um simples sim ou um simples não, mas acredito na necessidade do erro. (SARAMAGO, 1996, p.161).

Scarlatti discorda de Padre Bartolomeu quando este, a fim de elogiar o músico, afirma que mesmo o indivíduo mais ignorante do que diz respeito à arte da música seria tocado pelo que o italiano acabara de dedilhar no cravo. Para que se receba e que se compreenda uma mensagem, tanto quando se trata de música quanto quando se tratam de palavras, é necessário que o interlocutor esteja apto a perceber o valor das letras e das notas, já que isso permite que estas atinjam esteticamente a significação. Padre Bartolomeu Lourenço elogia a emenda feita pelo músico e os dois discutem tema aproximado do que se manifestará de forma deliberada em *História do cerco de Lisboa*: a verdade só é alcançável pela identificação e pela prática dos erros. Acerca da necessidade de se praticar o erro, Scarlatti afirma que não conseguiria comentar facilmente essa questão se utilizasse

apenas as partículas de afirmação e de negação, esta tão explorada em *História do cerco* e integrante do mote deste romance.

Nesse episódio, em que se desenvolve a conversa entre o músico italiano e entre o padre, além de as duas personagens já sugerirem a importância e a responsabilidade de seus interlocutores, quer de peças musicais, quer de sermões, o narrador também fará, em seu nível narrativo, simulando aproveitar-se do silêncio contemplativo que se estabelece entre o padre e o músico, um alerta aos seus narratários, questionando a própria verossimilhança desse diálogo entre as personagens:

[...] enquanto não falamos, digamos nós que esta fluente conversação entre um padre português e um músico italiano não será, provavelmente, invenção pura, mas transposição admissível de frases e cumprimentos que sem dúvida trocaram um com o outro durante estes anos, no paço e fora dele, como adiante continuará a ver-se. E se alguém se surpreender de que este Scarlatti, em tão poucos meses, saiba assim falar português, primeiramente não nos esqueçamos de que é músico, e depois, fique dito que desde há sete anos lhe é familiar a língua, pois em Roma entrou ao serviço do nosso embaixador, e em suas andanças pelo mundo, por cortes reais e episcopais, não esqueceu o que aprendeu. Quanto ao caráter erudito do diálogo, pertinência e arredondamento das palavras, alguém ajudou. (SARAMAGO, 1996, p.162).

O narrador, explorando as suas estratégias de inapreensão e o já analisado jogo de aproximação e de afastamento que promove com as ações das personagens, simula, inicialmente, poder manifestar-se porque as personagens estão em silêncio. A voz narrativa, ao mesmo tempo em que fabrica ser subjugada ao acompanhamento de suas personagens, fornece a informação, por meio de prolepse, de que o padre e o músico ainda trocarão, dentro e fora do palácio, muitos cumprimentos e muitas frases. O narrador tenta esclarecer ao seu narratário o bom português empregado na “transcrição” das falas do músico italiano, fazendo, ironicamente, um alerta ao leitor. Será esclarecido que Scarlatti pode ter aprendido português em suas andanças pelo mundo, a serviço do embaixador de Roma, mas a erudição que se mostra no diálogo, a “pertinência” e o “arredondamento” das palavras seriam responsabilidade de “alguém”, que não poderia ser senão ele mesmo, o autor implicado por meio do narrador.

Após apontar para a própria máscara e para a inverossimilhança do diálogo, chamando para isso a atenção do leitor, convidado pela voz narrativa a duvidar daquilo que lê, o narrador finaliza a sua reflexão e a conversa entre as personagens tem continuidade. Uma postura lente crítica e interpretativa é evocada ironicamente pela continuação do diálogo:

Tendes razão, disse o padre, mas desse modo não está homem livre de julgar abraçar a verdade e achar-se cingido com o erro, Como livre também não está de supor abraçar o erro e encontrar-se cingido com a verdade, respondeu o músico, e logo disse o padre, Lembrai-vos de que quando Pilatos perguntou a Jesus o que era a verdade nem ele esperou pela resposta, nem o Salvador Iha deu, Talvez soubessem ambos que não existe resposta para tal pergunta, Caso em que, sobre este ponto, estaria Pilatos sendo igual a Jesus, Derradeiramente, sim, Se a música pode ser tão excelente mestra de argumentação, quero já ser músico e não pregador, Fico obrigado pelo cumprimento, mas quisera eu, senhor padre Bartolomeu de Gusmão, que a minha música fosse um dia capaz de expor, contrapor e concluir como fazem sermão e discurso, Ainda que, reparando bem no que se diz e como, senhor Sacarlatti, se exponham e contraponham, as mais das vezes fumo e nevoeiro, e se conclua coisa nenhuma. A isto não respondeu o músico, e o padre rematou, Todo o pregador honesto o sente quando deixa o púlpito. Disse o italiano, Fica o silêncio depois da música e depois do sermão, que importa que se louve o sermão e aplauda a música, talvez só o silêncio exista verdadeiramente. (SARAMAGO, 1996, p.162).

Ao aludir ao episódio bíblico referido em Jo 18:33-38, em que Pilatos se retira logo após ter perguntado a Jesus “Que é a verdade?”, padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão interpreta a falta de resposta de Jesus e a não espera dela por Pilatos como elemento comum aos dois: a ignorância do que a verdade venha a ser. Desconhecendo ambos o que seja a verdade, estariam aproximados em sua condição de não conseguir atingi-la ou mesmo de não reconhecê-la. No episódio bíblico, ao retirar-se, Pilatos dirá aos judeus: “Não acho nele crime algum”. Sendo impossível mesmo ao messias, alcançar a verdade seria tarefa improvável aos homens. Nem a música nem os sermões, ainda que estes apresentem exposição, contraposição e conclusão, são capazes de atingir ou de transmitir a verdade. Padre Bartolomeu compara os seus sermões a fumo e nevoeiro, comparação retomada em *História do cerco*, em trecho analisado em subseção posterior, quando Raimundo

Silva, pensando pessoalmente, refere-se à vacuidade e à variedade das coisas do mundo. Ao promover um trabalho argumentativo e interpretativo que beira à heresia, o padre afasta o texto bíblico da verdade que almeja atingir e transmitir.

Em *Ato de leitura*, Wolfgang Iser (1999) discorre a respeito de uma teoria da recepção e, mais especificamente, do papel do leitor e do que este pode buscar/encontrar quando da interpretação de um texto ficcional. Iser enfatiza que o leitor não deve buscar um sentido único, uma verdade que poderia ser isolada da obra e que decifraria a totalidade do texto. A ação interpretativa empreendida pelo leitor, afirma Iser, apenas pode apreender o sentido como imagem que refuta a referencialidade e que se abre à experiência. Ao pensar no sentido único e na verdade como almejados pela exegese religiosa, a crise do padre manifesta-se, inicialmente, quando este identifica que seus sermões não são recebidos por Blimunda e por Baltasar, nem como verdade e nem como imagem experienciável. Bartolomeu Lourenço inveja a música de Scarlatti, porque esta, embora não veicule uma verdade, um sentido único, uma vez que não fabricada com palavras, apenas pode ser sentida, experienciada. A referência ao episódio bíblico em que Jesus não consegue responder a Pilatos o que seria a verdade constitui, em forma de encenação, o clímax do conflito religioso e hermenêutico do padre. O padre considera que talvez Jesus e Pilatos tenham calado porque os dois intuiriam que a verdade não pode ser apreendida, considerada isoladamente, devendo ser observada em sua forma múltipla e inefável.

Após despedir-se do músico, o padre Bartolomeu Lourenço continua refletindo acerca do que viria a ser a verdade, pergunta à qual nem Jesus fornecera resposta. Ao caminhar para casa, o padre levanta a hipótese de que Deus não teria utilizado somente a palavra “fiat” na criação do mundo, ou as coisas seriam todas elas iguais, uma vez que consequências de uma mesma ordem. Dando continuidade às reflexões sobre a interpretação do episódio bíblico que trata da criação do mundo, a personagem murmura, observando uma gaivota que se desgarrara do seu bando e que planava sustentada pelo vento que soprava da terra:

Bendita sejas, ave, e em seu coração achou-se feito da mesma carne e do mesmo sangue, arrepiou-se como se estivesse sentindo que lhe nasciam penas nas costas e, sumindo-se a gaivota, viu-se

perdido num deserto, Caso em que Pilatos estaria sendo igual de Jesus, isto pensou de repente e regressou ao mundo, transido por se sentir nu, esfolado como se tivesse deixado a pele dentro do ventre da mãe, e então disse em voz alta, Deus é uno. (SARAMAGO, 1996, p.163).

Desgarrado ele mesmo da interpretação corrente e comum sustentada pela religião da qual faz parte, o padre, também ele voador, sente-se igual à gaivota, como seria Jesus igual a Pilatos no episódio bíblico já referido. Tendo dito em voz alta a afirmação de um Deus uno, no qual creem os judeus, os muçulmanos e os cristãos, o narrador afirma que o padre, em jejum, assim como Blimunda, tenta aguçar “novos olhos de entendimento”:

[...] embora não suspeitasse que coisas haveria mais de entender, depois de haver proclamado a unidade de Deus as gaivotas do Tejo, supremo arrojo, que Deus seja uno em essência é ponto que nem heresiarcas negam, mas ao padre Bartolomeu Lourenço ensinaram que Deus, se sim é uno em essência, é trino em pessoa, e hoje as mesmas gaivotas o fizeram duvidar. (SARAMAGO, 1996, p.164).

Padre Bartolomeu Lourenço, por suas próprias observações da variedade e da vacuidade das coisas do mundo e por ousadas interpretações dos consagrados, e a ele ensinados, episódios bíblicos, experimenta um conflito religioso. A reflexão sobre a essencial unidade de Deus e a sua simultânea trindade em pessoa será interrompida, ou complementada, pela música de Scarlatti, que nessa mesma noite ecoa por Lisboa:

[...] que subtil música é esta que sai para a noite de Lisboa por frinchas e chaminés, ouvem-se os soldados da guarda portuguesa e da guarda alemã, e tanto a entendem uns como entendem outros, ouvem-na sonhando os marujos que dormem à fresca nos conveses e acordando a reconhecem, ouvem-na os frades e as freiras de mil conventos, e dizem, São os anjos do Senhor, terra esta para milagres ubérrima, ouvem-na os embuçados que vão a matar e os apunhalados que, ouvindo, não pedem mais confissão e morrem absolvidos, ouviu-a um preso do Santo Ofício, no seu fundo cárcere, e estando perto de um guarda lhe jogou as mãos à garganta e o esganou, por este assassínio não terá pior morte, ouvem-na, tão longe daqui, Baltasar e Blimunda que deitados perguntam, Que música é esta, ouviu-a primeiro que todos padre Bartolomeu Lourenço, por morar perto, e levantando-se da cama acendeu o candil e abriu a janela para ouvir melhor [...] (SARAMAGO, 1996, p.164).

A música de Scarlatti é igualmente ouvida e sentida pela Babel que é Lisboa. Homens ou mulheres, portugueses ou alemães, freiras ou condenados pelo Santo Ofício ouvem aquele som e o associam a sonhos e a milagres, às coisas sem firmeza, uma vez que vagas e várias. O público de Scarlatti escuta a sua música e a compreende, há qualquer coisa de uma universalidade que não pode ser apreendida e que por isso mesmo a todos atinge. É, nesse trecho, reforçada a emulação entre a música e as palavras, relação sentida e elaborada por padre Bartolomeu Lourenço. Essa emulação seria ela mesma internalização e encenação narrativa da relação entre música e palavra desejada e discutida por José Saramago, quando este, em diversas entrevistas, discute e relaciona as frases ao ritmo musical. A oralidade sugerida pela forma como se materializa a sua escrita é ela mesma uma tentativa de atingir o ritmo de uma melopeia, de uma espécie de cantilena.

Naquela noite, ao som de Scarlatti, o padre Bartolomeu Lourenço escreve o sermão que deverá ser proferido no dia de Corpo de Deus: “Et ego in illo, E eu estou nele”, tema que será desenvolvido pelo padre na medida em que se intensifica a sua aproximação de Baltasar, de Blimunda e de Scarlatti, a quem também confiará o segredo da passarola.

Quando as quatro personagens se encontram na Quinta do Duque de Aveiro, local de construção da máquina voadora, o narrador relata:

Sentaram-se todos em redor da merenda, metendo a mão no cesto, à vez, sem outro resguardar de conveniências que não atropelar os dedos dos outros, agora o cepo que é a mão de Baltasar, cascosa como um tronco de oliveira, depois a mão eclesiástica e macia do padre Bartolomeu Lourenço, a mão exacta de Scarlatti, enfim Blimunda, mão discreta e mão tratada, com as unhas sujas de quem veio da horta e andou a sachar antes de apanhar as cerejas. Todos eles atiram os caroços para o chão, el-rei que aqui estivesse faria o mesmo, é por pequenas coisas assim que se vê serem os homens realmente iguais. (SARAMAGO, 1996, p.169).

Sentados ao redor do cesto de cerejas que Blimunda colhera, as personagens, distintas em seus papéis sociais e nos seus aspectos físicos, metonimizadas pelas mãos, são descritas na igualdade do prosaísmo em que

comem as frutas e atiram os seus caroços ao chão. Até esse ínfimo gesto carrega a espécie de universalidade invejada por padre Bartolomeu. Por as personagens agirem de forma igual nessa ceia simples, o narrador arremata a descrição com a constatação da igualdade entre os indivíduos. Poder-se-ia dizer que essa ideia de igualdade, posta entre o particular e o universal, é explorada de forma livre e reversa em *O homem duplicado*, uma vez que neste romance, embora não exista a igualdade da essência, há a igualdade dos corpos e da narrativa deles.

Nesse momento de *Memorial do convento*, após a saída de Scarlatti, o padre Bartolomeu Lourenço coloca à prova o seu entendimento da unidade e da trindade de Deus, com o objetivo de dar conclusão à questão discutida pelo sermão que deverá ser lido no Corpo de Deus:

Deus é uno em essência e em pessoa, gritou Bartolomeu Lourenço subitamente. Vieram Blimunda e Baltasar à porta saber que grito era aquele, não que estranhassem as declamações do padre, porém assim, fora, a clamar violento contra o céu, nunca acontecera. Houve uma pausa, mas os grilos não interromperam o seu estrilar, e depois a voz ergueu-se outra vez, Deus é uno em essência e trino em pessoa. Nada acontecera primeiro, nada aconteceu agora. Bartolomeu Lourenço voltou para a abergoaria e disse aos outros que o tinham seguido, Fiz duas afirmações contrárias entre si, respondam-me qual acham que é a verdadeira, Não sei, disse Baltasar, Nem eu, disse Blimunda, e não compreendemos as palavras, Mas acreditas na Santíssima Trindade, no Padre, no Filho e no Espírito Santo, falo do que ensina a Santa Igreja, não do que disse o italiano, Acredito, Então Deus, para ti, é trino em pessoa, Pois será, E se eu te disser agora que Deus é uma só pessoa, que era ele só quando criou o mundo e os homens, acreditarás, Se me diz que é assim, acredito, Digo-te apenas que acredites, em quê nem eu próprio sei, mas destas minhas palavras não fales a ninguém [...]. (SARAMAGO, 1996, pp. 171-172).

O padre grita aos céus com o objetivo de libertar de si as palavras e as tentações que o acometem ou de obter resposta a essas inquietações. Como dos céus não vem resposta, profere duas afirmações contrárias envolvendo a unidade e a trindade de Deus e solicita a Blimunda, e depois a Baltasar, que lhe responda qual das afirmações seria a verdadeira. A sua audiência afirma não entender as suas palavras, não podendo, logo, encontrar verdade naquilo que não lhes toca o entendimento. O padre conclui que, por sua interpretação, Deus seria uno em

essência e em pessoa e pede a Blimunda que acredite naquilo que nem mesmo ele sabe, mas que não conte isso a ninguém, visto que sua conclusão é herética.

Após testar sem sucesso atingir a recepção dos céus e a de seus interlocutores, o padre promove um desvio da interpretação da trindade de Deus e, dessa forma, aproxima-se mais do judaísmo, pelo qual é historiograficamente perseguido, do que do cristianismo. A instância autoral, assim, por vias da narrativa, explora a força retórica de elaboração e de leitura do episódio historiográfico. O padre, orador, tenta inutilmente dotar seu texto de uma universalidade e de uma verdade unívoca. Ele mesmo não acredita naquilo que lê e que profere. Bartolomeu Lourenço sabe que os seus sermões não são capazes de atingir o entendimento daqueles a quem deveriam atingir. Por fim, a fim de encontrar alívio em sua conclusão, pede a Blimunda, fiel amiga, que simplesmente acredite naquilo que ele diz.

A crise religiosa do padre Bartolomeu em *Memorial do convento* surge do seu não contentamento e da sua não passividade diante do texto bíblico. Ao utilizar esse estratagema, o narrador sugere, em nível de enredo, um leitor atormentado em sua atividade leitora diante de um texto que se propõe literal e a necessidade de contestar essa literalidade. O padre Bartolomeu do texto de José Saramago é Voador nos diversos sentidos da palavra. O leitor de Saramago é convidado a embarcar na passarola saramaguiana e a romper as amarras dos textos e dos saberes cristalizados pelo poder de uma instituição que pré-define e que cerceia a significação.

Além do questionamento de um saber bíblico e religioso incontestável, feito, como se viu, em nível diegético, o narrador se encarrega de se referir, direta e indiretamente, a uma tradição historiográfica e literária. As engrenagens motoras de *Memorial do convento* estariam na não-passividade diante da reprodução de narrativas que trataram apenas de reis e de heróis como responsáveis por erguer grandes monumentos. Esse romance de 1982 é, ele mesmo, fruto de uma atividade leitora e subversiva que se nega a aceitar passivamente uma verdade cristalizada pela repetição. Os intertextos do memorial de Saramago apontam para a releitura ativa e inconformada da historiografia e de uma tradição épica que, para relatar os grandes feitos de um país, excluiu o trabalho do povo.

No episódio de carregamento da pedra, já analisado em capítulo anterior, o narrador também irá se referir a um leitor empírico, afirmando, durante a descrição dos suplícios sofridos pelos homens a fim de carregar o pedregulho, que:

O carro vai descendo até a entrada da curva, tão encostado à parte interior dela quanto possível, e aí é calçada a roda da frente desse mesmo lado, porém, não há de o calço ser tão sólido que por si só trave o carro inteiro, nem tão frágil que se deixe esmagar pelo peso, se achar que não tem o caso supremas dificuldades é porque não levou esta pedra de Pêro Pinheiro a Mafra e apenas assistiu sentado, ou se limita a olhar de longe, do lugar e do tempo desta página. (SARAMAGO, 1996, p. 258).

À ação da qual o narrador se mostra extremamente aproximado, narrando como se tivesse acabado de acontecer, adiciona-se um alerta dirigido especificamente ao leitor, com o objetivo de que este possa perceber a complexidade do carregamento da pedra e a força que deve ser empregada pelos homens para transportá-la. A voz narrativa se dirige a uma terceira pessoa para afirmar que se esta achar que a tarefa não é tão complicada assim é porque se limita a observar a ação “do lugar e do tempo desta página”. O narrador convida os seus narratários a se aproximarem da ação, a fim de que possam vê-la em toda a sua complexidade e de que atinjam, por meio da leitura/observação das ações narradas, a força empregada por esses homens esquecidos por uma tradição narrativa.

O narrador de *Memorial do convento*, ao se mostrar conhecedor de várias das narrativas responsáveis por construir a memória do áureo período joanino, instiga e mobiliza o conhecimento enciclopédico e textual do leitor, que deve operar o atrito entre a tradição evocada ironicamente sem aspas e o texto saramaguiano. A significância do texto de Saramago só poderá ser completamente atingida por esta fricção com uma tradição narrativa que o leitor deve primeiro identificar e questionar.

3.3.2 A personagem multiplicada: a apropriação leitora do escrito e a heteronimização de Raimundo Silva

Como se viu, o texto saramaguiano tenta a todo o momento, embora debalde, livrar-se dos limites materialmente impostos pela escrita e pelo conhecimento que ela veicula e cristaliza. O jogo de negação da escrita é simulado pelos próprios textos dos romances na medida em que se efetivam, como é possível perceber, por exemplo, no segundo capítulo de *História do cerco de Lisboa*, em que é feita uma descrição do almuadem cego que convoca a população às orações matinais. Ao fim da descrição do acordar do almuadem e do amanhecer em Lisboa, o narrador afirma que não foi o historiador, autor do livro de História a ser revisado por Raimundo Silva, que assim descreveu o amanhecer na cidade moura:

A resposta, surpreendente, é que ninguém escreveu, que, embora pareça que sim, não está escrito, tudo aquilo não foi mais que pensamentos vagos da cabeça do revisor enquanto ia lendo e emendando o que escondidamente passara em falso nas primeiras e segundas provas. (SARAMAGO, 2003, p. 20).

O narrador nega que Raimundo Silva tenha escrito as páginas e o enredo que materialmente constituem o segundo capítulo do livro de Saramago. A anedótica negação de que as páginas estejam escritas, feita pelo narrador, entra em conflito com a realidade sensível apreendida pelo leitor empírico, este que manuseia o livro. Esse estratagema distingue voluntariamente o mundo do texto e o mundo do leitor e sugere para o leitor o nível de desconfiança com que a leitura de um texto escrito, seja ele qual for, deve ser empreendida. A materialidade do livro, apenas acessada pelo autor e pelo leitor empíricos, choca-se, assim, intencionalmente, por meio da estratégia de persuasão do autor implicado, ao mundo apresentado pelo narrador. Alguns períodos à frente, sustentada essa dissimulação, a voz narrativa, em sua ironia, agradece o fato de a personagem não ter efetivamente escrito o episódio que imaginara, já que há, nesse pensamento de Raimundo Silva, algumas incoerências, que, uma vez escritas, poderiam facilmente convencer um leitor desatento a considerar toda a cena como verdade. A voz narrativa promove revisões acerca do que foi imaginado pela personagem e aponta duas inadequações presentes no episódio pensado por Raimundo Silva enquanto revisa o livro de História.

A primeira inadequação estaria no fato de o revisor imaginar existirem, nos parapeitos das varandas das almádenas, sinais na pedra que apontariam com exatidão para Meca:

Por muito adiantada que estivesse a ciência geográfica e agrimensora dos árabes e dos mouros, é pouco crível que soubessem determinar, com a exactidão que se insinua, a posição de uma caaba na superfície do planeta, onde precisamente sobreabundam as pedras, umas mais sagradas que outras. (SARAMAGO, 2003, p. 21).

A segunda inadequação cometida no episódio imaginado por Raimundo Silva estaria no fato de que o muezim, ao se levantar, não procedeu a um ritual de purificação antes de chamar os crentes à oração. A respeito das incorreções cometidas pela personagem, o narrador afirma:

É sabido que não é a qualidade do pano que evita as nódoas, diz-se mesmo que é no melhor deles que a nódoa cai, e também que não há uma sem duas, pois aí temos o segundo erro, este sim, gravíssimo, pois levaria o leitor desprevenido, se escrita houvesse, e felizmente não há, a tomar por correta e conforme com os fatos da vida mulçumana a descrição dos actos do almuadem depois de acordar. (SARAMAGO, 2003, p. 21).

O narrador utiliza um Saber proverbial — estes abundantes em toda a obra saramaguiana e constituintes do embate entre o Saber oficial e aquele erigido pela oralidade —, a fim de se referir a Raimundo Silva como um bom revisor, embora não isento de cometer incorreções. É ironizada, por meio de uma espécie de preterição, a relação entre o conhecimento escrito e o leitor desavisado. Após o revisor apontar os erros do autor do livro de História, o narrador evidencia os erros de Raimundo Silva, numa tentativa de demonstrar como a coerência da escrita pode cristalizar conhecimentos equivocados acerca de um referencial objetivo. O leitor desavisado, levado pelos poderes da coerência e pela pré-disposição em confiar nos saberes que se vão cristalizando pela via da escrita, é apontado pelo próprio texto com o objetivo de ironizar a capacidade com que os textos escritos vão angariando o perigoso estatuto de verdade oficializada dos fatos.

Em *História do cerco de Lisboa*, o narrador sugere por várias vezes um leitor inserido em um mundo transcendente ao da narrativa e a responsabilidade conferida a ele de questionar a escrita como via de cristalização dos saberes. A leitura é evocada, pelo próprio narrador, como um ato que requer atenção e responsabilidade. Ler, dessa forma, é uma ação que deve se desenvolver a partir do questionamento e de uma continuada dúvida.

Constatadas as incorreções cometidas por Raimundo Silva em seu devaneio, o narrador comenta acerca das estantes do revisor, abarrotadas de livros que o auxiliariam na identificação dos seus erros, se a personagem a eles recorresse. A respeito dessa estante, a voz do narrador afirmará que:

[...] os livros estão aqui, como uma galáxia pulsante, e as palavras, dentro deles, são outra poeira cósmica flutuando, à espera do olhar que as irá fixar num sentido ou nelas procurará o sentido novo, porque assim como vão variando as explicações do universo, também a sentença que antes parecera imutável para todo o sempre oferece subitamente outra interpretação, a possibilidade duma contradição latente, a evidência de seu erro próprio. Aqui, neste escritório, onde a verdade não pode ser mais do que uma cara sobreposta às infinitas máscaras variantes, estão os costumados dicionários da língua e vocabulário, os Moraes e Aurélio, os Morenos e Torrinhas, algumas gramáticas, o Manual do Perfeito Revisor, vademeco de ofício, mas também estão as histórias da Arte, do Mundo em geral, dos Romanos, dos Persas, dos Gregos, dos Chineses [...] (SARAMAGO, 2003, p. 24).

Entre as funções dadas à atividade de ler, estariam as de explorar sentidos, as de questionar as sentenças tomadas como fixas e imutáveis, as de promover uma interpretação ativa e as de questionar os saberes cristalizados. A enumeração dos livros da estante de Raimundo Silva, pertencentes as mais diversas áreas do Saber, culminará com o título “Inverossimilhanças e Curiosidades”, que o narrador dirá trazer como exemplo o erro da afirmação feita por Aristóteles de que a mosca doméstica comum tem quatro patas:

[...] redução aritmética comum que os autores seguintes vieram repetindo por séculos e séculos, quando já as crianças sabiam, por crueldade e experimentação, que são seis as patas da mosca, pois desde Aristóteles as vinham arrancando, voluptuosamente contando. (SARAMAGO, 2003, p. 24-25).

A leitura como um ato de reparação e de emenda é, dessa forma, já evocada pelas primeiras páginas do livro de Saramago, por meio de uma espécie de antecipação das tentações que Raimundo Silva, leitor subversivo ele mesmo, sentirá em inserir uma negação na sentença histórica. Raimundo Silva encena a multiplicidade que deve ser assumida pelo ato de leitura, uma vez que a personagem ultrapassa a condição de revisor, cede à condição de leitor crítico e modificador da narrativa e angaria o papel de autor.

O livro, considerado em suas dimensões de propriedade e de apropriação, é explorado, nesse romance de Saramago, como um objeto resultante não somente do trabalho e da autoridade de um autor, mas dos acordos e das condições para a sua publicação, uma vez que, na função de revisor, Raimundo Silva trabalha para uma editora, devendo-lhe subordinação. Em *História do cerco de Lisboa*, percebe-se, então, em nível de enredo, o jogo de interesses e a medição de forças entre o revisor-leitor, a editora e o autor do livro de História a ser revisado e publicado.

As questões difusas de autoria, de autoridade e de propriedade que permeiam o livro em suas dimensões materiais e discursivas são ensaiadas já em *Que farei com este livro?*, de 1980. Essa peça teatral, escrita por José Saramago, trata dos suplícios passados por Camões, protagonista do drama, para publicar seu *Os Lusíadas*. O poeta português, personagem dessa peça, precisa promover diversas modificações e as mutilações que lhe são ordenadas pela realeza e pelo Santo Ofício, a fim de que seu texto possa ser publicado. O questionamento que dá título ao texto é feito pela personagem no final da peça, que se interroga ao segurar seu quantitativamente único exemplar publicado. Após todos os desafios enfrentados e todas as modificações às quais o poeta submetera seu texto, Camões, sem condições financeiras e emocionais de arcar com uma tiragem maior do que viria a ser a obra mor da Literatura Portuguesa, profere a interrogação que dá título ao texto dramático de Saramago, encerrando a peça.

Encenação análoga a da já exercitada dramaticamente na peça supracitada, o diálogo inicial entre Raimundo Silva e o autor do livro de História a ser revisado suscita questões que envolvem os limites entre a autoria e a atividade revisora, além da associação entre a autoridade e a apropriação. Raimundo Silva mostra ao autor o “deleatur”, sinal utilizado pelo revisor para apagar letras soltas ou palavras inteiras, e

desenvolve uma discussão filosófica a respeito de sua utilização e do poder que teria de apagar o escrito antes da publicação pela editora. Acerca da explicação de Raimundo Silva, afirma o historiador, dando continuidade ao diálogo:

Confesso que os meus deleatures são menos rigorosos, um rabisco dá-me para tudo, confio-me à sagacidade dos tipógrafos, essa tribo colateral da edípica e celebrada família dos farmacêuticos, capazes até de decifrar o que nem chegou a ser escrito, E depois os revisores que acudam a resolver os problemas, Sois nossos anjos-da-guarda, a vós nos confiamos [...] (SARAMAGO, 2003, pp. 9-10).

Durante esse diálogo, relativo às relações hierárquicas e de confiança que se estabelecem entre o autor e a editora, o revisor e o autor do livro de *História* chegam à comparação feita entre os seus papéis e autoridades sobre o texto escrito e o episódio historicamente conhecido em que um sapateiro aponta um erro em uma sandália de uma figura pintada por um artista grego chamado Apeles. Tendo Apeles corrigido e emendado o erro que lhe fora indicado, o sapateiro aventura-se a fazer correções acerca da anatomia do joelho da mesma figura, dizendo-lhe Apeles, furioso: “Não suba o sapateiro acima da chinela”. Raimundo Silva, entretanto, afirmará que, apesar de suas tentações de sapateiro, respeita os limites de sua função como revisor e que não ultrapassa a observação e a correção do que lhe cabe. Essa isenta postura, como se sabe, será desmentida quando da inserção do “não” em uma das sentenças do livro de *História*.

O protagonista de *História do cerco de Lisboa* irá incorporar as figuras de revisor, de leitor e de autor, digladiando-se internamente a cada vez que assume um desses papéis. A elucubração que constitui o segundo capítulo desse romance de José Saramago, que o narrador afirma ter sido pensada por Raimundo Silva durante a revisão do livro de *História*, já dá indícios da postura cambiante do revisor e das tentações que o acometem durante o seu trabalho de revisão:

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 de uma palavra repetida em voz baixa o leva, por associação, a organizar polifônicos edifícios verbais que tornam o seu pequeno escritório num espaço multiplicado por si

mesmo, ainda que seja muito difícil explicar, em vulgar, o que tal coisa quer dizer. Lá lhe pareceu que era informar pouco limitar-se o historiador a falar de muezim e de minarete [...]. Bom revisor seria este, assim escrupuloso, se cuidasse de aparar as asas a um discorrer propenso a efabulações ocasionalmente irresponsáveis [...]. (SARAMAGO, 2003, pp. 20-21).

Raimundo Silva vai cedendo às liberdades permitidas apenas à imaginação e à paixão de um leitor. Da objetividade do relato histórico que revisa, o revisor extrai a multiplicidade dos sentidos do texto e de si mesmo, “heteronimiza-se”, como afirma o narrador, fazendo referência aos heterônimos de Fernando Pessoa. Sendo pouco informar que um muezim convoca a Lisboa sob domínio dos mouros à oração, a imaginação de Raimundo Silva opera em preencher ficcionalmente as lacunas deixadas pela narrativa historiográfica. Nesse momento, o revisor afasta-se da postura de falcão, conferida a ele pelo narrador, quando afirma:

[...] tinha muita razão aquele autor que perguntou um dia, Aos olhos de um falcão, como seria a pele de Julieta, ora, o revisor, em sua agudíssima tarefa é precisamente o falcão, mesmo quando já se lhe for cansando a vista, porém, em chegando a hora da leitura final, é tal qual Romeu quando olhou pela primeira vez Julieta, inocente, trespasado de amor. (SARAMAGO, 2003, p.34).

O autor a que o narrador faz referência é o próprio José Saramago, visto que este posteriormente discute e desenvolve publicamente tal afirmação durante entrevista concedida a João Jardim e a Walter Carvalho quando da gravação do documentário *Janela da Alma*, lançado em 2002. O revisor Raimundo Silva, com olhos de falcão, a quem nada escapa, alterna-se ao leitor, capaz de fruir o texto e de lhe compreender de maneira livre e solta. O câmbio entre os papéis de leitor e de revisor se intensifica em Raimundo Silva na medida em que a editora lhe cobra agilidade para terminar as revisões da página do livro de História.

Roger Chartier (2010), ao discutir acerca da instabilidade do sentido e da autoridade do escrito, afirma que:

Os autores não escrevem os livros, nem mesmo os próprios. Os livros, manuscritos ou impressos, são sempre os resultados de múltiplas operações que supõem decisões, técnicas e competências muito diversas. [...] Portanto, as formas e disposições do texto impresso não dependem do autor, o qual delega àquele que prepara

a cópia ou àqueles que compõem as páginas as decisões quanto à pontuação, acentuação e ortografia. A historicidade primeira de um texto é a que lhe vem das negociações estabelecidas entre a ordem do discurso que governa sua escrita, seu gênero, seu estatuto, e as condições materiais de sua publicação. [...] Na certa, os autores não escreviam seus livros, mesmo sabendo-se que alguns deles intervinham nas reedições de suas obras, plenamente conscientes dos efeitos produzidos pelas formas materiais ou gráficas de sua edição. Será diferente a situação, agora que, na maioria dos casos, os livros são impressos a partir do texto redigido e corrigido pelo próprio autor no monitor de seu computador? Talvez, mas nem por isso deverão desaparecer as decisões, intervenções e mediações que distinguem a publicação da simples comunicação. (CHARTIER, 2010, pp. 21-22).

Ao falar da autoridade sobre o escrito, conferida em primeira estância ao autor, o teórico francês chama a atenção para as modificações promovidas pelos funcionários das editoras na materialidade dos livros que publicam. Essas alterações, por vezes, podem provocar diferenças de sentido entre o texto produzido pelo autor e aquele finalizado no formato de um livro. Dessa maneira, mesmo antes de ser comercializado e de atingir o leitor, não seria do autor e de sua capacidade criativa o integral domínio sobre o sentido do texto.

Chartier pergunta-se, dando continuidade a essa discussão:

Assim sendo, quem é o mestre do sentido? Será ele o leitor, “esse alguém que tem, reunidos num mesmo campo, todos os vestígios do qual o escrito é constituído”, como queria Roland Barthes? De fato, a mobilidade da significação é a segunda instabilidade que preocupou e que inspirou os autores que nos fazem companhia. (CHARTIER, 2010, p. 23).

A mobilidade dos sentidos do escrito a que se refere Chartier é explorada pelas três obras selecionadas para este estudo e por outras obras de José Saramago, quer em nível de enredo, quer no mote que movimenta e possibilita os textos. Em *História do cerco de Lisboa*, essa mobilidade é experimentada por Raimundo Silva em todos os seus âmbitos: como revisor e funcionário da editora, como leitor e como autor ele mesmo.

A autoridade dos autores na construção da verdade historiográfica, o papel do revisor de não emendar mais do que aquilo que lhe cabe e a figura despretensiosa do leitor apaixonado são intensamente discutidos pelo narrador de

História do cerco de Lisboa durante a atividade de Raimundo Silva de ler e de revisar o livro de História. Quando da leitura da última página do livro pelo revisor, o narrador aponta, descrevendo as reações da personagem:

[...] repare-se no que escreveu o historiador, No auto do castelo o crescente muçulmano desceu pela derradeira vez e, definitivamente, para sempre, ao lado da cruz que anunciava ao mundo o baptismo santo da nova cidade cristã, elevou-se lento no azul do espaço, beijado da luz, sacudido das brisas, a despregar-se ovante no orgulho da vitória, o pendão de D. Afonso Henriques, as quinas de Portugal, merda, e que não se cuide que a má palavra a dirige o revisor ao emblema, é antes o legítimo desabafo de quem, tendo sido ironicamente repreendido pelos erros da imaginação, vai ter de consentir que passem a salvo outros não seus, quando o que lhe está a apetecer, e com justo direito, é lançar nas margens do papel uma chuva de indignados deleaturs, porém, já o sabemos, não o fará, que com emendas deste calibre ficaria vexado o autor, Reduza-se o sapateiro à observação da gáspea, que só para isso é que lhe pagam [...]

 (SARAMAGO, 2003, p. 36).

O narrador esclarece que a má palavra proferida pelo revisor diz respeito ao emprego do imperdoável anacronismo cometido pelo autor do livro de história ao falar das quinas na bandeira portuguesa à época de D. Afonso Primeiro, uma vez tendo sido inseridas apenas no reinado do seu filho Sancho. O revisor, apesar de colocar a esferográfica sobre a palavra, a fim de adicionar o deleatur, não o fará, porque a exclusão das quinas provocaria “um terramoto na página”. Raimundo Silva deixa passar essa incorreção, já que sequer poderia adicionar algo em seu lugar sem causar prejuízo à coerência textual. O revisor, em um primeiro momento, peregrina impotente pelas incoerências historiográficas, permitindo que elas se solidifiquem por meio do escrito publicado sem emenda.

Ao dar continuidade à revisão do livro, Raimundo Silva ficará gradualmente mais desconfortável com as inverossimilhanças relatadas acerca do discurso feito por D. Afonso Henriques aos cruzados, a fim de convencê-los a auxiliar os portugueses na conquista de Lisboa. O narrador arremata, sobre as incorreções cometidas pelo historiador, que, além de cometer ele mesmo inadequações, repetiu, sem conferir, as de outros historiadores: “é assim que se arranjam os equívocos históricos, Fulano diz que Beltrano disse que de Cicrano ouviu, e com três autoridades dessas se faz história” (SARAMAGO, 2003, p.39).

Raimundo Silva vai lendo o livro e duvidando do conhecimento ali exposto, sendo desafiado pelos disparates que passarão adiante como narrativa verdadeira da tomada do cerco. A personagem, tomada pelo ceticismo das verdades ditas, será acometida a acrescentar no texto o que nele não há. Se não foi possível adicionar os deleatres que apagariam páginas inteiras, sem ter o que inserir em lugar delas, Raimundo Silva, subversivo leitor, irá inserir no texto o “não” que vai se firmando nele por meio do seu desconforto diante das incoerências historiográficas.

Após a inserção da negação, a personagem, atormentada por ter sido essa a primeira vez em que se sentiu tentado a ir além do que lhe permite a sua autoridade de revisor, olha, de sua janela, para a cidade, para a Lisboa a qual se refere o livro de história por ele alterado, a pensar, “pessoalmente”, como afirma o narrador, que:

Se eu fumasse, acenderia agora um cigarro, a olhar o rio, pensando como tudo é vago e vário assim, não fumando, apenas pensarei que tudo é vário e vago, realmente, mas sem cigarro, ainda que o cigarro, se o fumasse, por si mesmo exprimisse a variedade e a vaguidade das coisas, como o fumo, se fumasse. (SARAMAGO, 2003, p.46).

Em uma clara referência ao poema “Tabacaria”, do heterônimo Álvaro de Campos, o narrador irá inaugurar a imagem de um outro Raimundo Silva, de um revisor capaz de transcender a personalidade pacata e respeitadora dos limites de sua função. Negando que os cruzados tenham ajudado os portugueses na conquista da cidade e negando a si mesmo como costumara até aí se comportar, a personagem contempla a Lisboa construída por sua verdade alterada. Raimundo Silva, ao pensar metafisicamente, assim como o eu-lírico de “Tabacaria”, vê da sua janela como tudo é ao mesmo tempo vário e vago, uma vez que a variedade das coisas é constatável pelos olhos, mas que as construções narrativas destas não são capazes de atingir algo invariante e nominável.

Remetendo à tautologia presente na epígrafe de *História do cerco de Lisboa*, a alteração feita pelo agora leitor-autor, e não apenas revisor, Raimundo Silva inaugura a não-passividade da personagem diante do escrito e do Saber cristalizado. Descontente e cético no que diz respeito ao conhecimento imortalizado pelo texto historiográfico, Raimundo Silva corrige aquela verdade na tentativa de

alcançá-la. O narrador sugere, a partir da elaboração da personagem vítima de tentação, uma postura leitora crítica e ética. Essa leitura não se apresenta de nenhuma forma passiva, de nenhuma forma conformada, mas consciente do seu papel na (des-)construção da significância.

As múltiplas apropriações do livro, considerado nas dimensões de objeto material e de portador de significâncias, são discutidas pelo romance em nível de enredo. Ao ser chamado pela editora, após a constatação da negação inserida, Raimundo Silva é recebido pelo diretor literário, uma vez que o diretor geral não pudera comparecer, pelo diretor de produção e por uma mulher contratada para supervisionar o trabalho dos revisores que trabalham em casa, como é o caso de Raimundo Silva. Durante a conversa com as figuras de autoridade que representam a editora, o diretor literário passa ao revisor a opinião do autor do livro de História a respeito do vexame ocorrido, dizendo-lhe que o autor não se mostrou irritado e que se conformara com a inserção de uma errata, embora ridícula, no livro.

Ao sair da editora, da qual não chegara a ser demitido, Raimundo Silva imagina a conversa que o diretor literário deve ter tido ao telefone com o historiador: “É que não se pode confiar em ninguém, ao que o autor respondeu, por mais incrível que pareça, Não é morte de homem, uma errata resolve a questão, e ria-se.” (SARAMAGO, 2003, p.85). O duplo sentido de “Não é morte de homem”, que o narrador reafirma como não fazendo parte do que realmente disse o historiador, mas como sendo acrescentamento de sentido duplo feito pela imaginação da personagem, é empregado, em sua ambiguidade e duplicidade, ao novo comportamento de Raimundo Silva após a modificação feita no livro de história. O “não” inserido terá como consequência a transcendência do Raimundo Silva revisor em direção a um indivíduo múltiplo, heteronimizado.

Ao ser convocado para uma reunião com Maria Sara, nova chefe dos revisores, Raimundo Silva se sente perturbado e fascinado quando nota um exemplar de História do cerco Lisboa sobre a mesa da mulher:

Agora não tirava os olhos da mesa, fascinado, estava ali a História do cerco de Lisboa, virada para si, certamente de propósito, tudo, o nome do autor, o título em letras grandes [...] Não queria continuar olhar a capa provocadora, mas tão pouco desejava enfrentar-se com a doutora Maria Sara [...]. Mas ela disse, em tom de voz natural, sem

nenhuma entonação particular, deliberadamente neutra, tão simples quanto as quatro palavras que pronunciou, Esse livro é seu, fez uma pausa, demorada, e acrescentou, colocando desta vez peso maior em algumas sílabas, Digamo-lo doutro modo, esse livro é o seu. (SARAMAGO, 2003, p.94).

O livro dado por Maria Sara a Raimundo Silva é o único que não possui a errata adicionada pela editora. Está lá o “não” inserido por Raimundo Silva, imortalizado como as outras palavras, atritando-se com elas. O jogo de palavras da mulher, que o profere sem nenhuma entonação acusadora, atribui ao revisor a autoria daquele exemplar de *História do Cerco de Lisboa*. Nesse momento do enredo, a chefe dos revisores ainda dirá a Raimundo Silva que encontrara, nos arquivos da editora, opiniões e críticas escritas por ele acerca de obras que foram ou não foram publicadas pela editora. Pela qualidade dessas avaliações, Maria Sara desafia Raimundo Silva a escrever um romance em que os cruzados não tenham auxiliado os portugueses na tomada do que viria ser Lisboa.

As muitas faces angariadas pela personagem (revisor, leitor, crítico e autor) passam a afetar intensamente a sua personalidade. Raimundo Silva, afetado por suas metamorfoses, estas já antecipadas pela utilização das figuras do Dr. Jekyll e de Mr. Hyde quando da tentação em modificar o livro que revisava, chega a desconhecer a sua própria casa, a se sentir estranho nela: “[...] agora a casa está como se fosse pertença doutra pessoa, e ele um estranho, até o cheiro é outro [...]” (SARAMAGO, 2003, p.102).

Pode-se afirmar que *História do cerco de Lisboa* é o romance, dentre os selecionados para este estudo, que aponta para várias das direções, tomadas e ainda por tomar, pelos textos de José Saramago. Ao mesmo tempo em que o enredo e os dilemas vividos por Raimundo Silva sugerem uma postura leitora, atenta e modificadora, a ser assumida por um leitor idealizado, não só das obras do próprio Saramago, mas das narrativas em geral, indicam, também, por meio da figura do revisor, uma espécie de alter ego do próprio autor em seu processo criativo. José Saramago, ávido leitor de documentos historiográficos e questionador de suas lacunas e incoerências, constrói os seus romances por meio do exercício ficcional operado no que o discurso histórico suprimiu de sua narrativa. É esse o procedimento claramente empregado em *Memorial do convento*, por exemplo.

Em *História do cerco de Lisboa*, é possível perceber, também, elementos temáticos embrionários, ainda a serem desenvolvidos e experimentados pelos romances de Saramago. A questão dos duplos, explorada em *O homem duplicado*, encontra-se rudimentar em *História do cerco*, vistas as posturas e as perturbações que vão se manifestando na personalidade de Raimundo Silva e as frequentes referências à heteronímia pessoana. O ponto de contato entre *O homem duplicado* e *História do cerco de Lisboa* pode ser observado, além da duplicidade literal e metafórica das personagens, na relação que essa duplicidade estabelece com os discursos literários e historiográficos. Como se apontou anteriormente, não é a esmo que Tertuliano Máximo Afonso é professor de História e que António Claro é ator, lidando cada um a sua maneira com o insólito dilema que lhes é imposto.

O questionamento do conhecimento histórico como oficializado, configurado de forma distinta nos três livros a que se dedica esta tese, incita ele mesmo uma postura leitora, ativa e questionadora, do Saber fixo e inabalável. Ao se colocar como leitor crítico implicado e ao fazer referência a vários outros textos basilares da formação do conhecimento científico e historiográfico, o narrador convida o seu narratário a assumir a mesma postura, a fim de que ele possa ser participante, também crítico e ativo, da construção do relato administrado pela voz narrativa.

3.3.3 O espelho e os fractais: a retórica narrativa/leitora de *O homem duplicado* e a observação da ordem no caos

Em *O homem duplicado*, o autor utiliza-se de um estratagema diferenciado para apresentar os confrontos (História/ficção, verdade/mentira, eu/outro) que já estavam presentes nos romances anteriores. Como discutido no segundo capítulo deste estudo, são adicionados, nesse romance de 2002, elementos tragicômicos ao jogo de aproximação e de afastamento que o narrador promove em relação ao objeto narrado. Os empreendimentos metanarrativos, além de evocarem a tradição literária, por meio de referências diretas a Homero e a personagens de suas epopeias, provocam diretamente o leitor a reparar no tema central do romance e a perceber esse tema como espelhado nos diversos níveis da narrativa. Acerca do que seria o tema central de *O homem duplicado*, o próprio José Saramago (2013,

p.41) afirma: “[...] uma história de dois homens em tudo idênticos que apresenta, uma vez mais, um tema recorrente no meu trabalho: o outro. Com a diferença de que o outro é, no aspecto físico, um mesmo [...]”.

Em *Memorial do convento*, se faz clara a distinção entre categorias como História/ficção e verdade/mentira e o romance se desenvolve na medida em que promove os atritos entre elas. As evocações à historiografia e a uma tradição narrativa, assim como a implosão dos seus estatutos de verdade e de correção estética, são feitas pela própria voz narrativa ao passo em que se propõe a tratar da construção do convento de Maфра da perspectiva do trabalho empregado pelos homens que concretizaram o monumento. O Outro é, dessa forma, o próprio discurso legitimado a que o memorial de Saramago voluntária e evidentemente se confronta.

Em *História do cerco de Lisboa*, a concepção dessas categorias como duplicadas e quase indiscerníveis começa a tomar forma nos dilemas e nas tentações em que se envolve Raimundo Silva diante da leitura da narrativa historiográfica. A própria personagem, ao constatar as incoerências em que se sustentam as narrativas escritas, começa a se multiplicar, no que diz respeito a sua personalidade e ao seu campo de ação. Ao assumir os papéis de revisor, de leitor, de crítico e de autor, a personagem se fragmenta e se heteronimiza diante da escrita/leitura, passando por transtornos de identidade. O protagonista é, assim, trespassado internamente pela sombra do outro, sem deixar de ser, fisicamente, o mesmo. A multiplicação que Raimundo Silva começa a sofrer em *História do cerco de Lisboa* se mostra radicalizada em *O homem duplicado*. Nesse romance da segunda fase do autor, os jogos entre o Eu e o Outro, encenados na superfície do enredo por Tertuliano e António Claro, podem ser observados em todos os níveis da narrativa.

Uma reflexão, em forma de narrativa, acerca do tema dos duplicados, *topos* literário exercitado desde a tragicomédia plautina, já era considerada por Saramago mesmo antes da primeira publicação de *O homem duplicado*, em 2002. Em *Cadernos de Lanzarote* (1997), o autor registra, em abril de 1993, que tem trabalhado no conto do capitão do porto e do director da alfândega, afirmando que:

A ideia andava comigo há uns cinco ou seis anos, desde o encontro de escritores que por essa altura se realizou em Ponta Delgada [...]. O caso parece ter sucedido mesmo (pelo menos assim me foi dito pela Angela Almeida) [...]. Veremos o que serei capaz de fazer com ela [com a história]: ainda vou no primeiro parágrafo. A história parece fácil de contar, daquelas que se despacham em duas frases, mas a simplicidade é enganosa: não se trata de uma reflexão sobre um *eu* e um *outro*, mas da demonstração anedótica, nesse caso, de que o outro é, afinal, o *próprio*. A anedota acabará por mudar-se em tragédia, mas a tragédia será, ela mesma, cômica. (SARAMAGO, 1997, p. 05).

Aproveitando-se dessa anedota que ouviu contar e que afirma parecer “que aconteceu mesmo”¹³, José Saramago publica em seu *blog*, em abril do mesmo ano, “O conto burocrático do capitão do porto e do diretor da alfândega”, texto em que o desfecho trágico revela que as duas personagens, que medem forças burocráticas durante todo o enredo, eram uma só.

Essa exposição acerca do que seria a gênese do tema desenvolvido em *O homem duplicado* se faz necessária para que seja possível discutir como a metanarratividade, associada às inserções dramáticas e aos elementos tragicômicos, contribui para que o autor implicado elabore e evidencie a sua retórica de leitura. Diferentemente do que acontece no conto de 1993, a condição de igualdade entre o eu e o outro é revelada nas primeiras páginas do romance. As manifestações do narrador frente àquilo que ele conta/observa sugerem que o leitor perceba, em todas as nuances, o conflito dos indivíduos duplicados diante da impossibilidade de diferenciação inicialmente posta.

É possível perceber, em *O homem duplicado*, que, ao jogo de espelhos, já intensamente explorado nos romances anteriores, adiciona-se e radicaliza-se a concepção de uma narrativa fractal¹⁴. Termo criado em 1975 pelo matemático francês Benoît Mandelbrot, o fractal constitui-se como um objeto geométrico fracionado em que as propriedades do objeto original repetem-se em qualquer

¹³ Estrutura muito próxima da utilizada para introduzir o caso das duas mulheres iguais, analisado no primeiro capítulo deste estudo.

¹⁴ José Saramago, em texto publicado na guia Outros Cadernos de Saramago, presente no *site* da Fundação que recebe o nome do autor, refere-se a um episódio de 1999, em que o geômetra espanhol Juan Manuel García-Ruiz chama a atenção do escritor para um exemplo de geometria fractal presente em *Todos os nomes*. A postagem, feita em 31 de março de 2009, pode ser acessada em: caderno.josesaramago.org/33361.html.

escala. O objeto original mantém com suas frações a propriedade da autossimilaridade.

A ideia de narrativa organizada de forma fractal dialoga, ainda, com a epígrafe presente em *O homem duplicado*: “O caos é uma ordem por decifrar”, uma vez que a geometria fractal se relaciona diretamente à Teoria do Caos, como tentativa de conferir a este alguma configuração ordenável e decifrável. Os fractais são sistemas matemáticos complexos que buscam, em um sistema aleatório e imprevisível, padrões de comportamento.

O próprio mote do romance de Saramago é uma repetição, uma recorrência. Repare-se que alguns dos elementos do enredo central do romance são repetições de elementos da história entre o capitão do porto e o diretor da alfândega. Além disso, os duplos são tema exercitado literariamente desde pelo menos o século III a.C., por Plauto, na já referida tragicomédia *Anfitrião*. No âmbito da Literatura Portuguesa, Camões publica, em 1587, *Anfitriões*, adaptação da comédia plautina. No interior do romance de Saramago, avultam as repetições de episódios e as alusões à tragicomédia de Plauto e à adaptação feita por Camões. *O homem duplicado* apresenta, ainda, referências diretas à *Ilíada* de Homero. O próprio narrador e mesmo as personagens denunciam as situações em que estão inseridos como sendo similares aos eventos precedentes à invasão de Troia.

É possível afirmar que o romance de Saramago se nutre de padrões paradoxais e da busca da ordem no caos. O narrador acompanha a narrativa como se não tivesse domínio sobre ela, dividindo espaço com as personagens-oráculo que tentam prevenir os duplos do desfecho trágico do romance. Não a esmo, o destino e o acaso são convocados, atritados e dissimulados pela narrativa.

As repetições fractais, de dimensões variadas e autossimilares, revelam-se no interior de *O homem duplicado*. Tertuliano Máximo Afonso, protagonista do romance de 2002, é apresentado, nas primeiras linhas do romance, por meio da comparação coincidente com outros indivíduos/personagens de romances de José Saramago:

O que por aí mais se vê, a ponto de não causar surpresa, é pessoas a sofrerem com paciência o miudinho escrutínio da solidão, como foram no passado recente exemplos públicos, ainda que não

especialmente notórios, e até, em dois casos, de afortunado desenlace, aquele pintor de retratos de quem nunca chegamos a conhecer mais que a inicial do nome, aquele médico de clínica geral que voltou do exílio para morrer nos braços da pátria amada, aquele revisor de imprensa que expulsou uma verdade para plantar no seu lugar uma mentira, aquele funcionário subalterno do registro civil que fazia desaparecer certidões de óbito, todos eles, por casualidade ou coincidência, formando parte do sexo masculino, mas nenhum que tivesse a desgraça de chamar-se Tertuliano Máximo Afonso, e isso terá decerto representado para eles uma impagável vantagem no que toca às relações com os próximos. (SARAMAGO, 2008, p.8).

Para apresentar a personagem, o narrador compara a solidão do professor, respectivamente, à de H., em *Manual de Pintura e Caligrafia*, de 1977, à de Ricardo Reis, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de 1984, à de Raimundo Silva, em *História do cerco de Lisboa*, de 1989, e à do senhor José, de *Todos os nomes*, de 1997. Embora todos igualmente solitários e do sexo masculino, “por casualidade ou coincidência”, nenhum deles teve “a desgraça de chamar-se Tertuliano Máximo Afonso” e de, principalmente, ter a sua identidade afetada por um duplo. De partida, o leitor já é instigado a, a partir de um aparato de leituras prévias, identificar personagens de outras obras do autor publicadas antes de 2002, uma vez que a voz narrativa pluralizada faz referência a um contexto externo ao próprio romance, ao tratar, em ordem cronológica, das publicações do autor e das semelhanças e diferenças que o leitor deve resgatar da leitura de romances anteriores. A solidão é, nesse trecho, o elemento recorrente, retornado e repetido.

O exemplo central de indefinição entre o eu e o outro é aquele inicialmente revelado como matéria do enredo: Tertuliano é fisicamente igual a António Claro. Além de analisar como o narrador acompanha e apresenta o conflito medular, faz-se importante destacar pontos aparentemente secundários, já que o tema dos duplicados pode ser observado em unidades menores e autossimilares dentro do enredo. Esses elementos de dimensões menores, observáveis pela perspectiva da duplicidade, estão, principalmente, relacionados ao problema da referencialidade. Note-se, por exemplo, a relação de duplicidade e de consequente multiplicidade em abismo que se estabelece no início do romance e que segue o percurso que vai da visualização do duplicado na tevê até o descobrimento do nome real do ator António Claro.

Antes de passar para a observação das peças principais que movimentam o enredo e para análise dos momentos em que o narrador sugere efetivamente a sua retórica de leitura, faz-se necessária a reflexão acerca dos pormenores que o autor implicado, por meio do narrador, vai inserindo ironicamente e de forma diminuta. Esses elementos pormenorizados contribuem para que a narrativa apresente o problema dos duplos em dimensões diversas e autossimilares.

3.3.3.1 Uma leitura fractal: o conflito entre os duplos e a autossimilaridade com que se apresenta nos objetos da narrativa

A revelação que se estabelece quando o professor de História reconhece a sua própria figura duplicada na tela da tevê mostra-se em sua parcialidade, já que aquela imagem, embora evidência de assombrosa igualdade, ainda não é suficiente para afirmar a exata semelhança física entre o professor e o indivíduo visualizado na tela. A mirabolante investigação procedida por Tertuliano a fim de encontrar o nome do ator que com ele muito se parece é ela um procedimento de multiplicação do duplicado, uma vez que o narrador chega a listar muitos dos papéis e das aparências que o ator vai assumindo a depender do filme em que atua.

O abismo fractal de multiplicações do mesmo indivíduo, dessa forma, intensifica-se por meio da figura do duplo de Tertuliano, uma vez que, por ser ator, experimenta, nas várias personagens que interpreta, a dimensão do outro. A sensação de triunfo que invade Tertuliano quando finalmente chega ao nome de Daniel Santa-Clara é, algumas páginas à frente, convertida em frustração:

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, o professor de História que vive nesta casa [...].(SARAMAGO, 2008, p. 141).

O narrador evoca anedoticamente, já que por negação, uma problematização da referencialidade da arte. Os duplicados Ficção e Vida, discutidos no subtópico 1.3.1 pertencente ao Capítulo 1 deste estudo, são matéria do romance

na medida em que o narrador faz uma apreciação da sétima arte e de como esta se relaciona com o real. O narrador afirma que o duplo visualizado pelo professor de História no filme é algo fictício; máscara e elaboração de António Claro no desempenho de suas atividades de ator. Na perspectiva da verdade ficcional da narrativa, Daniel Santa-Clara é o duplo fictício do verdadeiro, do real e do concreto António Claro. Essa apresentação da personagem é também ela anedótica, uma vez que António Claro só é real dentro da realidade ficcional em que se insere. A correlação entre o original e a cópia, ganha, dessa forma, em moldes abissais, mais um nível de reflexão, e o leitor, implicado na e pela narração, é convidado a apreciá-lo criticamente.

Ao tomar como exemplo outros dois importantes elementos, que se fazem pormenores na narrativa, é possível reparar naquilo que se vai revelando crise de referencialidade entre o ficcional e o real: as fotografias que Tertuliano se sente tentado a tirar de si quando se disfarça com a barba postiça e o revólver descarregado que António Claro leva para o encontro entre os dois.

Quando Tertuliano, na frente do espelho de um centro comercial, coloca a barba postiça que o diferenciaria de António Claro, a felicidade de se ver distinto de seu duplo e de ver recobrada a sua singularidade, mesmo que por meio da utilização de um adereço que só artificialmente a ele pertencia, leva o professor de História a se dirigir até um estabelecimento fotográfico a fim de conservar a imagem que dele se fazia naquele instante: “queria um retrato cuidado, que lhe desse gosto de guardar e contemplar, uma imagem de que pudesse dizer a si mesmo: Este sou eu.” (SARAMAGO, 2008, p. 146).

Colocado diante da existência de um duplo, é somente por meio do disfarce, de um artifício, que Tertuliano consegue olhar para si e se autoafirmar com sendo quem seja. Essa autoafirmação (“Este sou eu”) é ela mesma paradoxal e anedótica, uma vez que aquela imagem que o professor de História vê no espelho não passa de uma tentativa de não parecer consigo mesmo, de um disfarce que mascara e que singulariza o rosto duplicado que Tertuliano carrega. Para fixar esse momento de alegria em meio ao caos em que se encontra inserido, a personagem recorre à fotografia, também esta cópia de um momento real e irrecuperável. A foto tirada é repetição, em dimensões reduzidas, de uma cópia fictícia, porém singularizada, do

inautêntico e simultaneamente real/ficcional e duplicado Tertuliano Máximo Afonso. Ao receber no estabelecimento seis fotografias médias e uma ampliada, decide-se por destruir as seis cópias médias, a fim de preservar a unicidade da ampliada. O jogo fractal de duplos real/fictício, original/cópia, verdade/mentira, vai se tornando cada vez mais intenso na medida em que o enredo avança e em que Tertuliano, ora único protagonista do romance, aproxima-se de António Claro.

Quando os dois marcam de se encontrar, a fim de constatarem, frente a frente, se são inteiramente iguais, António Claro avisa que levará com ele uma arma, destacando, para alívio e confusão de Tertuliano, que: “Estará descarregada, De que lhe serve, Faça de conta que estarei a representar mais um dos meus papéis [...]” (SARAMAGO, 2008, p. 174). A arma descarregada é imagem esvaziada literalmente do seu sentido destrutivo, mas ainda assim ameaçadora. Ao ator, entretanto, é útil como objeto cênico, uma vez que mesmo esvaziada de seu conteúdo, de munição, continua visual e exteriormente uma arma, duplicação inutilizada, mas ainda assim duplicação, de uma arma carregada.

3.3.3.2 O problema dos duplicados é encenado pelas personagens: o leitor é convidado a comparar as atitudes do professor e as do ator

O narrador convida diretamente o leitor a reparar no insólito enredo, que, apesar de absurdo, é ele mesmo reflexo, duplicação menor, de questões e de indagações humanas fundamentais. Quando António Claro ajusta, na frente do espelho, a barba postiça que havia sido de Tertuliano Máximo Afonso, duplicando e repetindo aquele os gestos deste quando da colocação do disfarce, o narrador, enunciando a partir da primeira pessoa do plural, convida o leitor a notar que:

Em compensação, não variaram muito os movimentos e os gestos das pessoas, não só desde o terceiro rei de Israel como também desde aquele dia imemorial em que um rosto humano se apercebeu pela primeira vez de si mesmo na superfície lisa de um charco e pensou, Este sou eu, Agora, onde estamos, aqui, onde somos, decorridos que foram quatro ou cinco lhões de anos, os gestos primevos continuam a repetir-se monotonamente, alheios às mudanças do sol e do mundo por ele iluminado, e se de algo ainda necessitássemos para ter a certeza de que assim é, bastar-nos-ia observar como, diante da lisa superfície do espelho da sua casa de

banho, António Claro ajusta a barba que havia sido de Tertuliano Máximo Afonso com os mesmos cuidados, a mesma concentração de espírito, e talvez um temor semelhante àqueles com que ainda não há muitas semanas Tertuliano Máximo Afonso, noutra casa de banho e diante de outro espelho, havia desenhado o bigode de António Claro na sua própria cara. Menos seguros porém de si mesmos que o seu bruto antepassado comum, não caíram na ingénua tentação de dizer, Este sou eu, é que desde então os medos mudaram muito e as dúvidas ainda mais, agora, aqui, em vez de uma afirmação confiante, o único que nos sai da boca é a pergunta, Este quem é (SARAMAGO, 2008, p. 221).

A ideia do fluxo circular do retorno, de repetição/coincidência no fluxo aleatório do caos, desenvolvida por Tertuliano quando este entra na sala do diretor e imagina já ter entrado em sala igual, é novamente evocada neste momento do romance. Os gestos das personagens se repetem diante do espelho. A ação de se colocar frente ao espelho é ela duplicação de um gesto repetido historicamente desde os primórdios da humanidade. O próprio cerne da narrativa é colocado como duplicação menor, fractal, de uma larga dimensão histórica e humana. A cena é um abismo de duplicados e a metanarratividade a denuncia como tal: narração, personagens, gestos, questionamentos vão sendo demonstrados como duplicações. A afirmação final (Este sou eu), mostra-se, entretanto, afetada por um novo contexto (“agora, aqui”, “os medos mudaram”), metamorfoseada em interrogação claudicante (“Este quem é?”). O novo receio é a ameaça e a impossibilidade da singularidade, negada de início às personagens e incorporada como princípio narrativo.

O romance se organiza de forma espelhada. Dedicado em um primeiro momento a acompanhar as atitudes do professor de História diante do problema que lhe é colocado, o narrador empreende, em um segundo momento narrativo, o acompanhamento do ator e das ações deste diante do reconhecimento de que a sua singularidade está ameaçada. Acerca desse estratagema, Francisco Maciel Silveira (2007), em *Eu-próprio, o outro?*, aponta:

Na superfície do relato, situações e ações duplicam-se – especulares. As aflições, angústias, indecisões, pausas, recuos estratégicos, planos de ação e método investigativo de Tertuliano Máximo Afonso, relatados do capítulo I ao X, reproduzem-se, como refletidos num espelho, ao longo dos capítulos XI e XVI, em atos, sentimentos e sensações de António Claro/Daniel Santa-Clara. (SILVEIRA, 2007, p. 131).

É possível afirmar que a confusão identitária, exercitada como fundamento narrativo e denunciada como tal, estende-se ao debate historiografia x ficção. A respeito dessa temática e de sua presença em *O homem duplicado*, Francisco Maciel Silveira (2007) afirma:

Reiterada a obsessão do Sr. José Saramago (ver *História do cerco de Lisboa*), a História – Ciência que, a tratar do que realmente teria acontecido, Aristóteles distinguia da Literatura, arte do possível segundo a verossimilhança – , a própria História, na óptica, saramaguiana, perde sua característica e especificidade transformada em mecema da ficção. (SILVEIRA, 2007, p. 134).

A transformação da História em menecma da ficção, além de presente nas falas das personagens¹⁵, pode ser observada como incorporada e encenada pelos protagonistas do romance. Não a esmo essas personagens ocupam os papéis sociais de professor de História e de ator. A “seriedade” da profissão de Tertuliano mostra-se intimamente ligada à personalidade do professor e aos seus modos de agir. O mesmo acontece a António Claro, quando incorpora a “frivolidade” da arte a que se dedica. O narrador convida o leitor a observar as atitudes dos dois e os distintos, quase ironicamente antitéticos, predicados de suas profissões/ações.

Tertuliano encena a seriedade da História frente à crise da singularidade

O narrador afirma, indicando a metamorfose sofrida por Tertuliano após visualizar seu duplo, que a postura investigativa e obsessiva do professor de História não condiz com a seriedade da sua profissão:

[...] eis a absurda situação que Tertuliano Máximo Afonso tinha criado, bem mais adequada aos enredos de uma ficção policial sem criminoso conhecido que justificável na vida até aqui sem sobressaltos de um professor de História. (SARAMAGO, 2008, p. 118).

¹⁵ Vide os trechos analisados no primeiro capítulo deste estudo em que Tertuliano, o professor de Matemática, Carolina Máximo e Maria da Paz discorrem a respeito da distinção/indistinção entre história e Literatura.

Durante a sua obstinada busca, Tertuliano envia, em nome de Maria da Paz, carta à produtora de filmes para a qual Daniel Santa-Clara trabalha, utilizando-se do subterfúgio de estar realizando um estudo acerca dos atores secundários e solicitando algumas informações sobre o ator. Na missiva de resposta, enviada pela produtora, está, entre outras informações, a de que Daniel Santa-Clara é, na verdade, o nome artístico de António Claro. Em conversa com Tertuliano a respeito do codinome utilizado, o Senso Comum, em uma de suas aparições, afirma, em uma clara referência à heteronímia pessoana: “É muito simples, foi do apelido Claro que se criou o pseudônimo de Santa-Clara, Não é pseudônimo, é nome artístico, Já o outro também não quis a vulgaridade plebeia do pseudônimo, chamou-lhe heterônimo.” (SARAMAGO, 2008, p.138). A heteronímia, também referida em *História do cerco de Lisboa*, é convocada para explicar comparativamente o problema do Mesmo que é núcleo de *O homem duplicado*. No romance de 2002, entretanto, além de caracterizar a multiplicação de um Eu em Outros, que são, na verdade, os Mesmos, o termo heteronímia ainda se liga à questão dos nomes. Enquanto António Claro é autorizado a adotar nomes artísticos, o professor de História carrega o fado do seu nome próprio e nada comum.

O leitor, em companhia do narrador, segue o comportamento do professor de História diante da nova informação obtida. De posse do nome e do endereço do indivíduo que visualizara nos filmes, a curiosidade de Tertuliano o leva a planejar uma aproximação da casa de António Claro, a fim de vê-lo e de ver como ele vive. O professor de História chega à conclusão de que, para se aproximar de Antonio Claro sem ser confundido com o ator pela vizinhança, será preciso um disfarce. Acerca dessa ideia, o Senso Comum enfatiza: “Pelos vistos, para seres quem és, a única possibilidade que te resta é a de que pareças outro.” (SARAMAGO, 2008, p. 139).

Para ser Tertuliano, na proximidade do espaço de existência de António Claro, é necessário diferenciar-se fisicamente do ator. Paradoxa e fatalmente, o Senso Comum ainda afirmará para o professor de História que: “Quanto mais te disfarçares, mais te pareças a ti próprio.”, uma vez que a singularidade de Tertuliano, ameaçada, precisa se fazer outra para ser única. O Senso Comum é o responsável por evidenciar o paradoxo em que se vai inserindo o professor. Duplicado, copiado, falsificado naquilo que é, a verdade de Tertuliano só pode ser

atingida por meio do disfarce, de um artifício que o leve a uma falsa e paradoxalmente autêntica singularidade.

Ao escolher como peça de seu disfarce uma barba postiça, o professor de História fica atento às questões de verossimilhança, a fim de que o adereço escolhido pareça naturalmente pertencente a ele e de que não chame atenção o suficiente para denunciar a sua própria falsidade:

Tertuliano Máximo Afonso passará horas fazendo experiências diante do espelho da casa de banho, pegando e despegando a finíssima película em que os pelos se encontram implantados, ajustando-a com precisão às pastilhas naturais e aos contornos dos maxilares, das orelhas e dos lábios, estes em especial, por que terão de mover-se para falar e até, quem sabe, para comer, ou, sabe-se lá ainda, para beijar [...] (SARAMAGO, 2008, p. 146).

Diferenciando-se de si mesmo, por meio de um adereço verossímil, com o objetivo de se distinguir de seu duplo e de não ser confundido com António Claro, Tertuliano se olha no espelho enquanto se transforma em outro. O disfarce, mentiroso, precisa parecer verdadeiro, a fim de esconder a falta de singularidade e de autenticidade que o verdadeiro, mas multiplicado, rosto de Tertuliano guarda. O narrador informará que, apesar do choque de se ver outro no espelho, Tertuliano manifesta uma imensa satisfação em ver a nova imagem de si: “Era como se, por parecer diferente, se tivesse tornado mais ele mesmo.” (SARAMAGO, 2008, p. 146). Quando Tertuliano se decide, finalmente, a ir, disfarçado, até a rua onde mora o seu igual, o narrador afirma que ele não busca mais que reconhecer elementos topográficos do bairro onde habita António Claro:

Seria o cúmulo dos acasos assistir à entrada de Daniel Santa-Clara em casa, ainda com restos de maquiagem no rosto e o aspecto irresoluto, perplexo, de quem está tardando demasiado a sair da pele do personagem que havia interpretado uma hora antes. A vida real sempre nos tem parecido mais parca em coincidências que o romance e as outras ficções, salvo se admitíssemos que o princípio da coincidência é o verdadeiro e único regedor do mundo, e nesse caso tanto deveria valer aquilo que se vive como aquilo que se escreve, e vice-versa. (SARAMAGO, 2008, p. 152).

O narrador aponta que seria matematicamente muito reduzida a chance de Tertuliano estar observando a casa de seu duplo bem no momento em que Daniel Santa-Clara estivesse nela entrando. António Claro é referido pelo narrador por meio de seu nome artístico, uma vez que, na hipótese levantada, seria o ator, duplo de António Claro, a chegar em casa com os artifícios da maquiagem por tirar e sem ter se livrado de sua personagem. Essa personagem, a qual o ator ainda traria na sua pele, é duplicação de Daniel Santa-Clara e multiplicação, em segundo nível, de António Claro. É patente, assim, a diferença entre o quadro anteriormente apresentado, quando Tertuliano cola cuidadosamente o disfarce à cara, a fim de que ele pareça natural, e o descrito hipoteticamente pelo narrador nesse trecho. Enquanto o ator deixa os seus disfarces à mostra, uma vez que próprios do seu ofício, Tertuliano, professor de História do ensino secundário, receia que percebam o seu rosto disfarçado.

A voz narrativa ainda aponta ironicamente para o “cúmulo do acaso” que regeria essa situação improvável. A coincidência e o acaso, que povoam a verdade da ficção, são observados pelo narrador como irônica e igualmente presentes na vida. Se tanto a vida como os romances fossem regidos pelo mesmo princípio, a cópia escrita se aproximaria do referente real a que, apenas de forma mediada, consegue remeter. Não seria a ficção imagem em dimensões reduzidas que guarda com a vida uma relação de autossimilaridade? Não seria a realidade ficcional cópia diminuta e organização caótica de uma vida igualmente caótica? Pode-se dizer que, por meio da incursão metanarrativa promovida pelo narrador, mais um nível fractal é evidenciado e discutido na superfície do romance.

Ao jogo de duplicações em abismo que pode ser observado na relação Tertuliano → António Claro → Daniel Santa-Clara → personagem, adiciona-se a complexidade do jogo irônico Vida → Ficção. A ficção (situação em que Tertuliano observa a porta do prédio em que reside António Claro) disfarça-se de vida ao contrapor a sua própria verossimilhança à situação ficcionalizada, inverossímil e hipotética fabricada pela imaginação (Daniel Santa-Clara entrando naquele exato momento). Ao se utilizar desse procedimento, o narrador/autor implicado relaciona as coincidências e o caos da ficção ao sistema aleatório, paradoxalmente dotado de coincidências imprevisíveis, que é a vida.

Daniel Santa-Clara não aparecerá, mas Tertuliano, ao ver uma mulher entrar no prédio em que vive António Claro, imagina ser ela a esposa do seu duplo:

Era ela de certeza, murmurou, o pior defeito deste homem, pelo menos desde que o conhecemos, tem sido o excesso de imaginação, na verdade ninguém diria que se trata de um professor de História a quem apenas os fatos deveriam interessar, só por ter visto pelas costas a mulher que acaba de passar já o temos aqui a fantasiar identidades, ainda por cima de uma pessoa a quem não conhece, a quem nunca viu antes, nem por trás, nem pela frente. (SARAMAGO, 2008, pp. 153 - 154).

O narrador pluralizado, absorvendo e sugerindo um leitor implicado, utiliza a expressão “desde que o conhecemos” para demarcar o momento em que tomara consciência da personagem e do posterior conflito em que esta se envolve. Esse “nós” julga, ainda, o comportamento imaginativo de Tertuliano, que tem convicções acerca de acontecimentos e de pessoas as quais não conhece. O narrador denuncia ironicamente que a postura da personagem se desvia da assumida pela História a que se dedica a ensinar. É possível afirmar que a acidez da ironia está no fato de que também os historiadores e as historiografias fantasiam identidades a respeito de pessoas “a quem nunca viu”, formulando duplicações, que podem ser falsas, da personalidade múltipla de um indivíduo referencial e inacessível.

Após voltar para casa e retirar os disfarces que usara para se aproximar do prédio de António Claro, Tertuliano decide fazer mais uma ligação para a residência do seu duplo, ação que o narrador afirma como aquela que “não pode demorar nem uma página a mais” (SARAMAGO, 2008, p. 156), fazendo referência à materialidade do livro e à construção do próprio enredo. Acontece, dessa forma, o primeiro diálogo direto entre o ator e o professor de História. Os seus nomes e as suas profissões recebem evidência durante esse diálogo, uma vez sendo elementos que os distinguem e que de alguma forma os denunciam como uma espécie de alegoria universal da duplicidade entre a realidade e a ficção sugerida pela retórica textual desse romance de Saramago.

Meu caro senhor, eu não o conheço, nem sequer posso estar seguro de que o seu nome seja realmente esse e de que a sua profissão seja a de historiador, Não sou historiador, sou apenas professor de História, quanto ao nome, nunca tive outro, no ensino não usamos

pseudônimos, mal ou bem, ensinamos de cara descoberta [...] (SARAMAGO, 2008, p. 158).

Durante a ligação, primeiro contato/atrito direto (embora ainda não presencial) entre os duplicados, os seus ofícios são referidos e confrontados. Tertuliano faz questão de esclarecer para António Claro que não é historiador, mas professor de História. Sendo professor, Tertuliano é reproduzidor do conhecimento cristalizado pelos historiadores quando escrevem História. Quanto ao nome, do qual António Claro também duvida, Tertuliano destaca que “no ensino não usamos pseudônimos”, que é preciso ensinar de cara descoberta, diferentemente dos atores, que assumem personalidade e máscaras e que interpretam personagens diversas.

É possível afirmar, a partir das constantes referências feitas pelo narrador à profissão de Tertuliano e à caracterização do comportamento do professor diante dos acontecimentos (medo de que o percebam disfarçado, imaginação que desvia de sua função etc.), que a personagem, quando colocada diante do problema dos duplicados, age conforme a seriedade de sua profissão e da disciplina que se dedica a ensinar. A mesma relação entre profissão e postura ativa da personagem diante do conflito pode ser observada na outra face espelhada da narrativa, aquela que trata das atitudes do ator.

Diante do espelho: António Claro encena a frivolidade da arte

António Claro pede a Tertuliano que não volte a telefonar a sua casa e suspende no professor de História qualquer expectativa ou possibilidade de que eles venham a se encontrar. Acerca da postura do ator em não querer encontrar com o professor de História, diferente da assumida por Tertuliano quando visualiza o seu duplo em Quem Porfia Mata a caça, o narrador afirma que:

Mesmo na hipótese de que o efeito imediato da revelação não vá ser tão revolvente para Daniel Santa-Clara como o havia sido para Tertuliano Máximo Afonso, é impossível que António Claro, um destes dias, não dê um passo frontal ou dissimulado, para comparar uma cara a outra cara e uma cicatriz a outra cicatriz. (SARAMAGO, 2008, p. 160).

Embora Daniel Santa-Clara tenha parecido não se consternar tanto quanto o professor de História quando tomou conhecimento do caso dos duplos, hipótese esta levantada pelo narrador, isso não quer dizer que um dia o ator não quererá se colocar frente ao professor e confirmar a igualdade por este anunciada, afirmação também do narrador, que disfarça a sua onisciência de possibilidade espectadora. António Claro e sua mulher, que, não a esmo, chama-se Helena, serão assombrados, ela mais que ele, pela curiosidade de constatar visualmente a semelhança que até ali se provara pelas vozes.

Até o momento do primeiro contato entre as personagens, feito por telefone, a narrativa se dedicou a acompanhar a reação do professor de História após visualizar o seu duplo. A partir da ligação feita por Tertuliano, o relato cambia de foco e passa a tratar da reação de António Claro e de Helena diante da informação que lhes é dada.

Desse lado do espelho, que se desenvolve no segundo momento do romance, a personagem Helena dividirá com António Claro o papel de protagonismo da narrativa. Em uma clara referência à Helena da mitologia clássica, a personagem de Saramago será atormentada pelo elemento adúltero que se manifesta nela, mentalmente sacudida pela existência de outro indivíduo perfeitamente igual ao seu marido. Antes de em António Claro, é em Helena que se apresentará com mais intensidade a necessidade de constatar se o homem que telefonara é de fato um duplo perfeito do seu marido.

Terei a impressão de estar a vê-lo a ele a cada vez que te olhar a ti. Com efeito, só uma mulher que tivesse sido seriamente tocada nos seus fundamentos morais poderia ter atirado semelhantes palavras à cara do seu próprio marido sem reparar o elemento adúltero que nelas se encontrava presente, diáfano, é certo, mas revelador quanto baste. (SARAMAGO, 2008, p. 167).

A personagem do romance de Saramago é uma livre e complexa duplicação textual e ficcional da Helena que, no mosaico mitológico grego, teria sido retirada da casa de Menelau, seu marido, pelo troiano Páris, episódio que, segundo algumas versões do mito, teria dado ensejo à Guerra de Troia, esta tantas vezes referida nesse romance de 2002. O leitor é convidado a reparar nas palavras da mulher e a

perceber além daquilo que ela diz. É o próprio narrador que orienta o julgamento moral da fala e sua validade como reveladora de um viés adúltero.

António Claro, por sua vez, pensa em como poderia tirar vantagem da existência de um duplo. Acerca desse pensamento, que não chega se configurar em plano, o narrador adverte:

O que sim pode ser desde já excluído do embrionário projeto é a aventada serventia de um duplo que Tertuliano Máximo Afonso acaso viesse a prestar ao actor Daniel Santa-Clara, concordemos que seria faltar ao devido respeito intelectual pedir a um professor de História que aceitasse ser parceiro nas frivolidades pilosas da sétima arte. (SARAMAGO, 2008, pp. 67-68).

O narrador afasta a ideia de Tertuliano chegar a ser duplo ou dublê de António Claro/Daniel Santa-Clara em suas atuações, afirmando ironicamente que seria falta de respeito fazer tal pedido a uma figura séria como a de um professor de História. Mais uma vez, por meio das profissões e da distinção entre elas, o narrador diferencia a atividade do professor e a do ator, destacando acidamente a seriedade convencionalmente assumida pelo professor de História e as frivolidades a que se dedicaria o ator.

António Claro, acostumado aos codinomes e aos figurinos, a ser outro, não terá qualquer constrangimento em se disfarçar, quando da visita secreta à vizinhança do professor de História. O ator sai de casa com um bigode mal fixado ao rosto, correndo riscos de denunciar, por consciente descuido, o próprio disfarce. A respeito dessa diferença no comportamento dos duplos, observados em uma situação espelhada/repetida, uma vez que Tertuliano também fizera, disfarçado, visita à vizinhança de António Claro, o narrador sugere a própria retórica de leitura do seu relato:

Chegados a este ponto, preparemo-nos para que um leitor dos atentos, descendente em linha reta daqueles ingênuos mas espertíssimos rapazinhos que nos tempos do antigo cinema gritavam na plateia para o rapaz da fita que o mapa da mina estava escondido na fita do chapéu do cínico e malvado inimigo caído aos seus pés, preparemo-nos para que nos chamem à pedra e nos denunciem, como uma distração imperdoável, a desigualdade de procedimento entre a personagem Tertuliano Máximo Afonso e a personagem António Claro, que, em situações em tudo semelhantes, tem o

primeiro de entrar num centro comercial para poder colocar ou retirar os seus postigos de barba e bigode, ao passar que o segundo se dispõe a sair de casa com pleno à-vontade e à luz plena do dia levando na cara um bigode que, pertencendo-lhe de direito, não é seu de facto. Esquece esse leitor atento o que já por várias vezes foi assinalado no curso deste relato, isto é, que assim como Tertuliano Máximo Afonso é, a todas as luzes, o outro do actor Daniel Santa-Clara, assim também o actor Daniel Santa-Clara, embora por outra ordem de razões, é o outro de António Claro. [...] Sentado dentro do carro, com a janela aberta, António Claro consulta o roteiro e o mapa, aprende deles o que nós já sabíamos, que a rua onde Tertuliano Máximo Afonso mora está do outro lado extremo da cidade, e, tendo correspondido amavelmente aos bons-dias de um vizinho, pôs-se em marcha. (SARAMAGO, 2008, p. 169).

O narrador denuncia o grau de envolvimento entre a narrativa que se vai contando/mostrando e o seu narratário/espectador. A familiaridade do “leitor atento” com o relato seria tamanha a ponto de o narrador, por antecipação, preocupar-se em esclarecer que está consciente da semelhança da situação e da diferença de ação/procedimento entre uma personagem e outra. O narrador ainda adverte o leitor de que este não deve se esquecer de que Daniel Santa-Clara é duplicado de António Claro, estando o ator acostumado a se duplicar e a se disfarçar.

Acerca do envolvimento que a retórica narrativa de José Saramago provoca em seu leitor, Maria Lúcia Lepecki (1988) afirma, ao comparar o estratagema empregado em *Levantado do Chão* com aquele de que se servem as telenovelas, que:

Dominando a técnica da envolvimento, os personagens, o Narrador e todo o universo de *Levantado do Chão* parecem avançar num *écran* imaginário. Chegam, quase tangíveis, ao pé de mim. [...] Ora, a ilusão de diálogo entre a “pessoa” (imagem) que está no *écran* e o telespectador é de tal ordem que pode provocar no último um processo de verbalização da resposta. (LEPECKI, 1988, p. 107).

Lepecki discute o fato de que, assim como na tevê, a ilusão sustentada pela envolvimento narrativa exercitada pelo narrador é tanta que o espectador/leitor empírico chega a simular o ato de dar uma resposta ou de proferir um comentário acerca da cena acompanhada. O narrador, no trecho de *O homem duplicado* ora analisado, age como se estivesse se antecipando ao pronunciamento possível do leitor. Antes que ao leitor atento seja dado o direito de perceber a igualdade entre a

ação repetida empreendida por António Claro e a ação executada por Tertuliano em um primeiro momento do romance, o narrador interfere, desmascarando o procedimento narrativo e afastando, ao mesmo tempo em que paradoxalmente sugerindo, a necessidade de inferência e de ação do leitor atento. Dessa forma, o autor implicado, que tem a sua estratégia encenada pelo narrador, faz-se duplicação da instância leitora, prevendo e transportando para dentro da narrativa uma representação fractal do próprio leitor.

A diferença de postura entre um duplicado e outro é, assim, não apenas algo presente na narrativa, mas elemento constantemente apontando pelo narrador, que não só repete situações intencionalmente, mas que as aponta como tal, como uma regularidade em um sistema caótico. É por meio da semelhança da cena, assim, que o narrador confere ênfase à diferença de procedimento entre o ator e o professor, apontado-a ao leitor, que é evocado e que é encenado de maneira fractal durante a narração.

Colocando-se na primeira pessoa do plural e atraindo para essa pluralidade o próprio leitor, o narrador ainda lembra que já é do conhecimento do leitor que Tertuliano Máximo Afonso mora no outro extremo da cidade, informação já fornecida pelo relato quando foi Tertuliano, disfarçado, ligar o carro e seguir até a morada de António Claro.

A relação cronológica e hierárquica entre os duplicados: o original e a cópia

O narrador revela a sua curiosidade em saber se haveria uma relação de original e cópia entre os duplos que acompanha. A respeito dessa reflexão acerca de qual dos duplos teria nascido primeiro, se é que não nasceram no mesmo momento, o narrador adverte que:

E para que não se pense que, pelo facto de conhecermos há mais tempo, alimentamos alguma preferência especial por Tertuliano Máximo Afonso, apressamo-nos a recordar que, matematicamente, sobre a cabeça que suspendem tantas inexoráveis possibilidades de ter sido ele o segundo a nascer como a António Claro. Portanto, por muito estranho que os olhos e os ouvidos possa resultar a construção sintática, é legítimo dizer que o que tiver de ser, já foi, e não falta mais que escrevê-lo. (SARAMAGO, 2008, p. 170-171).

O narrador tenta desfazer no leitor qualquer ilusão de que exista uma predileção quanto à determinação entre quem seja o original e quem seja a cópia. A instância narrativa, disfarçando os seus poderes demiúrgicos, recorre ao dado matemático de que, entre tantas e inexoráveis possibilidades, Tertuliano e António Claro têm as mesmas chances de terem sido o primeiro a nascer. O narrador simula entregar ao acaso a revelação daquilo que já está feito (uma vez que as personagens já nasceram). Dessa forma, a voz narrativa, identificada com o autor implicado, nega, dissimuladamente, o poder que exerce sobre o escrito e sobre o relato que produz, simulando ser, mais uma vez, apenas aquele que transcreve as ações das personagens. O distanciamento narrativo, que propicia ao narrador passear pelos tempos inerentes ao relato que conta (adiantando, recuando ou atrasando o tempo da narração), disfarça-se de descrição dramática dos acontecimentos como se esses se sobrepusessem à capacidade de contar. Ao fazer isso na primeira pessoa do plural, o narrador instiga o leitor, este duplicado fractalmente dentro e pela narrativa e amalgamado à pluralidade narradora, a compartilhar da mesma dúvida, nutrindo neste a expectativa da revelação de quem seria a cópia de quem.

No episódio em que António Claro faz ligação telefónica a Tertuliano Máximo Afonso, a fim de com este marcar um encontro pessoal, para que constate se é exata a igualdade entre os corpos dos dois, os duplos decidem se encontrar numa casa afastada da cidade, de propriedade do ator. É nesse momento que António Claro alerta o professor de que irá armado:

Não suspeito de si a esse ponto, Mas vai armado, Precaução, nada mais, A minha única intenção é provar-lhe que tenho razão, e, quanto a isso que diz, de não me conhecer, permito-me objectar que estamos na mesma posição, é certo que a mim nunca me viu, mas eu, até agora, só o vi a si como aquilo que não é, a representar personagens, portanto estamos empatados, Não discutamos, devemos ir calmos ao nosso encontro, sem declarações de guerra antecipadas, A arma não a levo eu, Estará descarregada, De que lhe serve, Faça de conta que estarei a representar mais um dos meus papéis, o de um personagem atraído a uma emboscada da qual sabe que sairá vivo porque lhe deram o guião para ler, enfim, cinema, Na História é exactamente o contrário, foi só depois que se soube [...] (SARAMAGO, 2008, p. 174).

O ator afirma que levará uma arma, embora descarregada, para o encontro, uma vez que não conhece o professor de História e nem as suas intenções. De sua parte, o professor afirma também não conhecer António Claro, já que só chegara a visualizar o ator interpretando papéis e utilizando disfarces. Mais uma vez os elementos das profissões dos duplos são confrontados. Sendo a historiografia e o cinema construções narrativas, logo duplicadas, as personagens estabelecem as suas diferenças de execução: enquanto é possível prever o final que terá uma personagem de cinema, já escrito e criado no roteiro que organiza o enredo do filme, acerca da personagem da História só é possível saber dos acontecimentos que a envolvem depois de já acontecidos, uma vez que à historiografia apenas resta relatar aquilo que já aconteceu.

No encontro, ao qual Tertuliano decide aparecer disfarçado, para não ser confundido pela vizinhança da casa de campo de António Claro, além de constarem que são em cada detalhe e em cada cicatriz iguais, o professor de História descobrirá que é ele a cópia do ator, uma vez que Tertuliano nasceu meia hora depois que António Claro. A insatisfação de Tertuliano será evidente, já afetado em sua singularidade, a personagem também é ferida em sua originalidade, sendo ele o fenômeno, a cópia de outro que começou a existir antes dele. É possível ainda observar o fato de que Tertuliano é cópia de António Claro assim como, cronológica e historicamente, a ficção precederia a historiografia.

Saindo impaciente do encontro, em trecho analisado no primeiro capítulo deste estudo, Tertuliano afirma para o Senso Comum que essa será a última vez em que utiliza a barba postiça que utilizou mais de uma vez como um disfarce, já que decide deixar de lado essa história de duplos. A respeito das ações que se desenvolvem no dia posterior ao encontro e a essa conversa com o Senso Comum, o narrador afirma:

Um rápido excursão às páginas finais do capítulo anterior mostrará de imediato a existência de uma contradição básica manifestada em variantes expressivas distintas, como foram aquelas de haver dito Tertuliano Máximo Afonso, perante o prudente ceticismo do senso comum, em primeiro lugar, que tinha posto final no assunto dos dois homens iguais, em segundo lugar, que ficara assente que António Claro e ele nunca mais voltariam a encontrar-se, e, em terceiro lugar,

com a retórica ingênua de um final de acto, que se havia levantado da mesa de jogo, que saíra da sala, que deixara de estar. Esta é a contradição. Como pode afirmar que saiu, que abandonou a mesa, se, mal engolindo o pequeno almoço, o vimos precipitar-se para a papelaria mais próxima a comprar uma caixa de cartão dentro da qual despachará a António Claro, via correio, nada mais nada menos que a mesma barba com que nos últimos tempos o vimos disfarçado. (SARAMAGO, 2008, pp. 201-202).

Em mais uma referência à materialidade do livro, o narrador instiga o leitor a perceber a divergência entre o que dissera a personagem no desfecho do capítulo anterior e o que fará agora Tertuliano Máximo Afonso. O narrador confere a contradição da narrativa toda ela à instabilidade dramática da personagem que, ao dizer e ao reafirmar uma coisa, faz outra. O leitor empírico, que folheia o livro, e o leitor, representação fractal da totalidade daquele, que se implica no enredo por meio da pluralidade de um narrador (simultaneamente espectador e aquele que sugere sua retórica de leitura) são colocados em evidência no trecho supracitado. É possível afirmar, ainda, que o narrador e o leitor implicado ganham corpo por meio da utilização do verbo “ver” e que, dessa forma, acompanham a contraditória cena como se ela estivesse viva. As ações, assim, aparentam se desenrolar em um tempo histórico e urgente que se diferencia e que dissimuladamente isenta a narração.

Tertuliano envia a barba postiça a António Claro sem qualquer bilhete que a acompanhe, declarando, por esse gesto, que, se alguém quiser se disfarçar a fim de parecer outro, que seja o ator. António Claro, de início, não recebe a afronta com tanta indignação. O disfarce, para o ator, dado à ficção, não é o insulto que se constitui à verdade do professor de História.

Ao ver dentro da caixa a barba postiça que António Claro acabara de receber, Helena ficou ainda mais atormentada com o fato de existir um duplo de seu marido, a ponto de António Claro achar a reação da mulher demasiado inflamada. A respeito da perturbação de Helena diante da encomenda enviada por Tertuliano Máximo Afonso, o narrador comenta:

A Helena não lhe saltaram chamas, mas, inesperadamente, as lágrimas. Virou as costas ao marido e foi a correr encerrar-se no quarto, fechando a porta com mais força que a necessária. Uma pessoa dada a superstições e que tivesse sido testemunha da deplorável cena conjugal que acabamos de descrever, talvez não

perdesse a ocasião de atribuir a causa do conflito a qualquer influência maligna do apêndice postiço que António Claro se obstinará em guardar ao lado do bigode com que praticamente se iniciou na sua carreira de actor. E o mais certo seria que essa pessoa abanasse a cabeça com ar de falsa compaixão, e soltasse o oráculo, Quem por suas próprias mãos meteu o inimigo em casa não venha depois queixar-se, avisado estava e não fez o caso. (SARAMAGO, 2008, p. 204).

O narrador levanta a hipótese de como uma pessoa supersticiosa receberia/interpretaria o dano emocional que a barba postiça havia causado em Helena. Todo o parágrafo é constituído de uma retórica de leitura que vai se inserindo por meio da intenção da instância narradora. A barba é uma espécie de Cavalo de Troia no interior da narrativa. Mote e estopim da evolução do viés trágico que se vai apoderando do relato. O espectador supersticioso, descrito pelo narrador, funciona nitidamente como a Cassandra, tendo esta previsto a má fortuna que a prenda anunciava e implorado a Príamo que destruísse o cavalo enviado pelos gregos. Além de sugerir a própria retórica de leitura da cena acontecida entre o marido e a esposa, o narrador aproveita-se, assim, da elaboração e da menção de um espectador/leitor ideal para lançar o vaticínio de uma tragédia anunciada.

O gesto de Tertuliano é repetição, recorrência fractal, daquele que, empreendido pelos gregos, precedeu a queda de Troia. O vaticínio também é ele uma recorrência. Destino e acaso se confrontam quando observada a regularidade do caos, quando observadas as histórias que se repetem aleatoriamente e com milhares de anos de diferença. António Claro coloca o inimigo dentro de casa, guarda o disfarce enviado por Tertuliano, mesmo diante do mau augúrio evidenciado pela desproporcional reação de Helena.

A encomenda enviada por Tertuliano e a debilidade psicológica e emocional que isso causou em Helena intensificam em António Claro a curiosidade e a vontade de vingança. Ao descobrir que a carta enviada à produtora possui como remetente o nome de Maria da Paz, António Claro decide espreitar a vida dessa mulher, com o objetivo de saber quem ela seja e qual a relação que possui com o professor de História. Acerca da decisão do ator de montar guarda na rua de Maria da Paz para vê-la entrar no endereço que constava na carta enviada, o narrador afirma:

Meu deus, que exagero, o que aí vai, dirão as pessoas felizes que nunca se viram diante de uma cópia de si mesmas, que nunca receberam a insolente desfeita de uma barba postiça dentro de uma caixa e sem, ao menos, um bilhete com uma palavra simpática ou bem-humorada que amenizasse o choque. O que neste momento acaba de passar pela cabeça de António Claro vai mostrar até que ponto, contra o mais elementar bom senso, uma mente dominada por sentimentos inferiores é capaz de obrigar a própria consciência a pactuar com eles, forçando-a, arditamente, a por as piores acções em harmonia com as melhores razões e a justificá-las umas pelas outras, numa espécie de jogo cruzado em que sempre o mesmo terá de ganhar ou de perder. O que António Claro acabou de pensar, por incrível que nos pareça, foi que levar a amante de Tertuliano Máximo Afonso para cama à falsa fé, além de responder à bofetada com uma bofetada mais sonora, será, imagine-se o absurdo propósito, a mais drástica maneira de desagrar a dignidade ofendida de Helena, sua mulher. Ainda que lho rogássemos com todo o empenho, António Claro não saberia explicar que ofensas tão singulares teriam sido essas que só uma nova e não menos chocante ofensa poderia supostamente desagrar. (SARAMAGO, 2008, p. 225-226).

Ao mesmo tempo em que o narrador se isenta dissimuladamente da responsabilidade pelas ações exageradas da personagem, dizendo-se ele mesmo surpreendido com as maquinações diabólicas de António Claro, sugere a retórica de leitura e se utiliza da sua onisciência para justificar, mesmo que irônica e insuficientemente, as atitudes do ator. O narrador convida um leitor/espectador ideal a se colocar no lugar de alguém que se encontra na situação insólita de possuir uma cópia. O leitor, encenado pela narrativa e duplicado pela previsão de leitura que esta faz/sugere, é instigado, ainda, a se perceber duplicado na personagem, esta mesma representação fractal do indivíduo como totalidade inapreensível. A voz narrativa, assim, convoca o leitor a pensar na situação atípica em que se encontra inserida a personagem e a perceber quais são os pensamentos de António Claro que corroboram para justificar o plano que este começa a elaborar. Por meio do empreendimento dramático-narrativo caracterizado por uma onisciência que convenientemente se limita diante das ações, a verossimilhança do relato é mantida, visto que o narrador, em sua pluralidade, julga a ação da personagem como absurda e desmedida.

A intenção de António Claro de ter relações sexuais com Maria da Paz para ferir o orgulho de Tertuliano ainda se relaciona intertextualmente, embora não de forma direta, mas alusiva, ao enredo da tragicomédia *Anfitrião*, do dramaturgo

romano Plauto. Nessa tragicomédia, Júpiter, apaixonado por Alcmena, decide, auxiliado por Mercúrio, tomar o lugar de Anfitrião, marido de Alcmena e general tebano que partira para a guerra com os teléboas. Anfitrião, ao partir para a guerra, havia deixado Alcmena grávida e na espera do seu retorno. Júpiter e Mercúrio tomam, respectivamente, as formas de Anfitrião e de Sósia (escravo do general). Quando Anfitrião retorna da guerra, uma grande confusão de identidades é armada e Alcmena é considerada louca e adúltera por afirmar que o marido retornara há muito mais tempo e que tivera um convívio com ele.

No penúltimo e quarto ato da referida peça, Júpiter, disfarçado de Anfitrião, e o próprio Anfitrião encontram-se na mesma cena. Os dois se engalfinham e fica impossível discernir quem seria quem, principalmente porque os dois possuem as mesmas cicatrizes de guerra. Após as confusões provocadas, Júpiter decide esclarecer que, apaixonado por Alcmena, tomara a forma do general para ter relações sexuais com a esposa deste. Alcmena dá a luz a filhos gêmeos, sendo um deles filho de Anfitrião e o outro o semideus Hércules, filho de Júpiter.

A semelhança da peça de Plauto com o enredo que se desenvolve em *O homem duplicado* é inegável. A crise de identidade é, no romance de Saramago, entretanto, elevada ao seu máximo desenvolvimento trágico, sem a possibilidade de inclusão de um deus *ex-machina* que revele e que resolva o problema posto. Os gestos da peça, presumidamente escrita no século III a.C, assim como o seu viés tragicômico, são repetidos hodiernamente pelo romance de Saramago.

Temendo que Maria da Paz descubra a verdade a respeito dele, Tertuliano Máximo Afonso não revela para a sua amante o fato de existir um indivíduo do qual ele é uma cópia. Receoso de que a mulher fique sabendo da verdade por meio de António Claro, que o ameaça, o professor cede ao plano do ator de trocarem de identidade a fim de que ele possa passar uma noite com Maria da Paz. O narrador adianta intertextualmente, acerca do maléfico plano em execução, referindo-se às premonições de Carolina Máximo de que esta história não poderia terminar bem: “Cassandra bem avisou, os gregos vão incendiar Tróia.” (SARAMAGO, 2008, p 244.).

É possível afirmar, destarte, que todo o romance se sustenta em repetições, voluntárias e em vários níveis, de ações recorrentes dentro de um sistema

aparentemente caótico. A ordem se aproxima do caos, no romance de Saramago, por repetições e duplicações de gestos regulares dentro de uma tradição literária que se reporta à própria totalidade inapreensível da vida. Essa vida, como sistema aleatório e caótico, é representada aos moldes de um fractal, de duplicações de dimensões diversas que, a partir da constatação da coincidência, possam conferir qualquer sentido, qualquer ordem ao acaso com que as ações se dispõem no tempo.

O tema dos duplicados é ele mesmo repetição de um tema literário recorrente. Repetição é, ainda, como o próprio narrador faz questão de demonstrar, do gesto primitiva e recorrentemente humano de se olhar no espelho e de se ver duplicado a fim de observar fisicamente quem se é. O romance convida, literalmente, o seu leitor a observar essas recorrências, a perceber, inserido em um fluxo majestoso de retorno, a regularidade do caos, e a notar, na recorrência das tragédias humanas (fruto do conflito entre o eu e o outro) o modelo para minimamente prevê-las e para possivelmente evitá-las.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O narrador dos romances analisados, poderoso a ponto de simular a limitação de sua própria onisciência, é elaboração complexa do autor e integrante fundamental da apresentação narrativa das obras. Confundido com o autor, quando este insistia, em suas entrevistas, ser aquele que narra os seus romances, o narrador de José Saramago, aos moldes de um contador de histórias, conduz a narrativa de forma a fazer tudo caber dentro da estrutura romanesca, de maneira a, por meio e por dentro da escrita, convocar a oralidade, os causos, os saberes não oficiais.

Esse narrador, fundido com e pelo autor, duplicado deste, ganha corpo dentro do universo ficcional. A instância narrativa vê, ouve, alarga as ações e aponta nestas a pressa do tempo histórico, este tempo inapreensível, inenarrável em sua totalidade. Ao apontar para os seus não limites e, concomitantemente, para as suas limitações, o narrador convida o leitor a duvidar dos procedimentos narrativos, uma vez que por meio destes se selecionam e se organizam ideologicamente os acontecimentos, fala-se a respeito de um passado irrecuperável acerca do qual só é possível contar a partir de um anacronismo voluntário e consciente. Narrar é sempre ação paradoxal e *a priori* frustrada de recuperar um Outro findo, morto, irrecuperável. À custa de sustentar uma verdade/verossimilhança, disfarçam-se os anacronismos narrativos, com a finalidade de que um Eu, presente, confunda-se com um Outro que não existe senão como uma versão ideologicamente orientada e fabricada do inobservável. O narrador de Saramago se esforça por desvelar seu próprio procedimento com o objetivo de pôr luz na artificialidade e na consequente multiplicidade da verdade/verossimilhança narrativa. A ficcionalidade é o único meio de livrar do esquecimento algo inevitavelmente tragado pela pressa do tempo histórico. Por meio da revelação dos disfarces de que se utiliza para narrar, para fabricar ficcionalmente a totalidade do algo inatingível, o narrador de Saramago provoca uma tradição narrativa, principalmente historiográfica, e mina a oficialidade de um saber que só se fixa como tal pela ocultação de seus disfarces, de seus recortes, de suas seleções, de seus incontornáveis anacronismos.

Fabricar um passado que aconteça logo ali, aproximado, dramatizado e observado por um narrador que enxerga o ontem com os olhos de hoje, é estratégia do autor implicado para simular e para encenar um procedimento metodológico e interpretativo que fixa um passado ao mesmo tempo em que o edifica. O narrador, espectador e testemunha, demonstra a totalidade da cena que acabara de presenciar como inobservável em sua integridade. A instância narrativa corporificada chama a atenção para aquilo que não viu, que não presenciou, que não pôde narrar. Esse método narrativo encena ser cópia, ser fractal, da totalidade irresgatável da Vida como acontecimento. O narrador forja a sua própria limitação diante dos eventos — estes também arquitetados e verossimilhantes —, para mostrar que a observação, mesmo a mais próxima temporal e espacialmente, é sempre limitada, sempre subjugada a seleções e ao desperdício da própria Vida, já que qualquer representação desta, para que possa ser inteligível, torna-se parcial e parcelar.

Este estudo, ao se debruçar sobre a demonstração e a análise da metanarratividade e das inserções dramáticas, visou a demonstrar como esses procedimentos contribuem para que a estratégia de persuasão do autor sustente uma intenção ética e estética. As manifestações metanarrativas e dramáticas são as cortinas que iludem e que simultaneamente revelam os estratagemas dessa ilusão responsáveis por promover um espetáculo que apenas criticamente se faz observável. A totalidade do acontecimento é encenada ao mesmo passo em que é desmascarada como um fragmento, como recorte possível e ideologicamente orientado. O caos, sistema aleatório e imprevisível que rege a Vida, é apresentado como aquele que só pode ser observável em suas coincidências, em seu mínimo estado de ordem, esta também forjada, uma vez que orientada por procedimentos de decifração do indecifrável.

Em *Memorial do convento*, o narrador se autodenuncia como anacrônico e, por esse procedimento, constituinte da estratégia de persuasão do autor, convida o leitor a reparar criticamente no passado, na versão historiográfica e oficializada dos fatos, nas incoerências e ilogismos da narrativa histórica. Ficção e História são confrontadas e aquela aponta nesta os farrapos de seus disfarces, as inverossimilhanças de sua narrativa, a crueldade de suas seleções.

Em *História do cerco de Lisboa*, é o protagonista, acompanhado pelo narrador, que vivencia e que reconhece as inverossimilhanças sobre as quais se sustentam as narrativas historiográficas. É o próprio Raimundo Silva, inicialmente pacato revisor, que percebe a necessidade de corrigir, de emendar, de negar as incoerências historiográficas que se vão acumulando nas páginas dos livros. A personagem se multiplica, como se analisou neste estudo, age de forma a ver, a olhar e a reparar a escrita da História. O narrador acompanha a personagem em seu processo de multiplicação, aturdido apenas ironicamente pela ousadia da personagem, simulando não ter domínio sobre as ações do protagonista que age impulsiva e dramaticamente.

Em *O homem duplicado*, a duplicação/indefinição assume sua versão integral e nuclear. Tertuliano Máximo é, insólita e inevitavelmente, duplicado de António Claro. A diferença de comportamento dos dois frente ao problema que compartilham é apontada frequentemente pelo narrador, que conduz o leitor, convocando-o literalmente a perceber como Tertuliano se sente incomodado com os disfarces, conferindo a barba que traz grudada à cara, a fim de que ela pareça verossimilhante, enquanto António Claro sai à rua de bigode mal grudado, com o disfarce evidente, com a maquiagem mal tirada. Não inutilmente, as profissões das personagens são, a todo o momento, reafirmadas, como justificativas do comportamento cauteloso daquele professor de História e das atitudes espalhafatosas do ator. A própria decisão de Tertuliano de guardar segredo quanto ao seu duplicado, não compartilhando essa informação com Maria da Paz, contrariando todos os oráculos que lhe são dados pela mãe e pelo Senso Comum, é responsável pelo desfecho trágico da narrativa. O epidêmico final do romance acentua a impossibilidade da individualidade e a sequencial negação da singularidade.

Por meio de um universo ficcional que se demonstra paradoxalmente como fabricado e como totalidade inatingível, como uma das várias possibilidades de ordem do caos, os romances de José Saramago convidam historiografia e ficção a se colocarem frente ao espelho, desnudas, despojadas de seus disfarces e, experimentando o choque da perda de suas singularidades, a contemplarem as suas faces duplicadas. Obsevando os duplicados está o leitor, é ele o juiz, aquele que,

evocado pelo narrador, duplicação deste, deve observar e verificar as semelhanças entre a historiografia e a narrativa ficcional, amalgamando-as e duvidando das verdades veiculadas como singulares. O leitor é convidado a constatar a artificialidade do disfarce de que se investem as narrativas históricas e ficcionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de José Saramago

SARAMAGO, José. *A estátua e a pedra*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

_____. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

_____. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

_____. *Levantado do chão*. 15. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

_____. *Memorial do convento*. 18. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

_____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

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

_____. *Que farei com este livro?*. Lisboa: Editorial Caminho, 1980.

_____. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Biografia de José Saramago

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

Entrevistas concedidas pelo autor

JANELA da Alma. Direção: João Jardim e Walter Carvalho, Produção: João Jardim. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 2001, 1 DVD (73 min).

SARAMAGO, José. “A existência segundo Saramago”: entrevista. [19 de junho de 1994]. Entrevista concedida a Luís Rocha. In: *Palavras de Saramago*/ Fernando Gómez Aguilera (sel. e org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. “É como se houvesse dentro de mim uma parte intocada. Ali não entra nada”: entrevista. [7 de novembro de 2008]. Entrevista concedida a Anabela Mora Ribeiro. In: *As palavras de Saramago*/ Fernando Gómez Aguilera (sel. e org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. “Gosto do que este país fez de mim”: entrevista. [18-24 de abril de 1989]. Entrevista concedida a José Carlos Vasconcelos. In: *Palavras de Saramago*/ Fernando Gómez Aguilera (sel. e org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. “José Saramago e o Alentejo: um livro ‘levantado do chão’”: entrevista. [8 de março de 1980]. Entrevista concedida a Ernesto Sampaio. In: *As palavras de Saramago*/ Fernando Gómez Aguilera (sel. e org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *O amor possível*. / [entrevista a] Juan Arias; Trad. Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro : Manati, 2003.

_____. “Obama nunca olvidará lo que han sufrido los suyos”: entrevista. [10 de dezembro de 2008]. Entrevista concedida a Xavi Ayén. *Palavras de Saramago*/ Fernando Gómez Aguilera (sel. e org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. “O cerco a José Saramago”: entrevista. [22 de abril de 1989]. Entrevista concedida a Clara Ferreira Alves. In: *As palavras de Saramago*/ Fernando Gómez Aguilera (sel. e org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. “O mundo é um enigma constantemente renovado”: entrevista. [28 de janeiro de 1983]. Entrevista concedida a Francisco Vale. In: *As palavras de Saramago*/ Fernando Gómez Aguilera (sel. e org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Obras literárias de outros autores

BRECHT, Bertolt. “Perguntas de um operário que lê”. Trad. De Haroldo de Campos. In: “Breve Antologia de Brecht”, *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, abril/junho de 1966, nº 9-10.

CAMÕES, Luis Vaz de. *Os Lusíadas*. Organização, apresentação e notas de Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2008.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução em verso de Carlos Alberto Nunes. 7.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

_____. *Odisséia*. Tradução em verso de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

PLAUTO. *Anfitrião*. Trad. C. A. L. Fonseca. Lisboa: Edições 70, 1993.

VIEIRA, Padre António. *Os sermões*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1963.

Referencial teórico

ADORNO, Theodor W. “A posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas cidades, 2003.

ASSIS, T. A.; MIRANDA, J. G. V; MOTA, F. B.; ANDRADE, R. F. S.; CASTILHO, C. M. C. “Geometria Fractal: propriedades e características de fractais ideais”. In: *Revista Brasileira de Ensino de Física*, v. 30, n. 3, 2304 (2008).

ARISTÓTELES. *Poética*. In: *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

BAKHITIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra, Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BLOCH, Marc. *Apologie pour l’histoire*. Paris: Librairie Armand Colin, 1959.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: História e Imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

_____. “Ler, uma operação de caça.”. In: *A invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, pp. 259-270.

CHARTIER, Roger. “Escutar os mortos com os olhos”. In: *Revista de Estudos Avançados/USP*, nº 24, v. 69, 2010.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris : Les Éditions du Seuil, 1977.

DUBY, Georges. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade 980 -1420*. Trad. José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

FISH, Stanley. *Is there a text in this class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. In: *Revista USP*. São Paulo, n. CCS – USP, 53, março/maio 2002, trad. Fábio Fonseca de Melo, pp. 166 a 182.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ISER, Wolfgang. *Ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. 2v. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

LUKÁCS, György. *Teoria do romance*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2000.

MAGRIS, Claudio. "O romance é concebível sem o mundo moderno?". In: *A cultura do romance*. org. Franco Moretti, Vol.1. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

RICOEUR, Paul. "Mundo do texto e mundo do leitor"; "O entrecruzamento da história e da ficção". In: *Tempo e narrativa*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Tradução de Celestre Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história: Foucault revoluciona a História*. Brasília: UnB, 1998.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Fortuna crítica do autor

AGUILERA, Fernando Gómez. "Leitores". In: *As palavras de Saramago*. Fernando Gomez Aguilera (sel. e org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARNAUT, Ana Paula. *Memorial do convento: História, Ficção e Ideologia*. Coimbra: Fora do Texto, 1996.

_____. "Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (As intermitências da morte, A viagem do elefante, Caim)". In: *Os nacionalismos na literatura do século XX: os indivíduos em face das nações*. Coimbra: Edições Minerva, 2010.

_____. "Viagem ao centro da escrita: da subversão à irreverência da(s) história(s)" / Ana Paula Arnaut. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 151/152, Jan. 1999, p. 325-334.

CERDEIRA, Teresa Cristina. "A ficção reinventa a história". In: *Revista Colóquio/Letras*. abr. 1991, p. 174-178.

_____. *José Saramago entre a História e a Ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Edições Dom Quixote, 1989.

FERREIRA, Sandra Aparecida. *Da estátua à pedra*. 2004. 245f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. "«Da capo» : o texto como palimpsesto na «História do Cerco de Lisboa»" / Ettore Finazzi-Agrò. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 151/152, Jan. 1999, p. 341-351.

LEPECKI, Maria Lúcia. "José Saramago, *Levantado do Chão*: História e Pedagogia.". In: *Sobreimpressões: estudos de Literatura Portuguesa e Africana*. Lisboa: Caminho, 1988.

MEDEIROS, Paulo. "Nada e Nula". In: *Da possibilidade do Impossível: leituras de Saramago*. Utrecht: Portuguese Studies Center, 2007.

OLIVEIRA FILHO, Odil José de. *Carnaval do convento: intertextualidade e paródia em José Saramago*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

_____. "O Romance e o romance de Saramago.". In: *Da possibilidade do Impossível: leituras de Saramago*. Utrecht: Portuguese Studies Center, 2007.

ORNELAS, José N. "Articulações da História na obra de José Saramago". In: *Da possibilidade do Impossível: leituras de Saramago*. Utrecht: Portuguese Studies Center, 2007.

PICCHIO, Luciana Stegagno. "Tempo da escrita e tempo da leitura nas histórias de proveito e exemplo de Saramago". In: *Da possibilidade do impossível: leituras de Saramago*. Utrecht: Portuguese Studies Center, 2007.

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

_____. "Memorial do convento ou a emergência da História". In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. nº 18/19/20. Fevereiro de 1986.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1999.

SILVEIRA, Francisco Maciel. *Eu-próprio, o outro?*. Aveiro: Forma Breve, 2007.

VIEIRA, Agripina Carriço. "Da História ao indivíduo ou da excepção ao banal na escrita de Saramago : do «Evangelho segundo Jesus Cristo» a «Todos os Nomes»". In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 151/152, Jan. 1999, p. 379-393.

VILA MAIOR, Dionísio. "Ficção, História e Memorial do Convento". In: *Leitura em Discurso(s)*. Coimbra: Pé de Página Editores, 2001.