

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

**A recepção crítica de *Todos os nomes e O  
homem duplicado***

**ROSEMARY CONCEIÇÃO DOS SANTOS**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.**

**Orientador: Prof. Dr. Francisco Maciel Silveira**

**São Paulo  
2006**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

**A recepção crítica de *Todos os nomes e  
O homem duplicado***

ROSEMARY CONCEIÇÃO DOS SANTOS

São Paulo  
2006

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Prof. Dr. Francisco Maciel Silveira, pela orientação e, acima de tudo, por ter me ensinado a questionar.

Ao Prof. Dr. José Aparecido da Silva, pelo carinho, presença e incentivo constantes e, principalmente, por ter me ensinado a conciliar ciência com poesia.

Aos Professores Doutores Sebastião Romano Machado e Carlos Manuel Chaparro, pela amizade e desbravamento dos temas mais inóspitos.

À Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes, por ter me ensinado a pesquisar.

À CAPES, pela bolsa concedida.

A José Saramago, pelo carinho, apoio e atenção nos encontros e correspondências, bem como, pelos materiais enviados.

A minha família, por estar sempre presente.

A Deus e, junto a Ele, ao meu amigo Costanzo Capodilupo, por nunca terem me desamparado e por me permitirem esta tese que, sem a ajuda dos quais, eu nunca teria conseguido realizar.

## **RESUMO**

Este trabalho vale-se dos conceitos de *horizonte de expectativa e efeito*, próprios da Estética da Recepção, e os aplica à análise de algumas críticas jornalísticas acerca das obras *Todos os nomes* e *O homem duplicado*, de José Saramago, publicadas em jornais de grande circulação no Brasil, nos primeiros doze meses após a publicação dessas obras.

**Palavras-chave:** Saramago, Estética, Recepção, Crítica Jornalística, Crítica Acadêmica.

## **ABSTRACT**

This work used concepts such as expectative horizon and effect considered typical characteristics of the Reception Aesthetics, and both were applied to analyse of some few journalistic criticisms about the books *All the Names* and *The duplicated man*, by Jose Saramago, published in newspapers of large circulation in the Brazil, in first twelve months after their publication.

**Key words:** Saramago, Aesthetics, Reception, Journalistic Criticism, Academic Criticism.

## Sumário

Introdução.....	6
A recepção crítica de <i>Todos os nomes</i> e <i>O homem duplicado</i> .....	7
1. A Estética da Recepção.....	8
1.1.Histórico.....	8
1.2.O enfoque de Jauss.....	9
1.3.O enfoque de Iser.....	15
1.4.Sucessores críticos.....	19
1.5.A recepção na prática.....	21
2. Resenha Jornalística e Crítica Acadêmica.....	26
2.1.Definições.....	26
2.2.Distinções e limites.....	30
2.3.A Estética da Recepção aplicada à Resenha Jornalística e à Crítica Acadêmica.....	35
3. Estética, Gêneros e Sistemas Psicológicos Contemporâneos.....	38
3.1.Estética: reflexões sobre a beleza sensível e o fenômeno artístico.....	39
3.2.Gêneros: formas especiais de refletir o fenômeno literário.....	49
3.3.Sistemas Psicológicos Contemporâneos: texto/leitor/expectativa versus estímulo/organismo/reposta....	52
4.A recepção jornalística de <i>Todos os nomes</i> .....	55
4.1.Limitação do <i>corpus</i> , sincronicidade e justificativa.....	55
4.2.Recepção jornalística.....	57
4.3.O mediador comum.....	68
5.A recepção acadêmica de <i>Todos os Nomes</i> .....	69
5.1.Limitação do <i>corpus</i> , diacronicidade e justificativa.....	69
5.2.Recepção acadêmica.....	69
5.3.O mediador comum.....	84
6.A recepção jornalística de <i>O homem duplicado</i> .....	86
6.1.Limitação do <i>corpus</i> , sincronicidade e justificativa.....	86
6.2.Recepção jornalística.....	88
6.3.O mediador comum.....	135
7.A recepção acadêmica de <i>O homem duplicado</i> .....	137
7.1.Limitação do <i>corpus</i> , diacronicidade e justificativa.....	137
7.2.Recepção acadêmica.....	138
7.3.O mediador comum.....	156
8.Conclusão.....	158
Bibliografia.....	161
Anexo.....	168

## Introdução

O objetivo deste trabalho é o de analisar dois romances de José Saramago, a saber, *Todos os nomes* (1997) e *O homem duplicado* (2002) e, a partir desta análise, verificar qual foi a recepção crítica que essas duas obras tiveram por parte tanto da crítica jornalística, quanto da acadêmica. Neste caso, considerando para a crítica jornalística os seis primeiros meses que se passaram após a publicação das obras e, para a crítica acadêmica, os doze primeiros meses após a publicação das obras.

Desta forma, estruturalmente, apresentamos determinados conceitos teóricos da Estética da Recepção, do Jornalismo, da Crítica Literária, da Comunicação e da Psicologia, que serviram de base à análise que procedemos do *corpus* crítico aqui apresentado.

Posteriormente, apresentamos o *corpus* de críticas jornalísticas e acadêmicas que nos propusemos a analisar, sempre seguidas de nosso dialogismo crítico acerca do que, em cada uma, se apresentava como valoração de cada uma das obras por nós aqui estudadas.

Sendo assim, uma vez identificado se o horizonte de expectativas do leitor saramaguiano, seja este acadêmico ou jornalístico, foi confirmado, negado ou ampliado, concluímos com a reflexão que a situação estudada nos levou.

A inclusão de um anexo, relatando, rapidamente, fatos da vida e da obra de José Saramago, objetivou permitir ao leitor desta tese localizar as duas obras, aqui analisadas, no conjunto geral da obra do autor..

**A recepção crítica de *Todos os Nomes* e  
*O homem duplicado***

## 1.1.A Estética da Recepção

### 1.1.Histórico

De acordo com a *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*<sup>1</sup>, convencionou-se chamar Escola de Konstanz um direcionamento em crítica literária, desenvolvido por professores e estudantes na Universidade de Konstanz, na Alemanha Ocidental, durante o final de 1960 e início da década de 70. Neste direcionamento, priorizou-se a leitura e recepção de textos literários em detrimento dos tradicionais métodos de análise textual até então utilizados. Estes, por sua vez, eram considerados desinteressantes pelos adeptos da nova teoria, por enfatizarem a análise de conteúdo de uma obra literária sem relacioná-lo ao momento histórico e tão pouco refletir sobre as diferentes expectativas do público que o recebia. Segundo Zilberman<sup>2</sup>, esta observação se referia, principalmente, para a obra de Ernst Robert Curtius, intitulada *Literatura européia e Idade Média latina*, publicada em 1948, que propunha o estudo de textos de diferentes épocas, sem, todavia, relacioná-los ao momento histórico, nem refletir sobre as alterações sofridas em virtude de mudanças contextuais, sejam estas as novas normas literárias de um certo período ou as diferentes expectativas do público.

Além disso, a observação vale também como crítica aos estudos filológicos, ao *New Criticism*, à estilística, todos de grande inserção na universidade alemã durante os anos 50, e, principalmente, a dois manuais de ampla circulação nos meios acadêmicos na mesma época, a saber, *Análise e interpretação da obra literária*, de Wolfgang Kayser e *A arte da interpretação*, de Emil Staiger, “partidários convictos dos métodos imanentes e intratextuais quando da análise da ficção e da poesia.”<sup>3</sup>

Comumente conhecida como Teoria da Recepção ou Estética da Recepção, esta abordagem dominou o cenário da Teoria Literária na Alemanha por cerca de uma década. No entanto, foi na década de 80 que seus trabalhos mais estimulantes foram traduzidos.

---

<sup>1</sup> MAKARYK, Irena. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.

<sup>2</sup> ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

<sup>3</sup> *Ibid.* p.10.



Seus dois teóricos mais representativos foram Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, embora muitos dos alunos de Jauss, entre eles Hans Ulrich Gumbrecht e Karlheinz Stierle, também tenham feito importantes contribuições.

A Escola de Konstanz surgiu em uma época de grande turbulência na sociedade da Alemanha Ocidental. Nas universidades por todo o país, o movimento estudantil fazia agitação a favor da reforma educacional e defendia um questionamento básico dos métodos tradicionais e valores morais. A Universidade de Konstanz, fundada em 1967, estava em primeiro plano na reforma educacional e, portanto, foi uma das instituições mais atingidas por esse movimento estudantil, exibindo, dentro de seus muros, um ambiente propício ao florescimento das novas idéias em Teoria Literária e Estética.

### **1.2.O enfoque de Jauss**

A Estética da Recepção data de 1967, por ocasião da aula inaugural de Jauss, como recém-nomeado professor de línguas românicas na Universidade de Konstanz.

O título original de sua aula foi *O que é e com que fim se estuda a história da literatura*, vindo, posteriormente, a apresentar-se como *A história da literatura como provocação da ciência literária*. Através dela, Jauss investe contra o ensino até então vigente e propõe um outro caminho, iniciando, com isso, uma posição epistemológica que supõe uma outra colocação da literatura em relação ao conhecimento, ou seja, propõe uma teoria em que a investigação muda de foco, passando do texto, enquanto estrutura imutável, para o leitor e suas expectativas em relação ao texto.

No seu início, a meta principal da Estética da Recepção era reabilitar a história para valorizar o conhecimento do texto. Para tanto, trazia como herança conceitos fenomenológicos preexistentes, como, por exemplo, o de “horizonte de expectativa”, já utilizado por Gadamer, que havia sido professor de Jauss.

Gadamer entendia o “horizonte de expectativas” como a perspectiva que abrange e encerra o que pode ser visto a partir de um certo ponto de referência. Em Jauss, o “horizonte de expectativa” é o horizonte que marca os limites dentro dos quais uma obra é compreendida em seu tempo, ou

seja, como o leitor de uma determinada época pode percebê-la e compreendê-la, recuperando a perspectiva do consumidor no processo de comunicação.

Logo, o que os diferencia é que para Gadamer, o “horizonte de expectativas” é um princípio da situação hermenêutica, ou seja, de interpretação do texto, e se refere, principalmente, à nossa visão limitada de mundo e, necessariamente, de perspectiva, enquanto que, para Jauss, o termo está ligeiramente diferente, ou seja, o termo está considerando que cada leitor reage individual e particularmente a um texto, e que este fato limita a compreensão de uma obra em seu tempo, condicionando a ação do texto.

Com isso, é possível entendermos o “horizonte de expectativas” como os critérios que os leitores utilizam para julgar os textos literários num período determinado.

A Estética da Recepção, ao reconstruí-lo, procura esclarecer qual é o relacionamento da obra com o público da mesma, ao mesmo tempo em que exige que o leitor se mantenha atento para perceber, compreender e interpretar lugares inesperados em um texto.

Suplementarmente, Zilberman nos informa que a Estética da Recepção colabora com a literatura comparada, a crítica literária e o ensino da literatura, uma vez que Jauss promove a integração dessas disciplinas.

Ainda em sua aula inaugural, Jauss, ao abordar textos seus, que privilegiavam o papel do leitor e do contexto histórico na literatura, os quais se tornaram conhecidos como textos de Estética da Recepção, tentava superar o que ele próprio via como limitação em duas importantes e renomadas teorias literárias opostas: o Formalismo e o Criticismo Marxista. Em geral o Marxismo representava para ele uma obsoleta abordagem da literatura, relacionada a um velho paradigma positivista. No entanto, Jauss também reconhece neste tipo de crítica, especialmente nos escritos menos dogmáticos de marxistas como Werner Krauss, Roger Garaudy e Karel Kosik, uma preocupação fundamentalmente correta com a história da literatura. Os formalistas, na outra mão, são considerados como introdutores da percepção estética como uma teórica ferramenta para explorar trabalhos literários. Contudo, Jauss também detecta, nos trabalhos dos formalistas, a tendência para isolar a arte de seu contexto histórico, uma estética da arte pela arte a qual, pretensamente, valoriza uma eterna organização formal acima da historicidade do trabalho

literário. A tarefa de uma nova história literária, portanto, deveria unir as melhores qualidades do Marxismo e do formalismo. Isto podia ser talentoso para satisfazer a demanda marxista por mediação histórica, ao mesmo tempo que conservava os avanços formalistas na esfera da percepção estética.

A Estética da Recepção propõe fazer isto através da alteração da perspectiva pela qual nós normalmente interpretamos textos literários. Uma vez que as Histórias Literárias tradicionais foram compostas da perspectiva dos produtores de textos, Jauss propõe que nós podemos compreender verdadeiramente a literatura como um processo de reconhecimento do papel do consumidor ou leitor. A interação entre autor e público devolve à biografia literária sua relevância na base da historiografia literária. Desta maneira, Jauss verifica nos marxistas a reivindicação de uma literatura que possa ser vista por uma determinada perspectiva histórica, ao mesmo tempo que conserva as realizações formalistas em busca da identificação dos elementos formais de um texto. Com isso, Jauss afirma que o significado histórico de um trabalho não é estabelecido somente pelas qualidades do trabalho ou pelo gênio de seu autor, mas, principalmente, pela corrente de recepções tidas por esta obra de geração para geração. Em termos de História Literária, Jauss prevê, desta maneira, uma historiografia que faça as vezes de uma consciência, mediando o papel entre passado e presente. A história de uma recepção literária é chamada para repensar continuamente os trabalhos de cânones à luz de como eles tem sido e são afetados por condições e eventos correntes. Neste caso, significados passados são compreendidos como parte da pré-história da experiência presente.

Com isso, o conceito de leitor, para Jauss, fundamenta-se em duas categorias: a do “horizonte de expectativas”, entendido como os critérios que os leitores utilizam para julgar os textos literários num período determinado, valendo-se de códigos vigentes e de experiências sociais acumuladas, e do “efeito” ocasionado pela arte, enquanto texto, no leitor.

Quanto ao horizonte de expectativas, podemos dizer que a recepção do texto por vários leitores configura um movimento que revela o resultado da circulação inter-individual da obra, uma vez que o texto é visto como uma estrutura sócio-ideológica.

Quanto à emancipação, Jauss entende que não há conhecimento sem prazer e nem prazer sem conhecimento. E, refletindo sobre o significado de uma obra de arte e entendendo que este só pode ser alcançado se for esteticamente vivenciado, formula os conceitos de fruição compreensiva e compreensão fruidora. Por fruição compreensiva entenda-se o ato de o leitor apropriar-se do texto, pela leitura, compreendendo-o e por compreensão fruidora entenda-se o ato de entendimento do lido que causa prazer no leitor. Na primeira, o mais importante é a compreensão, enquanto que, na segunda, o mais relevante é o prazer obtido da leitura efetuada. E esta experiência estética nos é apresentada como sendo composta por três atividades simultaneamente complementares: a “Poiesis”, a “Aisthesis” e a “Katharsis”.

A “Poiesis” corresponde ao prazer estético de se sentir co-autor do texto, uma vez que o leitor se insere no texto, como encarregado de atualizar as possíveis combinações de diferentes discursos, polifonia de vozes, visões do narrador e das personagens.

A “Aisthesis” é a consciência receptora, o prazer de renovar sua percepção do mundo, a participação no jogo lúdico do texto.

A “Katharsis” é o prazer efetivo que liberta o leitor de seu cotidiano, levando-o, através da fruição de si no outro, à liberdade estética de sua capacidade de julgar e envolver-se.

Após estabelecer o horizonte de expectativas, o crítico, enquanto leitor, pode então determinar o mérito de um dado trabalho pela mensuração da distância entre o trabalho e o seu horizonte de expectativas.

Jauss acredita que o valor de uma obra decorre da percepção estética que a obra é capaz de suscitar.

Basicamente, Jauss admite que só é boa a criação que contraria a percepção usual do sujeito, ou seja, se a leitura da obra revela ao leitor que a mesma traz elementos que superam suas expectativas, acrescentando-lhe conhecimento, trata-se a mesma de uma boa obra.

Por outro lado, se a leitura da obra nada acrescenta ao que o leitor esperava da mesma, então o texto é de segunda categoria, pois traz a mesma informação que muitos outros.

Entretanto, há a possibilidade de uma obra trazer elementos além da expectativa do leitor e, infelizmente, estes elementos não provocarem

prazer estético no mesmo, ocasionando, com isso, que o leitor não reconheça o mérito dessa obra. Neste caso, para além do conhecimento a ser acrescentado, o que está provocando o descrédito do leitor é a falta do “prazer” da leitura. No entanto, isto não é um problema para Jauss. Para ele, a primeira experiência de expectativas desfeitas evocará uma recepção negativa que poderá desaparecer para leitores posteriores. Em um tempo posterior, o horizonte de expectativas pode mudar e o trabalho não vai mais romper com as expectativas que se poderá ter em relação a si. Em vez disso, ele pode ser até reconhecido como um clássico, ou seja, como um trabalho que contribuiu para o estabelecimento de um novo horizonte de expectativas.

Jauss<sup>4</sup>, contestando a visão tradicional de que as personagens se configuram pelas suas ações, acredita que os heróis ficcionais definem-se antes pelas respostas desencadeadas no público. Assim sendo, considera as seguintes modalidades de identificação:

a) associativa: a representação torna-se uma espécie de jogo entre o leitor e o texto;

b) admirativa: a corporificação de um ideal pelo herói dispõe o leitor na direção do reconhecimento e adoção de modelos;

c) simpatética: o herói se confunde com o homem comum presentificado pelo receptor;

d) catártica: o leitor é capaz de introjetar sua identificação, refletindo e analisando os fatos e ações que se encadeiam;

e) irônica: uma possível identificação é apresentada ao destinatário para, logo a seguir, ser ironizada ou completamente refutada.

Logo, enfatizando o ato de recepção e desejando incorporar a aplicação desta e da hermenêutica na compreensão da obra literária, Jauss propõe uma história da literatura fundada na interação mútua do texto e do leitor, sintetizando a recepção a partir de dois aspectos básicos, a saber, o caráter estético e o papel social da arte.

Além disso, Jauss elabora sete teses, sendo as quatro primeiras premissas das três finais.

---

<sup>4</sup> FLORY, Suely Fadul Villibor. *O leitor e o labirinto*. São Paulo: Arte & Ciência. 1997.

A primeira tese apresenta o tema da concretização do texto pelo leitor, ou seja, que a obra de arte só existe quando é presentificada por um receptor.

A segunda tese considera os complexos de controle da obra. Uma vez que é a obra que predetermina a recepção, oferecendo orientação ao seu receptor, é esta mesma obra que atualiza o “horizonte de expectativas” e as regras lúdicas familiares ao leitor. A reação de cada um é individual, mas a recepção é um fato social, uma vez que o horizonte é coletivo e trans-subjetivo, ou seja, está além da experiência de cada indivíduo, uma vez que a experiência de leituras tida por um indivíduo varia em relação ao outro.

A terceira tese considera que o valor da obra artística é diretamente proporcional tanto à sua negatividade, ou seja, à possibilidade de a mesma não trazer novidades ao leitor, quanto às expectativas de seus primeiros leitores, ou seja, dos horizontes de expectativas iniciais. Quanto maior a distância estética, ou seja, quanto mais além de seu tempo a obra estiver, maior será seu valor artístico, uma vez que a reconstituição do horizonte determina o caráter artístico da obra no modo e grau de sua ação sobre certo público, o qual ainda não se acha preparado para compreendê-la.

A quarta tese desenvolve a noção da fusão de horizontes do autor, da obra e do leitor, ou seja, se o que foi pretendido dizer pelo autor foi, realmente, dito na obra e, uma vez dito, foi encontrado pelo leitor da mesma. Trata-se, portanto, de um processo configurado na recuperação da pergunta do público, através da análise da resposta que é o texto. Fundir horizontes, aparentemente díspares e independentes entre si, resulta na compreensão do texto, interiorizado pelo leitor através de suas projeções e de sua visão de mundo.

Baseando-se nessas quatro teses, Jauss estabelece as outras três, que, na verdade, são três aspectos metodológicos através dos quais ele se propõe a investigar a literatura. São eles:

- a) o diacrônico: referente à recepção das obras literárias ao longo do tempo;
- b) o sincrônico: relativo ao sistema de relações da literatura numa determinada época, assim como a sucessão desses sistemas;
- c) a relação literatura / vida prática: no qual entende que a arte existe para contrariar expectativas e não para confirmá-las.

Com estas teses, Jauss entende fundamentar, teoricamente, a necessidade de uma nova história da literatura baseada nas reconstruções da obra e sua recepção em épocas diversas.

Desta forma, a noção de construção de significados pelo leitor configura-se através das repercussões de horizontes sociais do passado penetrando no horizonte do presente, providenciando a compreensão e apreensão de um “determinado momento”, atualizado pela leitura. No diálogo entre texto e leitor, Jauss vê a análise textual através da divisão do todo em partes, bem como da análise interpretativa, da identificação das estratégias discursivas e narrativas inseridas no contexto de produção e recepção, onde avultam os pré-juízos, os preconceitos e os pressupostos do autor e do leitor, constituindo, assim, uma constante auto-interrogação originada pelas respostas que o texto fornece às perguntas do receptor.

Considerando o que foi acima exposto, cumpre lembrar que, além das teses, Jauss também se ocupa, teoricamente, com o estudo da intertextualidade, uma vez que ressalta a questão do “velho”, como, por exemplo, as citações, as referências, as insinuações de outros autores, bem como de outras épocas na mesma época, encontrado na obra que se diz “nova”. Neste caso, a análise das estratégias textuais esclarece como o autor organiza, dialeticamente, as relações entre o individual e o coletivo, entre a literatura nacional e as estrangeiras, a partir de seu próprio contexto sócio-ideológico. Esta consciência da presença mútua de um autor em outro, de uma literatura em outra e a intensidade da função complementar do contexto estabelecem relações integrativas, como alusões, empréstimos e adaptações, e relações diferenciais, como a paródia e a ironia, configurando-se como inter-relações de unidade e alteridade, decorrentes dos próprios autores estudados, que devem estar na base de qualquer análise que se pretenda comparativa.

### **1.3.O enfoque de Iser**

A abordagem histórica de Jauss para compreender trabalhos literários foi complementada pelo exame que Wolfgang Iser fez da interação entre leitor e texto. Assim como Jauss, Iser atraiu atenção com sua aula inaugural, mas sua teoria é talvez melhor representada na obra *O ato da*

*leitura*<sup>5</sup>, publicada, originalmente, em 1976. O que interessa a Iser é como e sob quais condições um texto tem significado para o leitor.

Uma vez que a interpretação tradicional tinha visão para elucidar significados ocultos, Iser queria ver o significado como resultado de uma interação entre texto e leitor, como um efeito que é sentido pelo leitor e não uma mensagem que precisa ser encontrada no texto.

Em outras palavras, para Iser, os textos, de um modo geral, trazem enunciados que podem ser compreendidos pelo leitor, mesclados com outros enunciados que exigem do leitor uma complementação de sentido, um preenchimento de seus “vazios”, ou seja, do que eles não relatam explicitamente. Essa complementação atuante do leitor faz com que este, a todo instante, se questione se a formulação de sentido que está fazendo é a adequada à leitura que está cumprindo. E é mediante esta condição que ocorre a interação do texto com o leitor, o que é bem diferente de ler o texto em busca de uma mensagem oculta, ou de uma interpretação única.

Roman Ingarden forneceu uma útil explicação para esta investigação. De acordo com Ingarden o objeto estético é constituído apenas através do ato de cognição do leitor. Adotando este preceito de Ingarden, Iser assim troca o foco do texto como um objeto para o texto em potencial, nascido dos resultados do ato da leitura.

Para examinar a interação entre o texto e o leitor, Iser olha aquelas qualidades no texto que o fazem legível, merecedor de ser lido ou que influenciam nossa leitura, e aquelas características do processo de leitura essenciais para a compreensão do texto. Particularmente, neste trabalho inicial, ele adota o termo “leitor implícito” para abranger ambas as funções. Este está na estrutura do ato e na estrutura textual.

Mais tarde, dependendo mais profundamente da terminologia de Ingarden, ele diferencia texto, concretização do texto e trabalho de arte.

O primeiro diferenciador entre o texto e o trabalho de arte é o aspecto artístico, que é localizado ali pelo autor para nós o lermos, e ele precisa ser melhor concebido como uma potencial realização esperada.

---

<sup>5</sup> ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996. 2 vols.



Por sua vez, a concretização do texto, por contraste, refere-se ao produto de nossa própria atividade produtiva; ela é a realização do texto no pensamento do leitor, alcançada pelo preenchimento do que está em branco ou aberto para eliminar o indeterminado.

Finalmente, a obra de arte não é texto nem concretização, mas algo entre ambos. Ela ocorre no ponto de convergência entre o texto e o leitor, um ponto no qual nada nunca está completamente definido.

A obra de arte é caracterizada pela sua natureza virtual e é constituída por vários procedimentos sobrepostos. Um destes envolve a dialética da protensão e retenção, dois termos emprestados da teoria fenomenológica de Husserl.

Por protensão entenda-se o estado de expectativa que prepara a reprodução da lembrança, ou seja, é a pré-lembrança. Por retenção entenda-se a lembrança primária que o texto lido nos traz. É através de protensão e retenção que os textos se duplicam, deslocando-se dos textos originais para novas obras do presente. Iser os aplica para nossa atividade de ler sucessivas sentenças.

Defrontando-nos com um texto, nós, continuamente, projetamos expectativas as quais podem ser satisfeitas ou desapontadas; ao mesmo tempo nossa leitura é condicionada pela renúncia de sentenças e concretizações.

Pelo fato de nossa leitura estar determinada por esta dialética, a atividade básica do leitor, segundo Iser, reside na constituição de sentido, estimulada pelo texto. Com este sentido realizando-se através da conexão dos elementos constitutivos do texto, bem como de suas articulações e combinações responsáveis pela coerência e coesão do mesmo.

Para Iser é através do preenchimento dos vazios e dos brancos de um texto que o leitor chega ao sentido do mesmo. Entenda-se por vazios e brancos tudo o que não foi dito explicitamente no texto e sim sugerido de modo tácito.

Este envolvimento com o texto é visto como um tipo de emaranhado no qual o estranho é compreendido e assimilado. O ponto de vista de Iser é que a atividade do leitor é similar a uma experiência atual.

De acordo com Iser, a leitura, portanto, elimina a tradicional dicotomia sujeito/objeto. Ao mesmo tempo, entretanto, o sujeito da leitura é obrigado a romper-se em duas partes, uma que se encarrega da concretização e outra que se funde com o autor ou, pelo menos, com a imagem construída de leitor.

Pelo preenchimento dos “vazios”, ou seja, a partir dos sentidos que vamos atribuindo ao que lemos, nós, simultaneamente, nos reconstruímos a nós mesmos, desde que nosso encontro com a literatura seja parte de um processo de compreender o outro e nós mesmos mais completamente.

Assim, Iser concentra seu interesse no efeito produzido pelo texto, ou seja, na ligação que se estabelece entre o texto e o leitor. Nesta ligação cabe ressaltar a ênfase na leitura paradigmática do intervalo, do não dito, das entrelinhas e do horizonte aberto do texto.

De acordo com Iser, o texto, enquanto sistema, reserva um lugar para o leitor atualizar a mensagem ficcional. Este lugar é dado pelos “vazios” que se oferecem para a ocupação pelo receptor:

À medida que os vazios indicam uma relação potencial, liberam o espaço das posições denotadas pelo texto para os atos de projeção... do leitor. Assim, quando tal relação se realiza, os vazios desaparecem.<sup>6</sup>

O texto, portanto, é considerado por Iser como algo virtual, uma vez que tanto a sua constituição, quanto a sua presentificação, só podem ocorrer na consciência do leitor, estabelecendo-se, então, o emissor e o receptor da comunicação. Com isso, o texto de ficção deve ser considerado uma comunicação e o ato da leitura uma relação dialógica baseada na tensão, ou seja, no assunto que é proposto, e na argumentação, ou seja, na discussão dessa proposta.

Contudo, Iser não descarta a possibilidade de fracasso na comunicação e no diálogo, ou seja, se o equilíbrio se torna possível com o preenchimento dos vazios pelas projeções do leitor, esta mesma interação

---

<sup>6</sup> ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. IN: ISER, Wolfgang. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 106.

pode fracassar se as projeções do leitor se impõem, independentemente do texto.

Logo, para Iser, a atividade básica do leitor reside na constituição de sentido, estimulada pelo texto, que advém da conexão dos seus elementos constitutivos, das articulações e da necessidade de combinação, responsável pela coesão do texto, através do preenchimento de seus vazios, e de seus brancos. Os vazios quebram ainda a “good continuation”, ou seja, continuação desejável, provocando o reforço da atividade de composição do leitor. É preciso que o leitor recorra à sua atividade imaginativa para estabelecer a coerência significativa do texto.

Constituído deste modo, o horizonte de expectativas do leitor vai sofrendo acréscimos de novas expectativas de leitura através das interpretações que esse mesmo leitor vai fazendo do texto que está a ler. Porém, se esse leitor, baseado em posturas ideológicas que possa vir a ter, recusar tais interpretações textuais, terá dificuldades de identificar o que, em Estética da Recepção, se convencionou chamar de leitor implícito, ou seja, o destinatário que o texto tem por estratégia.

Iser desenvolve, portanto, uma teoria do efeito estético, conduzindo, a partir dos processos de transformação, à constituição do sentido pelo leitor, descrevendo a ficção como estrutura de comunicação. O repertório ficcional, as estratégias textuais, as variantes da leitura, o leitor implícito e os vazios do texto são processos que completam a perspectiva do texto em si mesmo e sua recepção pelo leitor, cujo espaço é garantido nos estudos de seus sucessores críticos, como Stierle, por exemplo.

#### **1.4. Sucessores Críticos**

O modelo de leitura de Iser foi produtivamente suplementado pelo trabalho de Karlheinz Stierle, o mais incisivo teórico da segunda geração da Escola de Konstanz durante os anos 70. Stierle prossegue a idéia de Iser de que a formação de ilusões e imagens é essencial para o processo de leitura e rotula este nível de leitura ‘quase pragmático’, uma designação que o distingue da recepção de textos não-ficcionais (‘recepção pragmática’).

Enquanto Iser parece sobreviver neste plano de seus estudos, Stierle sugere que a leitura quase pragmática precisa ser suplementada com

elevadas formas de recepção capazes de fazer justiça às peculiaridades da ficção.

Para Stierle, o que distingue a ficção narrativa é a pseudo-referencialidade, ou seja, a característica de não assumir, simplesmente, os dados extratextuais existentes no mundo real, mas, sim, produzi-los ficcionalmente dentro do próprio texto.

Também para ele, ficção é auto-referência<sup>7</sup>, ou seja, é linguagem controlada pela rede de conceitos que elabora e/ou de que se alimenta, embora ela pareça ser referencial.

Stierle criou o termo pseu-referencial para que sua proposta não fosse confundida com os termos referenciais propostos por Roman Jakobson. O que Stierle sugere, portanto, é um adicional nível reflexivo de compreensão em nosso encontro com os textos literários.

Por sua vez, dando continuidade às proposições teóricas de Iser, Stierle enfoca a perspectiva do texto no contexto social, uma vez que constata que o texto incorpora sistemas de intervenção semiótica do contexto sócio-ideológico em que está inserido.

Os críticos pertencentes à Escola de Konstance, da República Democrática Alemã, abordam as realizações da teoria da recepção de uma perspectiva um tanto diferente. Robert Weimann e Manfred Naumann não estão tão interessados no processo de leitura panoramizado por Iser e Stierle, como estão na historiografia literária desenvolvida por Jauss.

Suas objeções para esta teoria são triplas. Primeiro, eles objetam que a teoria da recepção tinha sido demasiadamente rápida em enfatizar resposta. Em segundo, estes críticos marxistas detectaram um perigo na apreensão subjetiva da arte e a resultante relativização da história literária. O problema é que se seguirem Jauss e Gadamer na renúncia a todas as noções objetivas da obra de arte, entendem que o acesso dos mesmos à história pareceria ser completamente arbitrário porque é continuamente mutativo, ou seja, estariam mudando de posição teórica a todo momento. Em terceiro, o modelo de Teoria da Recepção da Escola de Konstance proporciona escassos

---

<sup>7</sup> O discurso auto-referencial mais comum é o texto argumentativo. A ficção é o caso do uso pseudo-referencial da linguagem. Nela, a realidade se apresenta enquanto internalizada pelo texto.

conhecimentos básicos para o leitor que supostamente se posiciona no centro destas preocupações.

Estudiosos da República Democrática Alemã estabeleceram uma falha geral pensar a história literária com preocupações tão grandes, pois, para eles, o leitor na Teoria da Recepção de Jauss e Iser é concebido como um indivíduo ideal, assim como uma entidade social com dimensões políticas, ideológicas e estéticas.

Jauss e Iser defenderam suas posições contra estas e outras objeções em polêmicos encontros durante a década de 70. Eles tinham também modificado e refinado suas posições teóricas com base nesta crítica. Mas o custo da correção tinha sido a perda da excitação circundante da emergência da Teoria da Recepção.

Assim, tanto Jauss quanto Iser, tomaram direções que se afastaram de seus trabalhos mais influentes. Progressivamente, Iser se preocupou com as noções de imaginário na ficção e na antropologia literária, em *Experiência Estética e Hermenêutica Literária*, de 1977 a 1982. Este trabalho, no entanto, em comparação com seus trabalhos anteriores, tem tido um impacto menor em círculos críticos da Alemanha e sua recepção marcou uma diminuição da influência da Teoria da Recepção no início dos anos 80.

A Escola de Konstanz, por outro lado, tem sobrevivido ao falecimento de sua mais importante teoria, produto da virtude da personalidade de seus membros e do bianual colóquio de especialistas realizado lá. O encontro do grupo “Poética e Hermenêutica”, tão importante para o advento da recepção, continua a produzir excelentes contribuições literárias, culturais e de crítica filosófica na Alemanha.

### **1.5.A recepção na prática**

Considerando o que foi acima exposto, indagamos, então, como se deu, na prática, a recepção nas resenhas jornalísticas e na crítica acadêmica.

Com base no que dissemos até então, a Estética da Recepção pode ser entendida como uma manifestação da hermenêutica alemã e, ao contrário de Gadamer, não se concentra exclusivamente em obras do passado. É um procedimento interpretativo que examina o papel do leitor na literatura e

entende o texto como um processo de significação que só se materializa na prática da leitura. Logo, para a Estética da Recepção, para que a literatura aconteça, o leitor é tão vital quanto o autor.

Da leitura de *O homem duplicado*, a primeira informação fornecida pela narrativa refere-se ao desgosto que a personagem Tertuliano tem de seu próprio nome:

...o Tertuliano pesa-lhe como uma lousa desde o primeiro dia em que percebeu que o malfadado nome dava para ser pronunciado com uma ironia que podia ser ofensiva. (p.9)

Com a continuação da leitura, encontramos muitos outros problemas, que, na Estética da Recepção, são denominados ‘fatos’, os quais só podem ser resolvidos com nossas suposições, as quais, deste modo, promovem a interação texto–leitor. Muitas vezes, enquanto leitores em processo hermenêutico, somos auxiliados pela narrador de *O homem duplicado* que, agindo às avessas, ou seja, contrariando o prosseguir da leitura para que se saiba os fatos vindouros, antecipa-os ao leitor. No entanto, com exceção deste narrador e de algumas digressões remissivas, nós, enquanto leitores, nos surpreendemos com o volume de trabalho inconsciente, raramente percebido, que nos ajudam a formular hipóteses construtivas sobre o significado do texto.

Sobre isso, temos em Eagleton<sup>8</sup> a seguinte explicação:

O leitor estabelece conexões implícitas, preenche lacunas, faz deduções e comprova suposições — e tudo isso significa o uso de um conhecimento tácito do mundo em geral e das convenções literárias em particular. O texto, em si, realmente não passa de uma série de “dicas” para o leitor, convites para que ele dê sentido a um trecho de linguagem. Na terminologia da teoria da recepção, o leitor “concretiza” a obra literária, que em si mesma não passa de uma cadeia de marcas negras organizadas numa página.

Logo, pela Estética da Recepção, sem essa participação constantemente ativa do leitor, não haveria obra literária. Lida pelo viés da Estética da Recepção, a obra *O homem duplicado* reclama um leitor que

---

<sup>8</sup> EAGLETON, Terry. Fenomenologia. Hermenêutica, teoria da rcepção. IN: EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 105.

preencha os vazios do texto. Uma vez preenchidos, esses vazios ganham efeito pela interpretação do leitor, podendo ser interpretados de formas diversas. Entretanto, há um paradoxo neste procedimento, ou seja, quanto mais informação a obra transmite, mais indeterminada ela se torna. Isto porque, ao se abrir para sugestões interpretativas, sua leitura provocará reações diferentes em diferentes leitores e, com isso, o texto também se tornará menos determinado.

Desta forma, o leitor abordará a obra com certos “pré-entendimentos”, um vago contexto de idéias e expectativas dentro dos quais as várias características da obra serão avaliadas.

Neste processo de pergunta e resposta, bem ao gosto de Jauss, o leitor passa da parte ao todo e retorna à parte, esforçando-se por estabelecer um senso de coerência a partir do texto, e, assim, “concretizando” certos itens, e tentando manter relacionadas as diferentes perspectivas da obra.

Ainda orientando-se por Jauss, o leitor poderia situar a obra literária num “horizonte” histórico, buscando o contexto dos significados culturais dentro dos quais ela foi produzida e explorar as relações variáveis entre ela e os “horizontes”, também variáveis, dos seus leitores históricos.

Uma vez que a leitura não é um movimento linear progressivo e cumulativo, à medida que “concretizamos” o texto, deixamos de lado suposições, revemos crenças, elaboramos deduções e previsões mais complexas. Lemos, simultaneamente, para frente e para trás, ou seja, vamos adentrando os “planos” do texto. Com isso, vamos nos familiarizando com as “estratégias”, ou seja, técnicas de construção textual, e com os “repertórios”, ou seja, os temas e alusões que o texto encerra.

Entendidos os “códigos” do texto, nos aproximamos mais do contexto social que a obra pretende abranger ou se referir. No entanto, algumas vezes, este entendimento não ocorre e, em *Estética da Recepção*, quando isso ocorre, Iser diz que a obra literária se mostra ser mais eficiente, forçando o leitor a uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas habituais.

Baseando-nos nesta premissa e relacionando-a à leitura de *O homem duplicado*, constatamos que, num primeiro momento, a recepção crítica, tanto acadêmica quanto jornalística, da obra, habituada aos códigos

saramaguianos, buscou discutir a questão do duplo nos contextos literários e relaciona-la à obra estudada. No entanto, esta busca mostrou-se infrutífera, uma vez que o significado último da obra pareceu escapar aos críticos. Posteriormente, estudos acadêmicos, reconsiderando a consciência crítica e o horizonte de expectativa da obra, tornou a focar *O homem duplicado* no contexto de discussões existencialistas.

Sob a óptica de Iser, o que ocorreu com os críticos acadêmicos foi que, ao modificarem suas “suposições”, atingiram uma autoconsciência mais profunda, catalisando uma visão mais crítica de suas suposições analíticas. No entanto, isso é condicionado pelo fato de o leitor construir o texto de modo a torna-lo “coerente”. No modelo de leitura de Iser, as partes devem ser capazes de se adaptar coerentemente ao todo. Com a “abertura” da obra, o leitor passa a construir uma hipótese de trabalho capaz de explicar e tornar coerentes o maior número possível dos elementos dessa obra. Ao fazer isso, o leitor está “normalizando” a obra, ou seja, estará sujeitando-a a uma firme estrutura de sentido.

Outro questionamento feito pelos teóricos da literatura é a abordagem do “texto em si” proposta por Iser. Considerando as várias possibilidades de leitura que um texto pode suscitar, como poderemos discutir essas possibilidades sem as ter concretizado? Levando em conta essa dificuldade, assim como a liberdade interpretativa que Iser confere ao leitor, Roman Ingarden esclarece que, apesar de ambas, o leitor não é livre para interpretar como quer. Logo, para que a interpretação tenha relação com um texto em específico, ela deve ser, num certo sentido, logicamente limitada pelo próprio texto. Aos olhos da Estética da Recepção, a ficção oferece a possibilidade de reformulação das coisas dentro do mundo. Com isso, o imaginário no texto literário se concretiza e se torna eficaz através do fictício, ou seja, da literatura. Tudo no texto, seja gramática, significados ou unidades formas, é produto de interpretação.

Retomando nossa questão de como se deu a recepção crítica jornalística e acadêmica de *O homem duplicado*, é possível afirmar que as resenhas jornalísticas, muito próximas ao lançamento da obra, não atentaram para os sinais que o autor e a obra manifestavam. Lendo-as, deveriam ter dado atenção aos indicadores de percurso revelados por Saramago em suas



entrevistas, bem como ao dialogismo que a obra mantinha com Plauto. No entanto, foi preciso que, fracassada a recepção inicial, e assim a chamamos uma vez que não conseguiu, através dela, identificar o mérito de criação da obra, a crítica acadêmica se propusesse a relê-la à luz da intertextualidade com Plauto e dialogismo com a tragédia e identidade cultural na pós-modernidade para aclarar seu grau de importância criacional. E isso poderá ser encontrado nas considerações que fazemos sobre a crítica acadêmica e jornalística por nós compilada.

## 2. Resenha Jornalística e Crítica Acadêmica

### 2.1. Definições

De acordo com D'Onófrio<sup>9</sup>, resenha é o termo técnico que se dá ao texto no qual são tecidas considerações críticas sobre o trabalho científico ou artístico, analisando sua estrutura e sua importância, não fugindo da responsabilidade de apontar, também, defeitos graves, se for o caso. Geralmente é de pequeno porte e pode ser expressa por outras denominações, tais como, resumo, recensão, sinopse e abstract. Cumpre lembrar, entretanto, que estas denominações não se tratam de sinônimos, uma vez que o nível de profundidade difere de uma denominação para outra.

O resumo, de acordo com Marconi<sup>10</sup>, é a concisão seletiva de um texto, no qual se destaca as principais idéias do autor da obra. Sua finalidade é difundir as informações contidas no livro todo, permitindo, desta forma, resolver sobre a conveniência ou não de consultar o texto completo.

A recensão, segundo Moisés<sup>11</sup>, se distingue da resenha pela maior extensão, por uma relativa objetividade no exame dos problemas e pelo suporte documental: minuciosa, analítica, pressupõe um rigor que apenas tem guarida nas dimensões de uma revista. Não raro, certas recensões se tornam artigos ou ensaios importantes, tanto quanto as obras analisadas.

A sinopse, de acordo com Marconi<sup>12</sup>, é o texto de, no máximo, uma página, do conteúdo do livro. Não é uma relação de partes ou capítulos, nem a enumeração das conclusões, e sim informações da natureza da pesquisa realizada.

O abstract, segundo Salomon<sup>13</sup>, é um texto conciso e seletivo acerca de um artigo, obra ou outro documento, que coloca em relevo os elementos de maior interesse e importância, sendo freqüentemente redigido por outra pessoa que não o autor.

---

<sup>9</sup> D'ONÓFRIO, Salvatore. *Metodologia do trabalho intelectual*. São Paulo: Atlas, 1999.p.73.

<sup>10</sup> MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 2003. p. 68.

<sup>11</sup> MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Culltrix, 1999. p.430.

<sup>12</sup> MARCONI. op. cit., p.230.

<sup>13</sup> SALOMON, D. V. *Como fazer uma monografia*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 17.

Coutinho<sup>14</sup>, considerando o curto espaço que os jornais reservam para abrigarem-na, entende a resenha jornalística como a divulgação dos resultados mais representativos obtidos através de uma crítica mais apurada. Logo “O que o jornal comporta...é a aplicação dos resultados da crítica. Jamais a própria crítica.” [...] “reduzindo-se à forma do registro simples de livros, leve, informativo, direto, despretensioso, sem veleidades de se passar por crítica. É o que na língua inglesa se chama de “book-review”.”

Piza<sup>15</sup>, refletindo sobre a tipologia das resenhas, nos informa que as mais rotineiras são chamadas “impressionistas”. Nestas, o resenhista descreve suas reações mais imediatas diante da obra, lançando adjetivos para qualificá-las.

No entanto, além dela, cita, também, a estruturalista, a biográfica e a temática como as outras três principais.

Resenha estruturalista é a que procura olhar os aspectos estruturais da obra e suas características de linguagem, e avaliá-la de acordo com as transformações sofridas por ela ao longo do tempo. Em geral, comete o equívoco de vender uma objetividade inatingível ao leitor e/ou abster-se de dizer-lhe qual a importância relativa de ler/ver/ouvir aquela obra, porém, tem a qualidade de buscar pontos de referência concretos, a partir dos quais a discussão pode ser estabelecida.

Denomina-se biográfica a resenha, muito comum no jornalismo brasileiro, que está mais concentrada em falar sobre o autor, sobre sua importância, seus modos, seus temas, sua recepção, do que em analisar aquela obra específica ou sua contribuição intelectual ou artística no conjunto.

Resenha temática é aquela que está mais interessada em discutir o tema levantado do que a maneira como a obra o levantou. São resenhas de tipo sociológico, que vêem um romance histórico, por exemplo, mais pela sua interpretação do período e menos por suas qualidade narrativas.

Com isso, a boa resenha, ainda que em curto espaço, deve buscar uma combinação de atributos, ou seja, deve saber mesclar sinceridade, objetividade, preocupação com o autor e o tema. Deve trazer novidade e

---

<sup>14</sup> COUTINHO, Afrânio. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

<sup>15</sup> PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. São Paulo: Contexto, 2004.

reflexão para o leitor, ser prazerosa de se ler por sua argúcia, humor e/ou beleza.

Por sua vez, por crítica, de acordo com Moisés<sup>16</sup>, podemos entender o ato de julgar, isto é, de conferir valor às coisas, no caso obras literárias. Identifica-se como uma atividade em que um ser pensante, o crítico, se exprime como autor, visto que o escrito resultante de seu convívio com a obra, qualquer que seja a metodologia adotada, é fruto pessoal e intransferível.

Sob este aspecto, ainda segundo Moisés, a crítica tem como objetivo guiar o leitor à melhor compreensão e avaliação de um texto, convertido em ponto de partida e de chegada do diálogo entre o crítico e o leitor.

Praticada por acadêmicos, e, por este motivo recebendo o nome de crítica acadêmica, caracteriza-se, segundo Coutinho<sup>17</sup>, por se distanciar do diletantismo jornalístico e orientar-se pela erudição.

De acordo com Moisés<sup>18</sup>, no entanto, uma vez que trabalha com complexos conteúdos conceituais e imaginativos, a crítica pode apresentar-se, algumas vezes, como uma atividade ambivalente e, por vezes, equívoca. Criticar, para ele, é também criar uma obra, a qual apresentará juízos que avaliam e completam o objeto criticado:

O crítico cria uma obra dependente da outra na medida em que não existiria sem ela, mas autônoma como organismo que deve bastar-se a si próprio, sujeito a “leis” específicas, diversas das que comandam a obra de arte.

Além disso, a obra literária contém elementos vindos da psicologia, economia, sociologia, entre outros, que lhe são, originariamente, estranhos. Com isso, a crítica não esgota jamais a análise de seu objeto, pois haverá sempre nele, ou na mente do crítico, um elemento merecedor de análise e consideração.

Cumprir lembrar que a crítica é também algo ambíguo e discutível, uma vez que não consegue dissipar de seus estudos o gosto pessoal por determinadas obras.

---

<sup>16</sup> MOISÉS, op. cit., p.113-131.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

Essas três assertivas explicam a precariedade do juízo crítico e o seu caráter estético, semelhante ao caráter das obras para as quais se volta. Moisés também nos orienta que desde sempre os críticos procuraram regras, normas, leis, de valor absoluto, tentando conferir à sua atividade um caráter objetivo e científico. O intuito foi louvável, no entanto, enganoso. Por mais empenho que ponham alguns críticos na defesa duma crítica científica e objetiva, ela sempre será insubordinável aos seus métodos, ou estes conterão uma diminuição do significado múltiplo dos conteúdos estéticos. Neste caso, temos que recorrer às qualidades pessoais do crítico, como sua cultura e intuição, por exemplo, e não ao processo adotado: o crítico é que é bom, não o método.

Entretanto, existe uma face científica da crítica literária, um tanto quanto independente dos métodos disponíveis. Mas trata-se de técnicas ou de requisitos indispensáveis ao exame do texto, não de métodos críticos. Além do que, tais técnicas são empregadas num estágio pré-crítico, ao auxiliar o trabalho de aproximação crítica do texto. Neste caso, quanto maior o rigor utilizado, maior a segurança do crítico.

A metodologia crítica, entendida como a teoria dos processos que conduzem ao estabelecimento de juízos de realidade e de valor, tanto pode aplicar-se ao objeto estético (literário, plástico, musical, coreográfico), como à realidade física e ao universo dos conceitos e emoções. Nessa perspectiva, distingue-se da análise literária, uma vez que se constitui um trabalho exegético permanente de textos literários, cuja interpretação e julgamento nunca se esgota. Ao contrário da metodologia, a análise literária se totaliza no próprio objeto.

No entanto, nem sempre os que praticam a crítica se norteiam por uma sólida diretriz teórica. Por isso, é preciso cuidado para não confundir discussão teórica a respeito da crítica com textos sobre obras ou autores que implicam ou não o acolhimento duma doutrina rígida.

De acordo com Daniel Piza<sup>19</sup>, um bom texto crítico deve ter todas as características de um bom texto jornalístico, ou seja, deve ser claro, coeso e ágil. Deve informar ao leitor o que é a obra ou o tema em debate, resumindo

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

sua história, suas linhas gerais, quem é o autor etc. Deve analisar a obra de modo sintético mas sutil, esclarecendo o peso relativo de qualidades e defeitos, evitando a mera atribuição de adjetivos. E, principalmente, deve ir além do objeto analisado, de usá-lo para uma leitura de algum aspecto da realidade, de ser ele mesmo, o crítico, um autor, um intérprete do mundo.

Por sua vez, ainda que a resenha jornalística e a crítica acadêmica sejam coisas distintas, é possível encontrarmos, contemporaneamente, críticas feitas por acadêmicos que estão sendo aceitas para publicação em renomados encartes culturais, de jornais de grande circulação. Este é o caso, por exemplo, de uma crítica sobre *O homem duplicado*, efetuada pela acadêmica Aurora Fornoni Bernardini, publicada no Caderno *Mais*, do Jornal *Folha de São Paulo*, que utilizamos para ilustrar nosso estudo acerca das críticas acadêmicas sobre *O homem duplicado*, de José Saramago.

A partir da leitura do estudo de Bernardini, é possível verificar que, a despeito da contradição de uma crítica acadêmica estar sendo publicada em um jornal, espaço próprio à publicação de resenhas jornalísticas, sua erudição veio, sob muitos bons olhos, difundir mais cultura no veículo de publicação.

Com isso, solicitamos que, antes de ser caracterizada como contraditória, essa ocorrência venha a ser, primeiramente, considerada como um testemunho das mudanças ocorridas nos meios de comunicação nos dias atuais.

## **2.2. Distinções e limites**

Desta forma, assim estabelecidas as definições de resenha jornalística e crítica acadêmica, Coutinho<sup>20</sup> faz questão de ressaltar a diferença entre ambas. Segundo ele, a resenha, antigamente chamada de rodapé literário, é atividade propriamente jornalística que se caracteriza por ser um comentário breve, quase sempre permanecendo à margem da obra ou não saindo do “a propósito”. Já a crítica exige diferentes métodos e critérios que tornam o seu resultado incompatível com o exercício periódico e regular em

---

<sup>20</sup> *Ibid.*

jornal, e mais incompatível com o próprio espírito do jornalismo, que é informação ocasional e leve.

Além disso, ainda segundo Coutinho, a resenha é gênero jornalístico direcionado ao consumo popular e prolifera nos meios de comunicação coletiva. É ela que se destina a orientar o público na escolha dos produtos culturais em circulação no mercado. Enquanto isso, a crítica é gênero literário, destinado a “scholars” e circunscreve-se aos suplementos culturais dos diários, às revistas especializadas, ao livro e às teses universitárias. Oferece, portanto, um julgamento estético, buscando a essência primeira da obra.

Finalmente, é possível, apesar de suas diferenças, apontar uma característica comum a ambas: tanto uma quanto a outra interferem nos padrões de produção editorial, sinalizando para jornalistas, acadêmicos e mercado editorial as obras e as temáticas que estão sendo apreciadas pelo mercado editorial.

Por sua vez, o jornalismo cultural pode trabalhar tanto com a resenha jornalística quanto com colaborações de estudiosos universitários.

Segundo Piza<sup>21</sup>, a origem do jornalismo cultural ainda é considerada incerta e passa, muitas vezes, por preferências pessoais e uma certa perspectiva histórica. Ao que tudo indica, um marco dos princípios do jornalismo cultural é 1711, quando dois ensaístas ingleses fundaram uma revista diária, *The Spectator*, com a finalidade de transferir a filosofia dos gabinetes, bibliotecas, escolas e faculdades e levá-la para clubes, assembléias, casas de chá e café. Nela falava-se de tudo um pouco — livros, óperas, costumes, festivais de música, teatro e política — num tom espirituoso, culto sem ser formal, reflexivo sem ser inacessível.

No Brasil, ainda segundo Piza, o jornalismo cultural só ganharia força no final do século XIX e “ dele nasceria o maior escritor nacional, Machado de Assis, que começou a carreira como crítico de teatro e polemista literário”. No mesmo período, ainda na Inglaterra, a crítica de George Bernard Shaw, misturando polêmica política, observação social e análise estética criaria um novo modelo de jornalismo cultural. O crítico cultural teria agora que trabalhar com idéias e realidades e não apenas com formas e fantasias.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

A modernização da sociedade após a entrada no século XX transformou também a imprensa e, de modesto que era, o jornalismo passou a valorizar mais a reportagem e começou a se profissionalizar. Com isso, o jornalismo cultural enveredou pela reportagem e entrevista, além de uma crítica de arte mais breve e participante. O jornalismo cultural tomava, então, sua forma moderna.

Daí em diante, as revistas, fossem tablóides literários semanais ou quinzenais, também passaram a abordar o jornalismo cultural.:

A grande era da crítica, dos séculos XVIII e XIX, não tinha terminado, apenas se transformado. A adaptação para um mundo cada vez mais povoado por máquinas, telefones, cinemas — para um mundo moderno, marcado pela velocidade e pela internacionalização — mudou o figurino do crítico [...] é mais incisivo e informativo, menos moralista e meditativo<sup>22</sup>.

Por sua vez, na segunda metade do século XX, a crítica passou a ocupar mais espaço na chamada grande imprensa e, embora não pudesse ter a extensão dos textos de uma revista segmentada e fosse obrigada a evitar excesso de jargões e citações, ganha poder por ser, justamente, rápida e provocativa.

Nos últimos anos, o jornalismo cultural vem se expandindo para os livros, sendo muitos os projetos de reportagem feitos diretamente para coletâneas de ensaios e críticas. Também a Internet tem servido como espaço alternativo para o jornalismo cultural. Muitos são os sites que se dedicam a livros, artes e idéias, viabilizando uma interatividade que a imprensa escrita não consegue ter.

No Brasil, é a crônica, que sempre teve espaço nas seções culturais de seus jornais e revistas, uma modalidade inegável do jornalismo cultural brasileiro, ainda que não seja exclusividade do jornalismo brasileiro. Foi da década de 40 à década de 60 que o Brasil teve seu período áureo na crítica. Nomes como Álvaro Lins e Otto Maria Carpeaux, Graciliano Ramos, Aurélio Buarque de Holanda, Carlos Drummond de Andrade e Antonio Callado, entre

---

<sup>22</sup> *Ibid.*



outros, confirmam essa afirmativa. E foi, também nessa época, que a chamada crítica impressionista<sup>23</sup>, ou seja, aquela que deve exprimir as impressões desencadeadas na sensibilidade do crítico pelos textos literários, começou a circular.

A partir da década de 50, com a modernização dos cadernos, a reportagem e o visual vão sendo mais valorizados. E é no *JB*, com a criação do lendário caderno B, que se chegou ao precursor do moderno jornalismo cultural brasileiro. Por sua vez, o que caracteriza os suplementos culturais nos anos 90 é a presença de assuntos diversos dos até então discutidos, que eram literatura, teatro, pintura, escultura, música, arquitetura e cinema. Cobia-lhe agora refletir sobre o comportamento, os novos hábitos sociais, a política e economia que ora integra a cultura, ora apresenta-se como autônoma.

Assim, por considerarmos que o jornalismo cultural influi sobre os critérios de escolha dos leitores, bem como fornece elementos e argumentos para que o leitor se posicione ao ser questionado acerca de uma obra ou outra que foi publicada, neste trabalho abordaremos as resenhas jornalísticas e as críticas acadêmicas que entendemos ser mais relevantes acerca de *O homem duplicado* e, após sua análise, procuraremos verificar como se deu a recepção desta obra pelo viés crítico destes analistas.

Por sua vez, numa segunda etapa, procederemos à análise das resenhas jornalísticas e críticas acadêmicas que entendemos ser mais relevantes acerca de *Todos os nomes* e elaboraremos uma conclusão final abordando as semelhanças e diferenças verificadas, comparativamente, na recepção de ambas, tanto pela crítica jornalística, quanto pela crítica acadêmica.

Entendendo por resenha a apreciação de obras-de-arte e produtos culturais que tenham por finalidade orientar a fruição dos consumidores desses dois elementos<sup>24</sup>, o fato de a denominação resenha não ter se generalizado no Brasil ocasiona que sua função vem sendo cumprida, em jornais e revistas, pelo que se convencionou chamar de crítica, sendo, por sua vez, crítico quem as elabora.

---

<sup>23</sup> AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, s/d. p. 26.

Desta forma, trabalhando em periódicos especializados ou em veículos vinculados ao segmento universitário, a crítica, representada, muitas vezes, por intelectuais de renome da sociedade brasileira, continuou a exercer análises estruturadas segundo os padrões da análise acadêmica. Por outro lado, as resenhas, de forma geral, ocupam-se dos novos produtos da indústria cultural, ou seja, de bens destinados ao consumo de grandes contingentes.

Com isso, o que os diferencia é que o cerne do trabalho crítico é a análise da própria obra-de-arte, enquanto o do resenhista é a orientação para o consumo de determinados produtos:

Desaparece(ou se torna residual) a crítica estética, dedicada a apreender o sentido profundo das obras-de-arte e situá-las no contexto histórico, surgindo, em seu lugar, a resenha, uma atividade mais simplificada, culturalmente despojada, adquirindo um nítido comportamento conjuntural. (p.99)

Estabelecidas as diferenças, o problema que isso acarreta é que, muitas vezes, o comentário breve da resenha, ao permanecer à margem das discussões que ela incita, compromete o valor real da obra. Entretanto, os diferentes métodos e critérios utilizados pelo crítico, na análise da obra, demanda tempo, o que inviabiliza o seu exercício em jornal diário, cujo forte é a informação ocasional e leve.

Para Afrânio Coutinho<sup>25</sup>, tomando-se como referencial o público dos dois gêneros, a crítica, uma vez gênero literário, destina-se a scholars, enquanto a resenha (gênero jornalístico) dirige-se ao consumo popular. Com isso:

Não é de se estranhar que a resenha prolifere nos meios de comunicação coletiva e a crítica se circunscreva aos suplementos culturais dos diários, às revistas especializadas, ao livro e às teses universitárias. (p.99)

Mas, como orientar o público na escolha dos produtos culturais em circulação no mercado se a focalização da obra deixa muito a desejar? Ainda que não tenha a intenção de oferecer julgamento estético, mas de fazer uma apreciação literária ligeira, sem entrar na essência da obra enquanto bem

---

<sup>24</sup> MELO, José Marques de. *A opinião do jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985, p.97-104.

cultural, não pode resumir-se ao óbvio, necessitando mostrar aspectos diferenciais, muitos dos quais identificam a obra literária como um trabalho único. Havendo grande variedade de opções no mercado cultural, é necessário que o consumidor disponha de informações e juízos de valor relevantes que o auxiliem a decidir-se pela compra de um produto em detrimento do outro:

Evidentemente, a atuação dos resenhadores ( ou críticos, como continuam a ser chamados) não se restringe ao monólogo que dirigem ao público, mas procura também assumir o caráter de um 'diálogo' com os produtores, oferecendo pistas para os autores, diretores ou atores das obras em apreciação. Desta maneira interfere nos padrões da produção. (p.99)

Caracterizadas a resenha jornalística e a crítica acadêmica, cumpre refletirmos, a partir das noções que apresentamos sobre a Estética da Recepção, como a Estética da Recepção pode ser aplicada nas resenhas jornalísticas e na crítica acadêmica, considerando suas características, limitações e objetivos.

### **2.3. A Estética da Recepção aplicada à Resenha Jornalística e à Crítica Acadêmica**

Considerando as informações que neste trabalho apresentamos acerca da Estética da Recepção, entendemos ser possível afirmar que dois elementos desta estética são fundamentais para a aplicação nas análises da resenha jornalística e crítica acadêmica que pretendemos apresentar posteriormente. São eles: o horizonte de expectativas e o efeito estético alcançado pela obra.

Sendo a resenha jornalística uma apresentação concisa e seletiva do texto de uma obra, objeto de sua análise, os elementos que esta mesma resenha coloca em relevo podem ser tomados como mediadores de seu horizonte de expectativas em relação à obra, ou seja, mediadores que indiquem o que o seu leitor espera encontrar na mesma.

As idiosincrasias do jornalista, ou seja, suas preferências em abordar as reações mais imediatas (resenha impressionista), os aspectos

---

<sup>25</sup> COUTINHO, Afrânio. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

estruturais da obra (resenha estrutural), as características do autor (resenha biográfica) e/ou os temas por ele utilizados (resenha temática), entre outros, servem como limitadores formais e/ou pessoais da recepção pretendida.

A partir do que for discutido na resenha, ou seja, as informações que este leitor crítico conseguiu identificar, é possível verificarmos se a obra produziu ou não o efeito desejado.

Se o produziu, houve o que se chama, em Estética da Recepção, de concretização do texto, ou seja, as expectativas iniciais foram preenchidas pelas representações do leitor.

Porém, caso o efeito tenha sido negativo, ou seja, caso o horizonte de expectativas inicial não tenha sido preenchido, é possível pensarmos na possibilidade de o leitor crítico não ter se identificado com o leitor implícito, ou seja, leitor esperado do texto, e, por motivos diversos (idiossincrasias, formação intelectual, dificuldade de percepção etc), não ter atingido o efeito almejado pelo autor.

Ainda neste caso, de negatividade do efeito, é possível discutirmos se os vazios do texto, ou seja, os não-ditos textuais, foram ou não preenchidos pelo leitor crítico. Em caso negativo, é possível afirmarmos que houve a negatividade da recepção, ou seja, o receptor crítico não conseguiu fazer as conexões não-formuladas textualmente, ainda que sugeridas nas entrelinhas da obra, assim como não determinou a temática virtual a qual ele, leitor crítico, se propôs discutir.

Também é possível verificarmos se, de acordo com a recepção, em algum momento houve prazer estético de se sentir co-autor da obra (poiésis), ou se a obra renovou sua percepção do mundo (aisthesis), ou, ainda, se o prazer sentido com a leitura da obra libertou o leitor de seu cotidiano a ponto de motivar este mesmo leitor a julgar o lido e nele se envolver (katharsis).

Com isso, é possível perguntarmos a que distância estão a obra e o horizonte de expectativas inicial. Se este horizonte foi atingido ou não. Aqui cabe lembrar a necessidade que a obra tem de estar distante de sua publicação para que o leitor tenha tempo para refletir sobre ela.

Por sua vez, o horizonte de expectativas pode ter sido superado e, ainda assim, o crítico não reconhecer a obra como algo relevante e

representativo. Neste caso, uma vez que a abordagem jornalística por nós efetuada é sincrônica, ou seja, limitada por um espaço de tempo, é importante perguntarmos se o que se entende por literatura na época em que ela está sendo examinada, bem como os valores pressupostos que se tenha de obra de arte, são ou não favoráveis à mesma.

Finalmente, é preciso considerar, também, a importância que Jauss confere à intertextualidade, ou seja, às citações, referências, abordagens temáticas, entre outros elementos, que remetam o leitor crítico à leitura do “velho”, ou seja, obras consideradas como originais em relação às características abordadas, para compreender a mensagem do “novo”, ou seja, da obra que o crítico está a analisar.

Desta forma, entendemos que todos os passos acima mencionados cabem numa análise da recepção crítica através de determinadas considerações da Estética da Recepção. No entanto, cumpre ressaltar que, no que toca à recepção acadêmica, ainda que façamos este mesmo percurso, ela leva em conta o aspecto diacrônico, ou seja, a recepção do tema da obra analisada ao longo do tempo.

Assim esclarecida a questão inicial, passaremos, a seguir, à discussão da recepção jornalística de *O homem duplicado*.

### 3. Estética, Gêneros e Sistemas Psicológicos Contemporâneos

Uma vez apresentados os conceitos tanto da Estética da Recepção, quanto da Crítica Jornalística e Acadêmica, entendidos como fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho, como, por exemplo, a definição de horizonte de expectativas, efeito, crítica jornalística e crítica acadêmica, entre outros, apresentaremos aqui, complementarmente, algumas considerações introdutórias acerca de Estética, Gêneros Literários e Sistemas Psicológicos Contemporâneos, que julgamos serem necessárias para cumprirmos os objetivos deste trabalho.

Uma vez que a crítica acadêmica e jornalística, aqui reunidas e analisadas, se propuseram, como objetivo maior, formular juízos através dos quais justificariam a concretização ou não da leitura de *O homem duplicado* e *Todos os nomes*, a nosso ver, esse objetivo crítico-acadêmico se vincula ao mesmo objetivo da Estética, enquanto disciplina, ou seja, refletir a respeito da beleza sensível e do fenômeno artístico.

Por sua vez, determinada a reflexão sobre os juízos jornalísticos e acadêmicos que referenciaram a crítica de *O homem duplicado* e *Todos os nomes*, entendemos que esses dois juízos, jornalístico e acadêmico, se configuraram como dois gêneros diversos, ou seja, duas formas especiais de refletir sobre o fenômeno literário, formas estas que merecem ser discutidas, bem como terem configuradas suas semelhanças e diferenças de abordagem crítica.

Finalmente, estabelecidas as considerações acerca da Estética e dos Gêneros, entendemos ser importante mostrar que a discussão proposta neste trabalho, acerca do modelo texto *versus* leitor *versus* expectativa, pode ser generalizada para o modelo gestaltista, próprio da Psicologia, estímulo *versus* organismo *versus* resposta (E-R), o qual permitiria uma interdisciplinaridade discursiva com o contexto dos sistemas de análise científica da Psicologia.

Assim justificados, passemos à abordagem de cada um desses aspectos, bem como, à sua correlação com o estudo proposto neste trabalho.

### 3.1. Estética: reflexões sobre a beleza sensível e o fenômeno artístico

De acordo com Hegel<sup>26</sup>, a palavra “estética” designa mais precisamente a ciência do sentido e da sensação e, enquanto algo que deveria ser uma nova disciplina filosófica teve seu nascimento na escola de Christian Wolff (1679-1754), no final do século XVII e início do século XVIII, a qual dominava a filosofia alemã antes do kantismo, ou seja, na época em que na Alemanha as obras de arte eram consideradas em vista das sensações que deveriam provocar, como, por exemplo, as sensações de agrado, admiração, temor, compaixão etc.

Ainda segundo Hegel, o termo deriva do grego “aisthanesthai”, perceber, bem como, de “aisthesis”, percepção, “aisthetikos”, o que é capaz de percepção, e, enquanto termo latino, “aesthetica”, foi primeiramente aplicado por Alexander Baumgarten (1714-1762) em suas obras *Methaphysica* (1739) e *Aesthetica* (1750-1758).

No entanto, em virtude da superficialidade do nome recebido, também recebeu outras denominações, como, por exemplo, “kalística”, devido a palavra grega “kallos”, significando belo.

Com o passar do tempo, porém, seu significado firmou-se como a autêntica expressão “filosofia da arte” e, mais precisamente, “filosofia da bela arte”.

Sendo assim, uma vez que a Estética se ocupa de filosofar sobre a beleza que se apresenta ao sentido, as considerações que provoca são de natureza reflexiva e, relacionadas à Recepção, nos auxiliam a dialogar com os juízos suscitados pela leitura, qualificando estes como adequados ou inadequados.

Se questionarmos a recepção crítica jornalística e acadêmica tanto de *O homem duplicado* quanto de *Todos os nomes*, é possível identificarmos duas situações definidas: por um lado, críticos jornalísticos se ocupam apenas com aspectos exteriores dessas obras, propondo aproximações entre elas e outras obras anteriores do autor, lançando ao público considerações que entendem

---

<sup>26</sup> HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética I*. São Paulo: Edusp, 2001.

fornecer pontos de vista universais para o julgamento de ambas, e, por outro, críticos acadêmicos buscam pressupostos filosóficos, como a questão da identidade, para produzir generalidades que lhes permitam discutir a questão abstrata do belo.

A primeira situação nos parece ser o modo de tratamento que determinados profissionais da crítica dão ao seu trabalho como ponto de partida necessário para aquele que se pretende tornar-se um “erudito em crítica literária”. Entretanto, a análise das críticas jornalísticas por eles efetuadas, mostra, com raras exceções, que os mesmos não se dispõem a estar de posse dos conhecimentos ficcionais mais essenciais, como os estruturais, por exemplo, para emitir seus julgamentos de conhecedores de arte. Com isso, a pretensão de se apresentar como crítico de arte é maior que a própria efetivação como crítico.

A segunda situação, por sua vez, peca, na maioria das vezes, pelo exagero em tentar distinguir a reflexão totalmente teórica, e, através desta, se esforçar por conhecer o belo apenas como obra de arte e para fundamentar sua idéia. Uma vez que foi Platão o primeiro a estabelecer, de um modo mais profundo, a exigência de que a reflexão crítica buscasse conhecer os objetos não em sua particularidade, mas, sim, em sua universalidade, em seu gênero, esta consideração do belo, tomada em particular pelos críticos acadêmicos, pode conduzir a uma apreciação abstrata, ou seja, a uma especulação a respeito do ser, restrita ao âmbito da subjetividade, ou seja, sem existência material ou concreta. E mesmo que se tome Platão como fundamento e guia, a crítica acadêmica efetuada pode não ser satisfatória, pois a falta de conteúdo inerente à própria narrativa analisada não satisfaz as necessidades de discussão mais básicas do leitor. Com isso, a pretensão de ser ater somente à discussão do abstrato para que se fundamente, academicamente, a abordagem filosófica da arte, compromete a atividade crítica.

Com isso, o que este trabalho identifica é que para a crítica ser um texto respeitável, ela deve conter em si elementos mediados desses dois extremos indicados.



Assim compreendido, este modelo se mostra fértil por não exibir somente uma reflexão unilateral, uma vez que a crítica jornalística necessita desenvolver suas explicações sobre as particularidades dos elementos textuais, verificando o progresso, ou regresso, das mesmas, na transição de uma obra do autor para outra, bem como por trazer a universalidade e essencialidade da obra, identificadas na discussão que a crítica acadêmica se propõe a fazer sobre as particularidades próprias de cada temática abordada.

Desta forma, este estudo nos mostra que os modos de reflexão tanto da crítica jornalística quanto da crítica acadêmica aqui analisadas, necessitam unir estes dois aspectos, objetivando a elaboração de um texto que responda aos princípios substanciais do ato de criticar, bem como, conduzindo o leitor na identificação necessária e o mais ampla possível da obra.

Com isso, em seu propósito maior de filosofar a arte, a Estética tem como objeto filosofar sobre o Belo.

Em seus estudos filosóficos, Abbagnano<sup>27</sup> esclarece que a noção de Belo coincide com a noção de objeto estético só a partir do século XVIII e que, antes da descoberta da noção de gosto, o Belo não era mencionado entre os objetos produzíveis e, por isso, a noção correspondente não se incluía naquilo que os antigos chamavam de “poética”, ou seja, na ciência ou arte da produção artística. Mas, o que é o Belo? De acordo com Tavares<sup>28</sup>, inúmeras têm sido as definições e discussões sobre o assunto. Na história da filosofia, muitas foram as definições dadas ao belo com o objetivo de conceituá-lo. Desta forma, afirmações como, por exemplo, “o belo é a verdade”, “o belo é o que agrada”, “o belo é o bem”, entre outras, necessitam ser revistas.

Logo, ainda de acordo com Abbagnano, podemos distinguir cinco conceitos fundamentais de Belo, defendidos e ilustrados tanto dentro quanto fora da Estética, que são: o Belo como manifestação do bem; o Belo como manifestação do verdadeiro; o Belo como simetria; o Belo como perfeição sensível e o Belo como perfeição expressiva.

---

<sup>27</sup> ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

<sup>28</sup> TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria Literária*. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1969.

O Belo como manifestação do bem tem sua origem em considerações platonianas. Segundo Platão, só à beleza, entre todas as substâncias perfeitas, “coube o privilégio de ser a mais evidente e a mais amável”<sup>29</sup>. Ou seja, para Platão, o Belo é a beleza porque é nesta que o homem encontra o ponto de partida para a recordação ou a contemplação das substâncias ideais. Plotino, no neoplatonismo, ao associar as “substâncias ideais”, as quais se referiu Platão em sua definição, a Deus, entendido como o Bem, gerou a afirmação mística “o Belo é o Bem”, ou seja, “o Belo é Deus”. Logo, é esta mística que é explícita ou implícita à função da arte quando a arte é vista como aperfeiçoamento moral.

O Belo como manifestação do verdadeiro é próprio do Romantismo, definido por Hegel<sup>30</sup> como “a aparição sensível da idéia”, ou seja, que beleza e verdade são a mesma coisa e que se distinguem só porque, enquanto na verdade a Idéia tem manifestação objetiva e universal, no Belo, ela tem manifestação sensível.

O Belo como simetria foi apresentado, pela primeira vez, por Aristóteles<sup>31</sup>. Segundo ele, o Belo é constituído pela ordem, pela simetria e por uma grandeza capaz de ser abarcada, em seu conjunto, por um só olhar. Essa definição fixou-se por longo tempo na tradição, tendo sido adotada por escolásticos e por muitos escritores e artistas do Renascimento, quando estes quiseram ilustrar o que procuravam fazer com a sua Arte.

O Belo como perfeição sensível é a noção nascida juntamente com a Estética. Neste caso, perfeição sendo entendida como representação sensível perfeita e como prazer que acompanha a atividade sensível. Kant (1724-1804) unificou essas duas definições complementares de Belo e insistiu em uma característica do Belo que fundamenta todo o seu trabalho, ou seja, que o Belo é uma finalidade sem fim e que deve ser amada desinteressadamente. Com isso, Kant quer dizer que o caráter fundamental do Belo é o desinteresse, ou seja, que

---

<sup>29</sup> PLATÃO. Fédon. IN: PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Coleção Os Pensadores. p. 115-190.

<sup>30</sup> HEGEL, op. cit.

<sup>31</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

o Belo é o que “agrada universalmente e sem conceitos”<sup>32</sup>, insistindo na independência entre o prazer do Belo e qualquer interesse sensível ou racional.

Finalmente, o Belo como perfeição expressiva é uma definição, implícita e explicitamente, vinculada a todas as teorias que consideram a arte como expressão, encontrada, por exemplo, na obra de Croce<sup>33</sup>. Ou seja, enquanto perfeição expressiva, o Belo é a arte do conhecimento e pode ser adotado em qualquer teoria que tenha a arte como expressão.

Logo, a educação crítica é possível pelo estudo da Estética, que é a base teórica e filosófica do Belo, e pela apreciação das obras de valor artístico, que sedimenta, na prática, o aperfeiçoamento do gosto.

Uma vez conceituada a Estética e esclarecida a definição de Belo, cumpre lembrar os efeitos pressupostos no estudo estético, a saber, o sentimento estético e o juízo estético.

Por sentimento estético entenda-se a emoção agradável produzida no leitor face à obra de arte. Por juízo estético entenda-se a atividade crítica que reconhece o belo. Seria o mesmo que o gosto.

Assim considerados, ao emitir um juízo estético, ou seja, ao valorar uma obra literária, tanto a crítica jornalística quanto a crítica acadêmica buscam reconhecer o belo na obra avaliada. E neste contexto é grande a influência do juízo individual ou subjetivo, ou seja, das idiosincrasias, bem como do juízo universal ou objetivo. Com isso, a crítica é, por conseguinte, uma arte cujas finalidades estéticas se realizam através de sua matéria prima, a saber, o gênero opinativo.

Em páginas anteriores, quando tratamos da definição de horizonte de expectativas proposta por Jauss, esclarecemos que este absorveu tal conceito de Gadamer. Hans-Georg Gadamer (1900 - 2002), filósofo alemão, tem em seus estudos filosóficos uma considerável pendência para o estudo da fenomenologia, ou seja, pela descrição da experiência vivida da subjetividade, proposta por

---

<sup>32</sup> KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

<sup>33</sup> CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética e Aesthetica in nuce*. SP: Ática, 1997.

Husserl (1859-1938), que tanto influenciou Heidegger (1889-1976), Sartre (1905-1980) e Merleau-Ponty (1908-1961)

Em sua obra maior, *Verdade e Método*<sup>34</sup>, Gadamer enfrenta o problema da experiência da verdade que se apresenta fora da ciência. Neste trabalho, nos referimos neste momento a Gadamer, por entendermos que, à sua semelhança, também a crítica, seja jornalística ou acadêmica, ao emitir seus juízos valorativos acerca de uma obra de arte, enfrenta, também, a experiência da verdade, ou seja, do que a obra analisada quer dizer e significa, valendo-se, para tanto, do gênero opinativo jornalístico ou acadêmico como métodos de analisar essa verdade.

E, da leitura de *Verdade e Método*, apreendemos que Gadamer, partindo da observação, conclui que, em outros campos, sobretudo da arte, o homem faz experiência da verdade, ou seja, elabora sua interpretação do lido, na medida em que é realmente modificado por seu diálogo com a obra, ou seja, na medida em que o sujeito, leitor, é modificado por seu objeto, o texto.

Se a formação crítica pressupõe isso, significa que considerar a obra com maior exatidão, estudá-la com maior profundidade não é tudo, caso a crítica não esteja preparada para uma receptividade do que há de diferente numa obra de arte atual ou do passado. Ver a si mesmo ou a seus fins privados, que é o caso das idiosincrasias, não significa ver uma obra como os outros a vêem, e sim ver o próprio gosto. E o gosto, em contextos de recepção, é, muitas vezes, o diferenciador da receptividade e rejeição de uma obra.

Por sua vez, quando o crítico abre mão do gosto, e busca compreender a razão e os motivos do que é diferente, o ato de criticar ganha a distância da escolha e do julgamento, e a compreensão crítica deixa de ser um comportamento somente reprodutivo dos valores de uma obra. Neste caso, compreender não é mais compreender melhor, seja no sentido de usar conceitos mais claros ou no sentido da superioridade universal do tema. Compreender significa, simplesmente, saber lidar com o que se apresenta como diferente.

---

<sup>34</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 1997.

Com isso, reconhecemos agora que foi, precisamente, esse movimento especulativo da crítica jornalística e da crítica acadêmica acerca da consciência estética que estabeleceu em torno de *O homem duplicado* e *Todos os nomes* que motivou nossa análise da experiência hermenêutica de ambas.

E, a partir desta análise, verificamos que o conceito de belo aparece em estreita relação com o conceito de bom e com o conceito de verdade. Neste caso, a crítica surge como o método de determinar a verdade do texto. No entanto, é certo que, preconizada pelo gosto, não existe compreensão, seja jornalística ou acadêmica, livre de todo preconceito. Para garantir a verdade, não basta ao crítico valer-se de pressupostos. Um bom método crítico, portanto, pode ser obtido através da combinação única do perguntar e do investigar que, juntos, garantirão proximidade ao que possa ser a verdade de um texto.

Com isso, temos que, tanto a Estética, quanto a Hermenêutica são enfocadas pela Estética da Recepção. A significação, ou verdade do texto, por sua vez, repousa na temporalidade marcada do leitor, na sua visão de mundo e na avaliação do efeito do texto, presentificado através do ato da leitura. Logo, o interesse cognitivo último da Estética da Recepção é compreender a diferença das diferentes interpretações de um texto e esse interesse, a nosso ver, situa no horizonte das manifestações críticas, colaborando no estudo de identificar como são as formas de produção de uma crítica jornalística e de uma crítica acadêmica.

De acordo com Maciel<sup>35</sup>, a forma de produção da crítica jornalística promove uma abordagem concisa do texto, ou seja, uma apreciação superficial de temas e recursos utilizados pelo autor, bem como uma avaliação crítica medida pelas exigências de uma pauta inflexível, numa linguagem direta, desprovida de citações e termos técnicos.

Por sua vez, ainda segundo Maciel, a forma de produção da crítica acadêmica, valendo-se de um referencial teórico muitas vezes inacessível aos não-iniciados, busca sondar os dizeres e não dizeres de um texto literário, bem

---

<sup>35</sup> MACIEL, Maria Esther. *Crítica Acadêmica / Crítica Jornalística: afinidades e dissonâncias*. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=22>. Acesso em: 01 abril.2006.

como, seus mecanismos de criação, suas cargas de complexidade, seus vínculos com o tempo e as referências culturais do autor.

Com isso, a dicotomia existente entre ambas fica circunscrita à polarização entre o conciso e o prolixo, ou seja, entre o superficial e o profundo.

No entanto, a discussão das semelhanças e diferenças entre essas duas formas de produção crítica não deve levar o estudioso do assunto aos equívocos de uma visão esquemática das mesmas.

A vastidão e complexidade do campo da crítica literária demanda um enfoque ilustrado e dialógico do assunto que a mesma se propõe a abordar, não se resumindo, portanto, a um tratamento fechado, meramente técnico e teórico de obras e autores. Da mesma forma, também a crítica jornalística não se resume apenas à esfera da circunstancialidade e imediaticidade.

Logo, a diferença entre ambas fica por conta da função que cada uma assume no trato da obra literária.

Na forma de produção da crítica jornalística, há uma grande preocupação com a apreciação e qualidade do texto literário, com vistas à divulgação do referido livro, de seu autor e editora e, principalmente, com a formação e modelação de um público leitor.

Na forma de produção da crítica acadêmica, a abordagem de um texto literário atende a critérios mais analíticos que judicativos, critérios estes sustentados em preceitos teóricos de diferentes disciplinas, dependendo dos interesses e da formação de cada crítico. Além disso, privilegia-se um repertório de livros e autores canônicos, bem como rigor analítico e erudição verificáveis pela legitimação de seus discursos através de citações e referências bibliográficas.

Logo, a forma de produção da crítica jornalística busca julgar, apreciar e avaliar, enquanto que a forma de produção da crítica acadêmica busca separar, distinguir, interpretar e discernir.

Por sua vez, em relação ao lugar institucional que cada uma ocupa e que determina o seu papel de crítica, cumpre lembrar, de acordo com Calil<sup>36</sup>, que

---

<sup>36</sup> CALIL, Ricardo Cury. *Jornalismo Cultural: a história e a crítica da crítica de arte brasileira*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, s/d, 50p.

essa divisão de funções que cada uma apresenta surgiu no século XX, com a implantação dos cursos de Letras nas universidades brasileiras.

Até os anos 40, ainda não havia essa divisão de funções e intelectuais de prestígio, como Mário de Andrade, Álvaro Lins, Otto Maria Carpeaux, Sérgio Milliet e Antonio Candido, atuavam em jornais e revistas de grande circulação.

Com os estudiosos da literatura concentrando-se nos cursos de Letras, estabeleceu-se uma nova configuração de espaços para a prática da crítica, com esta recebendo intensa influência de teorias do saber literário. Nos anos 60, o Estruturalismo favoreceu a delimitação de um modelo discursivo que se pautava nos princípios da objetividade, distanciamento e rigor intelectual, completamente contrário ao subjetivismo e à faculdade de julgar. Com isso, o vocabulário especializado do contexto dos Estudos Literários foi sendo utilizado e veiculado, porém, muito depreciado pelos críticos jornalísticos, os quais não faziam uso dos mesmos em suas críticas.

Por sua vez, com o pós-estruturalismo, a rigidez do vocabulário especializado passou a dar espaço à flexibilidade e à transdisciplinaridade, o que, associado à presença de poetas e ficcionistas no corpo docente dos cursos de Letras, fez com que a crítica acadêmica passasse a utilizar outras possibilidades de discurso, como, por exemplo, o ensaio, abandonando o tratado como principal via de expressão e difundisse textos críticos, escritos por escritores como Borges, Calvino, Paul Valéry, entre outros, nas suas aulas de crítica.

Com isso, no jornalismo literário, foi surgindo uma maior preocupação com a apreciação que os críticos jornalistas faziam das obras literárias, bem como com a formação acadêmica dos mesmos. A busca por cursos de pós-graduação em Estudos Literários ficou cada vez mais evidente, o que acaba por diminuir a distância entre a crítica acadêmica e jornalística, bem como a oposição entre ambas.

Na contemporaneidade, muitos críticos acadêmicos têm procurado, sem prejuízo do rigor analítico, diminuir o uso de termos especializados e de

citações, ao passo que os críticos jornalistas procuram realizar uma crítica mais apurada, com maior reflexão e lucidez.

Entretanto, esse procedimento efetuado por ambos não significa que as diferenças foram anuladas. Em cada um deles há características e objetivos diversos, no entanto, também há pontos de intersecção.

Com isso, cabe aos jornais preocupar-se com a elaboração de críticas literárias visando algo além da conquista de público e concorrência em vendas, ainda que o público que busque tais críticas configure uma reduzida classe de consumidores. Por sua vez, cabe aos críticos acadêmicos se esforçarem para fugir da linguagem teórica, sem que isso prejudique sua argumentação e o conteúdo do seu trabalho.

Uma vez que a análise da literatura, segundo Costa Lima<sup>37</sup>, se infere da experiência que se estabelece com os textos literários, é possível dizermos que as críticas oriundas desta análise são críticas oriundas de uma experiência estética, ou seja, críticas originárias da experiência dos críticos acadêmicos e literários com os textos literários de *O homem duplicado* e *Todos os nomes*.

Assim delimitada a experiência estética à qual nos referimos, é possível formularmos indagações. E, dentre elas, como, por exemplo, se estabeleceu para as críticas jornalística e acadêmica, aqui estudadas, o consenso sobre a inferioridade de *O homem duplicado* e a excelência de *Todos os nomes*? Seria esta excelência porque o horizonte de expectativas dos leitores se ajustou com o horizonte possibilitado pelo texto, ou, então, seria aquela inferioridade porque as inclinações estéticas da crítica se orientaram contra as propriedades temáticas da obra?

Como é possível depreender das questões propostas acima, uma possível explicação para ambas não é algo simples, uma vez que, para o êxito ou fracasso de uma obra interferem inúmeras mediações, como o gosto, o receptor, as inclinações políticas e sociais de um tempo, etc.

---

<sup>37</sup> COSTA LIMA, Luiz. O leitor demanda (d)a literatura. IN: JAUSS, Hans Robert. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p.9-39.



Com isso, após estas observações preliminares, nos aproximamos, pois, de refletir sobre o prazer que a experiência estética com a obra de arte nos proporciona.

Assim determinado, entendemos que o leitor, ao se pôr a ler, distancia-se de si e de seu cotidiano, para vivenciar o outro. Nesta experiência, ao conseguir ir além do conhecimento que traz em si, o leitor vai experimentando a diferença do outro, ou seja, da novidade que traz o texto. Vai, portanto, experienciando esteticamente o outro. Neste processo, as expectativas que traz consigo, bem como suas pré-noções e previsões sobre as coisas, vão sendo confirmadas ou negadas. O leitor passa, portanto, à fruição da alteridade, ou seja, a experienciar a diversidade abordável a partir daquela experiência estética. E, neste processo, verifica-se a experiência estética da “poiesis”, com o leitor sentindo-se co-autor do texto, graças à sua identificação com as vozes e os diferentes discursos que encontra na obra; bem como a experiência estética da “aisthesis”, ao renovar sua percepção do mundo e, finalmente, da “katharsis” ao sentir prazer por, através da leitura efetuada, fruir o belo, que é o outro, em si mesmo, enquanto pessoa.

Logo, entendemos que a experiência estética é uma forma de prazer e de conhecimento *sui generis*, ou seja, única e individual. Um prazer e um conhecimento que permite ao leitor a projeção de suas expectativas em relação ao que será descoberto através da leitura, assim como uma constante renovação através da alteridade, ou seja, uma renovação de suas pré-noções através do conhecimento novo permitido pelo conteúdo texto.

### **3.2. Gêneros: formas especiais de refletir sobre o fenômeno literário**

Por sua vez, neste momento de nossas reflexões, é possível afirmarmos que uma crítica jornalística e uma crítica acadêmica, ao valorar um texto, estão experienciando esteticamente este texto?

Os estudos de Chaparro<sup>38</sup>, ao discutir os gêneros jornalísticos, nos orientam que não. Para Chaparro, o jornalismo é um discurso efetuado em dois gêneros, ou seja, em dois esquemas de texto: um narrativo e um argumentativo. O narrativo sendo eficaz para o “relato” da atualidade e o argumentativo sendo eficaz para “comentar” a atualidade.

Chaparro elabora, portanto, uma proposta de gêneros discursivos jornalísticos que reflete “a tradição e a transgressão da cultura discursiva do jornalismo real, submetido ao desafio diário de assegurar acesso aos discursos que difunde”.

Com isso, à crítica jornalística caberia, por essência, valer-se da estratégia mais adequada para relatar ou comentar, com informação e opinião, um determinado texto. Deste modo, as críticas assim elaboradas não resultam de qualquer elaboração teórica, como ocorre com os acadêmicos, mas, sim, da leitura opinativa ou informativa de um jornalista, cuja simples pretensão é informar ao seu leitor acerca de um fato, bem como das opiniões que giram em torno deste, orientando esse mesmo leitor a elaborar parâmetros de ajuizamento acerca do seu objeto de análise, que é o livro, bem como a decidir-se por comprá-lo ou não.

Por sua vez, o crítico acadêmico se diferencia do crítico jornalístico porque não fica só no comentário da obra, mas vale-se de todo um conhecimento acumulado acerca da vida do autor, de técnicas narrativas e teorias literárias para discutir a obra em questão. A estratégia abordada é, portanto, diferente, bem como são diferentes os objetivos.

Tzvetan Todorov<sup>39</sup>, adepto da Estética da Recepção, entende que “os gêneros funcionam como horizontes de expectativas para os leitores”, bem como “modelos de escritura para os autores”, ou seja, enquanto horizontes de expectativas, os gêneros acenam com determinadas propriedades discursivas que são mais interessantes do que outras para o leitor, orientando, desta forma, sua preferência literária. Por sua vez, em quanto modelos de escritura para os autores, existem, em suas potencialidades discursivas, para que os autores escrevam em

---

<sup>38</sup> CHAPARRO, Manuel Carlos. *Sotaques d'aquém e d'além mar: percursos e gêneros do jornalismo português e brasileiro*. Santarém: Edições Jortejo, 2000.

<sup>39</sup> TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

função do que querem testemunhar em seus textos, a saber, narrar, argumentar, poetizar, dramatizar etc.

Logo, os gêneros podem ser entendidos como classes nas quais o adjetivo literário se vincula ao conteúdo do texto. Assim sendo, a crítica jornalística e a crítica acadêmica podem ser entendidas como gêneros que se comunicam, de forma distinta, com a sociedade em que ocorrem. E a escolha do ponto de vista através do qual cada um deles, jornalístico ou acadêmico, queira elaborar sua apreciação de uma obra literária, depende do aspecto informativo e apreciativo que eles queiram vincular ao texto.

Com isso, de acordo com Sousa<sup>40</sup>, discutir a interatividade do leitor, enquanto sujeito, na recepção, implica esclarecer que o leitor é entendido como um sujeito interativo, ou seja, um receptor que convive com suportes e processos técnicos que mediam produtos, os quais ele pode aceitar, recusar, neutralizar e/ou transformar, reconstruindo as informações que recebe dos media, revelando, com isso, que um leitor não é um consumidor passivo e sim um consumidor-negociador.

Por sua vez, mostraremos a seguir que é possível esquematizar a discussão, proposta neste trabalho, com um modelo estímulo-resposta (E-R), próprio da Psicologia e verificar, a partir disso, uma possibilidade de generalização do estudo aqui proposto.

---

<sup>40</sup> SOUSA, Mauro Wilton. A recepção sendo reinterpretada. *Novos Olhares*, v.1, n.1, p.39-46, 1998.

### **3.3. Sistemas Psicológicos Contemporâneos: texto/leitor/expectativa versus estímulo/organismo/resposta**

De acordo com Dante Moreira Leite<sup>41</sup>, a psicologia tradicional entendia o comportamento humano como algo resultante da vida mental. Neste contexto, haveria uma relação causal entre consciência e comportamento, ou seja, o comportamento era determinado pelo que o homem pensava. Entretanto, a psicologia contemporânea entende que a consciência deve ser entendida como um elo intermediário entre ambiente e comportamento, ou seja, que o homem sofre influência do ambiente e de suas próprias idiossincrasias para emitir uma resposta ao meio.

Assim sendo, várias teorias psicológicas empregam esquemas diferentes para explicar o comportamento. Dentre essas teorias psicológicas, a mais simples seria a teoria comportamental, a qual supõe que o comportamento, ou seja a resposta, resulta do ambiente, ou seja de estímulos, e tem como modelo de explicação o reflexo condicionado, por meio do qual se dá o encadeamento de estímulos e respostas. Esta teoria é identificada pelo modelo E-R, ou seja, teoria do estímulo-resposta.

Considerando, portanto, o comportamento como o resultado dessa interação organismo-ambiente, Moreira Leite entende que a psicologia atual deve ter recursos para explicar duas formas de comportamento que interessam diretamente à Literatura, a saber, o pensamento criador e a leitura de obra literária. Uma vez que a este trabalho interessa o comportamento que advém da leitura da obra literária, tentaremos, nas linhas abaixo, relacionar um esquema da teoria E-R ao estudo por nós aqui proposto.

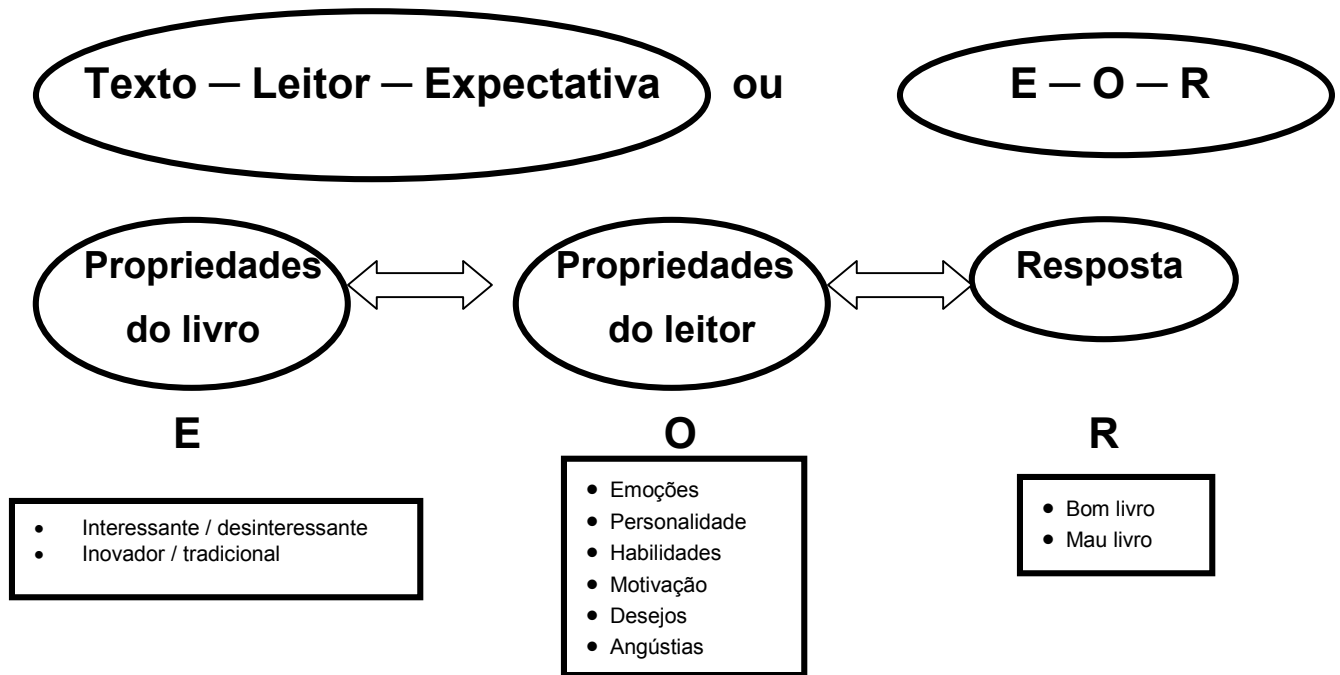
Considerando o que foi dito, até o momento, sobre texto, leitor e expectativa, entendemos ser possível generalizar, respectivamente, um modelo estímulo, organismo e resposta, no qual o texto corresponderia ao estímulo (E), o leitor ao organismo (O) e a expectativa à resposta (R), o qual é comumente aplicável em Psicologia e que poderia explicar o pensamento criador e a leitura

---

<sup>41</sup> LEITE, Dante Moreira. A psicologia e o estudo da literatura IN: LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e Literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2002. p.59-61.

de obra literária como sendo duas formas de comportamento e experiência, respectivamente.

Assim sendo, teríamos o seguinte esquema:



Assim determinado, o esquema acima apresentado se refere à percepção, ou seja, ao processo no qual o leitor se encontra sujeito tanto aos estímulos, representado pelas propriedades do livro, quanto às suas próprias características de percebedor, representadas pelas propriedades do leitor. Considerado desta forma, este esquema permite compreender que a mesma obra pode ser percebida em vários níveis, com diferentes intensidades e, principalmente, susceptível às idiossincrasias do leitor.

Guiando-nos pelos estudos de Rozestraten<sup>42</sup>, e transpondo-os, na medida do possível, ao estudo do papel do leitor na literatura, temos que, para que se produza uma leitura adequada de determinada obra, são necessárias pelo menos três condições:

1. a presença de estímulos ou de situações (indicados por E) que possam ser observadas e percebidas, ou seja, o livro;
2. um organismo em condições de perceber e de reagir adequadamente aos estímulos percebidos (indicado por O), ou seja, o leitor;

<sup>42</sup> ROZESTRATEN, Reinier J. A. Processos psicológicos básicos do comportamento no trânsito. IN: ROZESTRATEN, Reinier J. A. *Psicologia do trânsito: conceitos e processos básicos*. São Paulo: E.P.U, 1988.p.17-31.

3. uma resposta aos estímulos que identifiquem como o organismo se comporta no sistema de leitura, ou seja, sua opinião.

Interados entre si os elementos deste esquema, entendemos serem os mesmos válidos para representarem, esquematicamente, o processo de recepção textual.

Cumpre lembrar, no entanto, que não é só o estímulo que provoca e determina a resposta do crítico, mas que esta também é influenciada pelo organismo com toda a sua experiência e aprendizagem anterior, ou seja, existem as experiências subjetivas de toda uma vida, tudo se manifestando no leitor

Finalizando, é importante compreender que este ciclo é contínuo, que é vida e que não pára um minuto sequer. Sua divisão em etapas, portanto, serve apenas para clarificar seus eventos mais importantes, bem como para tornar a explicação do processo de leitura o mais didática possível. Além disso, a sugestão desse esquema é apenas uma generalização que permite uma perspectiva para a análise da literatura e não elimina nem supera outras perspectivas possíveis. Com isso, entendemos que qualquer interpretação é apenas uma forma de revelar alguns aspectos de uma obra literária e sempre permanece aquém do conteúdo total da obra.

Eco<sup>43</sup>, considerando as intenções que um texto tem para com seu leitor, nos ensina que a Estética da Recepção, de cujos princípios teóricos nos valem para estudar a recepção de *Todos os nomes* e *O homem duplicado*, faz seu o princípio hermenêutico segundo o qual a obra se enriquece ao longo dos séculos com as interpretações que delas são dadas. Por sua vez, entendemos que a Psicologia, ao nos permitir fazer uso de um esquema generalista, nos mostra que os estímulos da obra, ainda que sensibilizem o leitor, concorrem com todas as propriedades desse mesmo leitor, para que este reaja produtivamente ou não a eles.

---

<sup>43</sup> ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

## 4. A recepção jornalística de *Todos os nomes*

### 4.1. Limitação do *corpus*, sincronicidade e justificativa

Comparadas às recepções jornalística e acadêmica de *O homem duplicado*, as recepções jornalística e acadêmica de *Todos os nomes* se mostraram inversas àquelas: 32 textos jornalísticos e 6 críticas acadêmicas, ou seja, menor interesse jornalístico e maior interesse acadêmico.

A que se deve isso?

Quanto ao aspecto jornalístico, entendemos ser devido a, por ocasião do lançamento de *Todos os nomes*<sup>44</sup>, Saramago ainda não ter recebido o Prêmio Nobel, ou seja, ele ainda não era, como nos ensinou a crítica de Krauss<sup>45</sup>, um autor “massacrado” pelos jornalistas que, conforme nos informou o estudo sobre *O homem duplicado*, aguardavam dele mais e mais obras-primas. Portanto, tratava-se apenas de mais uma obra lançada no Brasil, a receber, como acontece a tantas outras, resenhas jornalísticas e acadêmicas por parte dos críticos literários.

Porém, os trabalhos acadêmicos sobre *Todos os nomes*, aqui reunidos, foram escritos, excepcionalmente, após a premiação do Nobel. Quanto a este aspecto, entendemos que, uma vez já premiada a qualidade literária de seu trabalho, Saramago, a partir do Nobel, torna-se referência obrigatória nas Literaturas de Língua Portuguesa, haja vista ser o primeiro autor de língua portuguesa laureado com o referido prêmio. Com isso, entendemos que, tais estudos acadêmicos visavam tecer considerações mais apuradas sobre autor e obra, assim como serem um adendo necessário à atualização dos Estudos Literários de modo geral.

Do total de 32 textos jornalísticos publicados sobre *Todos os nomes*, destacamos as cinco críticas mais relevantes, assim consideradas por buscarem, com mais propriedade que os demais textos, então descartados, analisar a estrutura e importância da referida obra. Nestes, verificamos que não houve a tentativa de aproximar *Todos os nomes* a outras obras do autor, e,

---

<sup>44</sup> SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

<sup>45</sup> *Ibid.*

sim, uma atenção voltada especificamente à compreensão da obra. Estatisticamente, portanto, temos o seguinte quadro:

Totalidade de textos jornalísticos pesquisados				
32 textos				
Tipos de texto				
Resenhas Jornalísticas	Entrevistas		Ranking	Press release
10 textos	<b>Saramago falando sobre Assuntos Gerais e sobre Todos os nomes</b>	<b>Saramago falando exclusivamente sobre Todos os nomes</b>	6 textos	10 textos
	3 textos	3 textos		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Resenha Jornalística: texto crítico e valorativo de <i>Todos os nomes</i><sup>46</sup>.</li> <li>• Entrevista: texto dialógico feito à imprensa para obtenção de esclarecimentos e opiniões acerca de <i>Todos os nomes</i><sup>47</sup>.</li> <li>• Ranking: listagem classificatória de obras mais vendidas, ordenada de acordo com critérios pré-determinados pelo mercado editorial<sup>48</sup>.</li> <li>• <i>Press-release</i>: material informativo sobre <i>Todos os nomes</i>, distribuído entre jornalistas, por ocasião do lançamentos da obra<sup>49</sup>.</li> </ul>				

Por sua vez, também à semelhança da análise que fizemos das críticas jornalísticas e acadêmicas sobre *O homem duplicado*, acompanhando as idéias expressas pelos críticos, também nesta análise nos posicionamos, dialogicamente, quando necessário. Posteriormente, apresentaremos a recepção acadêmica da obra, a qual foi realizada nos primeiros doze meses após a publicação de *Todos os nomes*.

<sup>46</sup>HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetivo, 2001. p. 2436.

<sup>47</sup> Ibidem, p.1168.

<sup>48</sup> Ibidem, p.2383.



## 4.2. Recepção Jornalística

José Castello<sup>50</sup>, em texto crítico de sua autoria, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, no qual analisa os primeiros comentários a respeito de *Todos os nomes*, publicados pela imprensa, de modo geral, nos informa que, apesar de estes comentários serem elogiosos e cheios de adjetivos, os mesmos ilustram, de maneira quase escandalosa, os inúmeros mal-entendidos que cercam a obra do escritor português:

Os leitores apaixonados de Saramago sabem que a originalidade de seus livros, aquilo que os atrai de modo implacável, está em outro lugar. O grande personagem de Saramago, mais uma vez, não é a burocracia, ou o poder, ou a vida vazia de um homem triste, mas a língua.

Sob nosso ponto de vista, o horizonte de expectativas de José Castello difere do horizonte de expectativas de boa parte da crítica inicial de *Todos os nomes*, uma vez que Castello prioriza o trabalho lingüístico executado por Saramago, em detrimento de qualquer outra expectativa.

Além disso, entendemos também que Castello, ao mencionar a expressão “mal-entendidos”, não está levando em conta a possibilidade de uma mesma obra suscitar interpretações diferentes em diferentes leitores e que uma interpretação unânime, como a que nos pareceu ser por ele pretendida, é algo questionável.

Em relação a isso, a Estética da Recepção nos ensina que os leitores de uma mesma obra não têm o mesmo saber, nem a mesma idade, tampouco os mesmos interesses. Logo, cada leitor reage ao texto de acordo com parâmetros psicológicos e socioculturais diversificados e individuais, motivos pelos quais suas leituras suscitam diferentes interpretações de uma mesma obra.

Continuando sua crítica, e ainda valorando o burilamento de palavras que Saramago executa em seus textos, Castello ainda afirma que:

---

<sup>49</sup> Ibidem, p.2293.

<sup>50</sup> CASTELLO, José. Tema de *Todos os nomes* são as palavras. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 nov. 1997. Livros, p.D5.

Entrar em *Todos os nomes*, assim como entrar em qualquer narrativa de Saramago, é entregar-se a uma narrativa em que as palavras guardam, antes de tudo, um poder hipnótico, e só depois disso, muito depois, o desejo de classificar. Pensamentos entrelaçados, diálogos interiores, reflexões inacabadas são a matéria-prima do escritor português.

Ao afirmar que “Pensamentos entrelaçados, diálogos interiores, reflexões inacabadas são a matéria-prima do escritor português”, é possível notar o quanto o trabalho lingüístico e metafórico de Saramago age sobre o crítico, neste provocando um efeito, deveras, positivo.

Paul Ricoeur<sup>51</sup>, ao falar da psicolingüística da metáfora, ou seja, da disciplina que faz fronteira com a semântica e a psicologia e que trabalha com os significados subjetivos das palavras, nos conta que a imagem poética, ou seja, a imagem que o autor cria trabalhando as palavras, se transforma numa imagem psíquica, ou seja, uma imagem que atua no inconsciente humano, a qual influi no “crescimento de ser” do indivíduo. Saramago, ao entrelaçar pensamentos e revelar o interior da personagem através da linguagem, de maneira quase confessional, e deixar que o leitor, a partir de sua experiência de mundo, complete suas reflexões, nos deixa entender que sua linguagem metafórica age sobre o leitor fazendo com que o psiquismo deste continue “a ser ensinado pelo verbo poético”.

Deste modo, na tentativa de explicar o porquê de o livro ter sido apresentado cercado de mal-entendidos, Castello finaliza com o seguinte:

*Todos os nomes se equivalem, ao fim, porque a língua é uma armadilha circular sobre a qual nos movimentamos como aranhas. Nem todos os nomes podem dar conta daquilo que vivemos. A literatura não é o espelho da vida — é apenas uma espécie de fogo que a sopra para frente.*

Com isso, o que Castello nos pareceu querer fazer foi explicar que, independentemente do assunto abordado, a literatura é o agente externo que mobiliza a vida a ter sentido, ou seja, a literatura é o exercício de um

---

<sup>51</sup> RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000. p.307-329.

imaginário que permite ao leitor experienciar o que, muitas vezes, não conseguiria no mundo real. Em termos de Estética da Recepção, trata-se do processamento da “katharsis” de Jauss, ou seja, de viabilizar a comunicação entre o real e o ficcional.

Por sua vez, Mariana Peixoto, em crítica publicada em *Estado de Minas*<sup>52</sup>, nos permite conferir algumas “sinalizações” fornecidas pelo autor, no tocante à interpretação de *Todos os nomes*, ou seja, determinadas informações autorais sobre o sentido primeiro que o autor pretendeu conferir ao texto, ao escrevê-lo.

Segundo Mariana Peixoto, Saramago informa que *Todos os nomes* só veio à lume por causa da busca que ele empreendeu pela identificação de seu irmão, dois anos mais velho que o escritor, falecido de difteria num hospital de Lisboa. Trabalhando na redação de *O livro das tentações*, uma espécie de autobiografia:

[...] deparei-me com a existência de um irmão que já estava a minha espera há dois anos. Eu tinha de falar dele e como não tinha todos os dados, entrei em comunicação com a Conservatória do Registro Civil onde ele estava registrado. Pedi uma cópia da certidão de nascimento dele e quando eu recebo, verifico que não havia indicação de que ele tinha falecido. Diante daquele documento, o meu irmão continuava vivo. Foi necessário investigar os arquivos de seis cemitérios de Lisboa. E é essa história, que não tem rigorosamente nada a ver com o que vem a ser o livro. Embora não tenha nada a ver, sem essa história o livro não teria existido.

As afirmações de Saramago nos fazem pensar na interação que existe entre o fictício e o imaginário, proposta por Iser. Em relação a isso, nos ensina Iser<sup>53</sup> que o imaginário, independente de sua definição, é um potencial que nunca se ativa sozinho, ou seja, é preciso que algo externo, como um indivíduo, a consciência ou um fato sócio-histórico, o mobilize a criar situações. A partir das informações que o autor buscou para escrever seu texto, ou

---

<sup>52</sup> PEIXOTO, Mariana. O homem que não quer ser uma ilha. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 18 nov.1997.p.01.

<sup>53</sup> ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

“sinalizações autorais”, admitidas pelo próprio Saramago, foi a investigação da vida de seu próprio irmão, fato social, portanto, que o levou à criação de *Todos os Nomes*.

Além disso, questionado sobre o nome José, conferido à personagem principal de *Todos os nomes*, o autor afirma que a personagem não tem nada a ver com ele, “não é uma espécie de alter-ego meu”, tratando-se, sim, “de uma pessoa insignificante”, adequada à sua insignificante vida de homem de 50 anos, solitário, solteiro, com uma vida quase pobre, “Quis dar-lhe um nome insignificante para estar à altura e corresponder à personagem. Acontece que o nome mais insignificante que encontrei foi o meu próprio nome.”

Colocado ao lado de uma obra como *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes*, na opinião de Saramago, ainda que seus enredos não dialoguem, constitui algo com caráter unitário, podendo se considerar que ambos pertençam “a um mesmo espírito, a um mesmo ponto de vista, a uma obsessão do mundo neste momento da minha própria vida.”

Assim sendo, uma possível questão que nos coloca a crítica de Mariana Peixoto diz respeito à criação literária. Saramago, ao revelar ao leitor que, buscando a identificação do irmão, foi levado ao tema da busca da identidade, nos mostra ter a realidade como fonte de sua inspiração criadora, ou, em outras palavras, tem a arte de escrever como o relato da passagem do homem no mundo e como resumo da experiência emotiva a qual este mundo lhe expõe.

De acordo com Amoroso Lima<sup>54</sup>, a literatura pode ser considerada como atividade ou instituição. Como atividade, é o movimento do espírito que leva à criação literária ou dela deriva. Como instituição, é o conjunto de quatro elementos que podemos chamar de “circuito literário”, ou seja, o autor, a obra, o ambiente e o público. Com isso, é à primeira desta que nos referimos.

Em *Todos os nomes*, Saramago não aderiu à realidade, porém, conforme afirma o próprio autor, fez da obra a artificialização do que experienciou na busca pela identificação do irmão. E colocou a sua própria

---

<sup>54</sup> AMOROSO LIMA, Alceu. A criação. IN: AMOROSO LIMA, Alceu. *A estética literária e o crítico*. Rio de Janeiro: Agir, 1954. p.59-87.

experiência em ação através da escrita. Logo, seu espírito criador em literatura é o de sua afinidade pela expressão da vida através da palavra.

D'Onófrio<sup>55</sup> nos conta que, na história da literatura, é muito antiga a concepção de arte como fruto de uma personalidade psicologicamente excepcional. Em Platão, o poeta é concebido como um indivíduo temporariamente possesso pela divindade, ou seja, ele só pode criar nos momentos em que está inspirado pelos deuses. Contrariamente, em Aristóteles, o poeta é um ser lúcido, no pleno gozo de suas faculdades intelectuais, ou seja, um artífice que estrutura livre e conscientemente o material poético.

Neste sentido, a história da literatura nos ensina a alternância entre a postura romântica e a postura clássica perante a arte e a vida. Logo, a concepção de autor inspirado e autor artífice representam configurações variáveis de que se reveste o autor em cada período literário. Com isso, para a elaboração de *Todos os Nomes*, entendemos que Saramago se valeu de uma postura aristotélica, ou seja, lúcido, organizou fatos reais, referentes à procura do irmão morto, para estruturar livre e conscientemente a sua obra.

No que tange à Estética da Recepção, esta perde de vista o autor, uma vez que se interessa pelo leitor, suas expectativas e os efeitos ocasionados pela obra. No entanto, Saramago, embora autor, sinaliza, enquanto leitor, para possíveis apreensões de sua obra, fornecendo, com insto, importantes indícios interpretativos. Logo, atentando para os objetivos deste trabalho, é muito importante verificarmos se Mariana Peixoto considerou tais sinalizações, ou não, para a escrita de sua crítica. Pelas informações encontradas em sua crítica, que fornecemos acima, tudo indica que sim.

Por sua vez, em crítica não assinada no Caderno 2, do *Diário da Tarde*<sup>56</sup>, a obra *Todos os nomes* é aproximada ao poema *José*<sup>57</sup>, de Carlos Drummond de Andrade.

Procedendo à leitura do poema, e procurando analisá-lo, verificamos que o verso “você que é sem nome” pode nos remeter à

---

<sup>55</sup> D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto: prolegômenos e teoria as narrativa*. São Paulo: Ática, 1995. p.36-39.

<sup>56</sup>Um papo com José Saramago. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 20 nov. 1997.

insignificância proposta tanto por Drummond, quanto por Saramago à suas personagens; “Está sem mulher” é uma situação semelhante dos dois Josés, haja vista que, em *Todos os nomes*, é o surgimento de uma mulher que ocasiona a busca do protagonista, mostrando-nos, também, sua fragilidade. “Não veio a utopia / e tudo acabou / e tudo fugiu / e tudo mofou” podendo ser aproximado ao resultado inglório da busca em Saramago: a mulher estava morta. “Com a chave na mão/ quer abrir a porta/ não existe porta;” remetendo ao conhecimento que o protagonista saramaguiano tem de sua própria solidão e da falta que o amor faz em sua vida, diante, porém, da impossibilidade de realizá-lo. Com isso, o refrão “E agora, José?” parece ser o desencadeador da narrativa de Saramago, ou seja, no final de tudo, o que fazer com a existência?

Logo, feita a análise e comparação de ambos, entendemos ser possível a aproximação indicada pelo *Diário da Tarde*.

Por sua vez, no contexto da Estética da Recepção, o mundo das aparências dialógicas<sup>58</sup> de Saramago e Drummond, ou seja o mundo da intertextualidade no interior dos discursos destes dois autores, se revela através da paráfrase simbólica existente na comparação de ambos, cujos símbolos correspondentes correlacionamos no parágrafo anterior.

De acordo com Affonso Romano de Sant’Anna<sup>59</sup>, a paráfrase pode ser entendida como a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. No caso que estudamos, Saramago teria “parafraseado” Drummond? Se isso realmente ocorreu, podemos dizer que as leituras assimiladas por um autor, por ocasião da escrita de um novo texto, em cuja formação elas tiveram participação, se apresentam como uma experiência da alteridade em Saramago, ou seja, ainda que influenciado pelo poema de Drummond, Saramago escreveu uma outra obra.

Ainda segundo o *Diário da Tarde*, para Saramago, *Todos os nomes* é uma reflexão sobre quem é o outro. “Talvez eu não chegue a saber nunca quem sou se não fizer um esforço para saber quem é o outro”, comenta

---

<sup>57</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. José. IN: MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1997. p.410-411.

<sup>58</sup> BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994.

<sup>59</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática, 1995.

o autor. E, prosseguindo, Saramago “define a obra como o passo seguinte necessário depois do *Ensaio sobre a cegueira*.”.

Procurando interpretar esta afirmação final, enquanto sinalização autoral, é possível afirmarmos que, em *Ensaio sobre a Cegueira*, a temática da identidade é discutida metaforicamente, sob o aspecto de que o homem, ser com identidade, não está usando a razão de forma racional, ou seja, não está refletindo sobre os erros e crimes ocorridos nas relações que se estabelecem entre os homens e, com isso, tampouco criando uma relação mais compreensiva e de respeito entre seres humanos, entre identidades humanas.

Logo, se em *Ensaio sobre a Cegueira* Saramago fala do respeito à identidade do outro, o próximo passo seria falar sobre quem é, ou pode ser, este outro, que é o que ele tentou ao escrever a obra seguinte *Todos os nomes*.

A identidade, portanto, à luz da discussão que Bauman<sup>60</sup> dela faz, aparece em *Todos os nomes* como se Saramago tivesse a intenção de refletir que o “outro” é algo ilusório, ou seja, que a angústia, a dor e a insegurança causadas pela vida em sociedade, exigem uma análise paciente e contínua tanto da realidade, quanto do modo como os indivíduos são nela “inseridos”.

Por sua vez, em relação a sua literatura ser povoada de gente comum, que tem de fazer opções num momento da vida, o *Diário da Tarde* afirma que, para Saramago, essas decisões a serem tomadas, são “marcos de libertação” e que “O leitor vai se libertando também, não se sabe de quê, mas é como se aquilo que está a passar-se ali mostrasse que há outras coisas possíveis”. Ou seja, o leitor vai encontrando, através da leitura, a esperança de poder trilhar novos caminhos, de ter novas expectativas em relação a si, ao outro e ao mundo.

Ainda na mesma crítica do *Diário da Tarde*, Saramago afirma que, para ele, chegamos ao fim de um certo tipo de civilização e o mundo vai entrar em outra. E que é preciso ter cuidado com essas visões um pouco apocalípticas. “A minha geração”, diz ele, “é a última desta civilização. A geração jovem é que é de transição para o que vem a seguir. Não gostaria que se perdesse o respeito pelo outro, mas os indícios apontam o contrário”.

---

<sup>60</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

Com isso, Saramago, enquanto autor, mostra estar preocupado com a questão da identidade tanto no presente, quanto no futuro. Entretanto, ainda que se preocupe com isto, na sua opinião, a realidade, de fato, não dá grandes motivos para ser otimista.

A partir destas observações, é possível afirmarmos que Saramago sinaliza para a temática do outro, do existencialismo e que seus romances tem por objetivo retratar as horas decisivas da vida dos homens, ou seja, o existencialismo, ao incluir a realidade concreta do indivíduo em suas especulações filosóficas, favorece a discussão de situações decisivas na vida dos mesmos, como, por exemplo, a angústia sentida em determinados momentos, assim como, a condição humana que os levará, inexoravelmente, à morte.

Por sua vez, Adriano Schwartz<sup>61</sup>, ao refletir sobre a leitura de *Todos os nomes*, não se furta de lembrar a semelhança existente entre o “José” de Drummond e o “José” protagonista da obra. Para Schwartz, um leitor atento “sabe” o livro sem tê-lo lido. E, ainda para Schwartz, mais que paráfrase, esta indagação a José é uma indagação que o próprio Saramago deve ter feito a si próprio para saber que caminho percorrer após a publicação de *Ensaio sobre a cegueira*. No entanto, a reiteração de lugares-comuns a *Ensaio sobre a cegueira*, como, por exemplo, a opção por um local inominado, os personagens, com exceção de José, sem nomes próprios e a tentativa de questionar o homem a partir de uma perspectiva universalista, limitaram Saramago de “ir além” de *Ensaio sobre a cegueira*, “não foi nem mais longe, nem mais alto, nem mais fundo. Não conseguiu retirar o que ele mesmo chamou de ‘pedra no meio do caminho’”.

A intertextualidade<sup>62</sup>, ou seja, o diálogo entre os muitos textos da cultura, que se instala no interior de cada texto e o define, admitida pelos estudos de recepção, nos ensina que todos os enredos, em maior ou menor extensão, remetem, quase sempre, à lembrança de um outro enredo. E ao crítico, em sua prática de decodificação textual, é grande a possibilidade de reconhecimento de um autor em outro.

---

<sup>61</sup> SCHWARTZ, Adriano. A angústia da seqüência. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13. dez. 1997. *Jornal de Resenhas*, p. 07.



No entanto, essa mesma intertextualidade, para além de trazer à lembrança um outro texto, que não o que se está a ler, levou Schwartz a se questionar para onde iria Saramago com a escrita de *Todos os nomes*. E seu questionamento nos permitiu identificar que, ainda que trabalhando sobre a mesma referência intertextual que Schwartz presumia, a saber, o poema *José*, de Drummond, Saramago não conseguiu alterar a seqüência do que já vinha falando em suas obras anteriores. Se esta característica só se referisse a uma espécie de “angústia” que acomete os escritores no processo de elaboração de uma nova obra, não mereceria tanta atenção. No entanto, para Schwartz, o problema vai mais além. Este entende que essas mesmas restrições, ou seja, essa angustiosa seqüência que acomete os escritores, em Saramago determina o horizonte de expectativas tido por aqueles que ainda não o leram na íntegra de sua obra. Ou seja, são características que, por se repetirem de obra em obra, são identificadas como elementos permanentes do estilo ficcional saramaguiano, por quem leu apenas duas obras do autor

Desta forma, para Schwartz, esses não-leitores se apóiam em determinados pontos não necessariamente presentes em toda a obra saramaguiana para criticá-la. Seriam eles:

- 1) uma impressão provocada pelo conhecimento (se existe e em muitos casos parcial) de uma única obra (normalmente o *Memorial do Convento*);
- 2) discordância em relação às tantas — e muitas vezes polêmicas — declarações e posturas político-sociais de Saramago;
- e 3) (ainda) preconceito quanto a um autor de sucesso.

Ao fazer uso desses juízos, determinados comentários desses “leitores” de Saramago, sobre este mesmo autor e sua obra, saem deturpados. Um exemplo disso é a famosa posição de Saramago sobre a inexistência do narrador e a existência do autor.

Se, por saber esta posição do autor, o leitor passa a afirmar aos quatro ventos que na obra saramaguiana não há narrador, comete o maior equívoco, e, equívocos como este, ao serem aplicados indistintamente,

---

<sup>62</sup> BARROS, op. cit., p.4.

diminuem o impacto que a obra poderia causar em seus leitores de modo geral, ou seja, ao negarem a existência de algo, na obra, não permitem que o leitor teça comentários sobre este mesmo “algo”, uma vez que já foi determinado que este não existe.

Continuando nossa análise das críticas jornalísticas mais relevantes acerca de *Todos os nomes*, um outro aspecto, por nós verificado, diz respeito à influência literária, ou seja, à possibilidade de um texto ter sido escrito após o autor do mesmo ter tido conhecimento de que o mesmo enredo fora abordado em uma outra época.

Em relação a isso temos que, em crítica de sua autoria, publicada no *Diário de Pernambuco*<sup>63</sup>, Alexandre Machado aproxima o enredo de *Todos os nomes* ao enredo da primeira novela escrita por Dostoievski, a saber, *Pobre gente*, “Numa suposição esdrúxula, pode-se imaginar que o escritor português José Saramago inseriu o desafortunado personagem de Dostoievski dentro de um universo kafkaniano e escreveu *Todos os nomes*.”

*Pobre gente*, também traduzida como *Gente pobre* e *Pobre Homem*, foi a primeira novela escrita por Dostoievski em 1843 e constitui o primeiro intento da criação da novela social na Rússia. A inovação que Dostoievski nela empregou foi mostrar ao público o complexo e riquíssimo mundo espiritual do indivíduo insignificante.

*Pobre gente* narra um quadro verídico da vida dos habitantes pobres de São Petersburgo e, mais especificamente, da pobre gente que habita os rentáveis edifícios de muitos andares, existentes na capital russa.

Nesta narração, Makar Alieksiéievitch, funcionário público, passa a vida a copiar ofícios num ministério. Concomitante a isso, mantém correspondência com a jovem Várenka Dobrosiélova, a qual já havia experienciado grandes sofrimentos na vida, como, por exemplo, a morte de seus pais e do homem que amava.

No entanto, ainda que pequenos, ambos protagonistas se destacam pela extraordinária pureza espiritual, bondade e delicadeza, passíveis de serem identificadas nas cartas trocadas, bem como no

---

<sup>63</sup> MACHADO, Alexandre. Linguagem simbólica no novo livro de Saramago. *Diário de Pernambuco*, Recife, 31 dez .1997. Viver, p.2.

relacionamento com os outros, ainda que ambos, Makar e Várenka, fossem tímidos e indefesos.

A lição maior que Dostoievski nela pretende contar ao público pode ser resumida numa simples frase retirada da obra, “Qualquer um sabe, Várenka, que os pobres são pior que os trapos, e diga o que diga, não podem ser respeitados por nada nem por ninguém.”<sup>64</sup>.

A crítica de Alexandre Machado não traz, porém, como Saramago se coloca em relação a esta suposta “influência”. E, na ausência da confirmação ou negação desta suposição, feita por Alexandre Machado, o jornalista se apressa a justificar suas palavras:

Claro, Saramago, que foi uns dos fortes concorrentes ao Nobel de Literatura, não precisa “antropofagizar” nenhum dos autores universais para criar sua obra. Mas, em *Todos os nomes*, fica difícil – a quem leu a primeira novela de Dostoievski – não se recordar do oprimido Makar Alieksiéivitch. Culpa de um certo José, única personagem com nome no novo romance do escritor português. Nos dois casos, a hierarquia rígida de uma repartição pública e o carácter submisso dos protagonistas transformam a narrativa quase num elemento dolorido.

Saramago, porém, não se satisfaz. Ele agrega à morosidade angustiada – típica de Dostoievski no começo de sua carreira – a irracionalidade kafkaniana. ‘quando surge a proposta vencedora de *Todos os nomes*. [...] Em outras palavras, o senhor José caminha entre o espaço que desconhece pautando pelas incontestáveis, franzinas e mal iluminadas certezas: a vida e a morte. Saramago, ao contrário, perambula pelas fragilidades de seu personagem e da rotina autômata. Perambula por todos os nomes, por todos os “josés” que somos.’<sup>65</sup>

Ao posicionamento de Alexandre Machado em relação à escrita de *Todos os nomes*, podemos associar o que, em *Estética da Recepção*, chamamos de competência do leitor, ou seja, a capacidade de detectar contextos familiares de uma obra em outra, a partir do uso de sua memória de longo prazo. Ou seja, ao valer-se do que reteve em sua memória da leitura de uma obra, o leitor, ao aproximá-la de outra, atualiza os conteúdos textuais através de processos mnemônicos.

---

<sup>64</sup> DOSTOIEVSKY, Fyodor. *Pobre gente*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1960.p.15.

<sup>65</sup> Ibid.

A isso, Harold Bloom<sup>66</sup> aproxima o que ele chama “angústia da influência”, ou seja, uma “apropriação poética” do que já se leu e que nos ficou como conseqüências do que foi lido. Segundo Bloom, “a ironia de uma época não pode ser a de outra, mas as influências-angústias estão embutidas na base agonística de toda literatura de criação”. Ensina-nos Bloom que o teste mais severo que o autor influenciado passa é a total liberdade de representação. Ou seja, conseguir criar algo original, apesar da influência.

Com isso, discutir as influências sofridas por Saramago, bem como, à sua “possível” luta pela supremacia estética, nos revela que *Todos os nomes*, assim como toda e qualquer obra que se pretenda original, se pretende obra distinta de qualquer outra, ao mesmo tempo que tenta se estabelecer por si só, apesar de um possível processo de influência literária.

#### **4.3.O mediador comum**

A partir da exposição da recepção jornalística de *Todos os nomes*, é possível encontrarmos a predisposição do crítico jornalista em analisar o que realmente foi escrito, e não, como foi visto na recepção jornalística de *O homem duplicado*, ficar fazendo pressuposições do que poderia tratar a obra, baseando-se em características de obras anteriores do referido autor.

Graças a essa postura, favorável à análise do que realmente foi escrito na obra, entendemos que a crítica jornalística de *Todos os nomes* conseguiu discutir aspectos relevantes como a questão da linguagem, das sinalizações do autor, de possíveis paráfrases, dos pontos de referência adotados pelos não-leitores e da competência do leitor em verificar possíveis “influências” sofridas pelo autor analisado.

Logo, a partir disso, entendemos que os diferentes horizontes de expectativas tidos por estes leitores, uma vez analisados, revelaram os diferentes efeitos que a leitura de *Todos os nomes* provocou em cada um deles.

---

<sup>66</sup> BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

Na seqüência, abordando a recepção acadêmica tida pela obra *Todos os nomes*, procuraremos verificar se essa postura crítica permaneceu, ou seja, se o interesse que Saramago gerou nos críticos acadêmicos foi, de fato, efetivo, ou se essa efetivação só ocorreu devido a sua premiação com o Nobel.

## 5.Recepção acadêmica da obra *Todos os nomes*

### 5.1.Limitação do *corpus*, diacronicidade e justificativa

Entendendo por recepção acadêmica o acolhimento crítico que a obra *Todos os nomes* recebeu por parte dos pesquisadores universitários nos primeiros doze meses após sua publicação, verificaremos a seguir os horizontes de expectativas desses pesquisadores, bem como, o desenvolvimento de suas apreciações críticas.

Assim como procedemos em relação a *O homem duplicado*, procuraremos conduzir dialogicamente nossa análise e verificar como a recepção acadêmica analisada pode ser discutida à luz dos conceitos da Estética da Recepção.

### 5.2. Recepção Acadêmica

Em crítica publicada pelo *Jornal da Tarde*<sup>67</sup>, a crítica acadêmica Lênia Márcia Mongelli, afirma que, quando um novo livro de José Saramago é publicado, o leitor, habituado a sua leitura, já pode esperar a presença de certos procedimentos estilísticos e temáticos, mais ou menos obsessivos, a saber, o pleno domínio da linguagem (talvez o pólo de resistência dessa ficção), inovadora principalmente no âmbito do diálogo e/ou da fala das personagens; o gosto por situações absurdas, sem perder de vista os limites representados pelo contexto histórico; a indiscutível e claríssima posição político-ideológica a favor dos fracos e oprimidos; a visão sombria do mundo moderno, para o qual a única solução parece ser começar tudo de novo e a recorrência de mitos, cujo fio garante uma direção no labirinto e alguma ordem ao caos.

Do que foi acima exposto, logo de início é possível identificarmos o horizonte de expectativas de Mongelli, ou seja, um horizonte pré-condicionado a buscar características já atribuídas à obra saramaguiana até então conhecida. Logo, se Mongelli parte do princípio de que tais características, usualmente presentes no texto saramaguiano, devam estar presentes, também, em *Todos os nomes*, esta mesma obra deverá apresentar

---

<sup>67</sup> MONGELLI, Lênia Márcia. José Saramago, no enalço de vidas anônimas. *Jornal da Tarde*. 15 nov. 1997. Caderno de Sábado, p.6.

outros elementos, que não sejam os já pré-estabelecidos por Mongelli, para que consiga romper as expectativas iniciais desta crítica acadêmica.

De acordo com Discini<sup>68</sup>, o estilo pode ser entendido como um efeito que surge como resultado de procedimentos na construção do sentido. E o mais importante disso é que “Estilo supõe efeito de sujeito”, ou seja, a maneira de um autor escrever, suas opções metafóricas ou irônicas, entre outros, despertam, certamente, sensações no leitor.

Mongelli, enquanto leitora de Saramago, sabe o que é isso e sofre em si, enquanto sujeito, o efeito da linguagem muito peculiar de Saramago, o efeito de vírgulas e pontos esparsos, de discurso direto ligado ao indireto, de voz do narrador intercalada com vozes de personagens, sem indicação clara de quem fala a cada momento, que é, a seu ver, a linguagem saramaguiana.

Sobre seu estilo, Saramago nos conta que “foi o resultado lógico da aceitação de um tipo de narração que se confunde muito com a oralidade”<sup>69</sup>, ou seja:

Sem saber como, sem ter pensado nisso, começo a escrever como se estivesse a contar aquela história, e contando aquela história, conto-a sem pontuação, da mesma maneira como falamos, com sons e pausas. Como a música. A toda a música do mundo, e todas as línguas também, se fazem com sons e pausas [...] O que eu quero é que o leitor ouça...ouça aquilo que está no livro. [...] Se ele conseguir ouvir aquilo que está a ler, as dificuldades que reconheço existirem na leitura de um livro meu serão imediatamente resolvidas. (MENDES, 1997, p.2)

Sob os conceitos da Estética da Recepção, ao refletirmos sobre o que foi afirmado por Mongelli, admitiremos que identificar um estilo é identificar o efeito que ele causa no leitor. Neste caso, Mongelli, enquanto leitora, pode ser entendida como instância mediadora da linguagem trabalhada de Saramago, ou seja, como o “lugar” em que se realizam os efeitos psicológicos do enunciado.

Por sua vez, a leitura em voz alta do texto saramaguiano, proposta por Saramago, reclama do leitor uma espécie de continuidade entre o

---

<sup>68</sup> DISCINI, NORMA. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2003, p.36.

<sup>69</sup> MENDES, Armando. José Saramago: a arte de escrever. *Diário de Natal*. 23 nov.1997. Lazer e Cultura, p.2.

que foi e o que será dito. Desta forma, a oralidade, com todos os recursos das entonações impostas à voz, ajuda o leitor a compreender melhor o texto.

Logo, tanto Mongeli, enquanto “lugar” em que se realizam os efeitos psicológicos do enunciado, quanto a atuação da entonação de voz do leitor, promovendo a continuidade entre o que foi e o que será lido, confirmam a importância da ocorrência do efeito para que o leitor concretize a obra, ou seja, para que a sinta e a compreenda.

No entanto, apesar do que foi acima exposto, Mongelli entende que Saramago exagera no uso desses mesmos recursos lingüísticos e que, na elaboração estrutural de *Todos os nomes*, embora o epílogo se alinhe pela idéia desenvolvida ao longo do romance, das “fragilíssimas fronteiras entre morte e vida”, no que diz respeito à importância e significado de nossa condição humana, o Conservatório Geral do Registro Civil simula um outro tipo de tema, ou seja, uma espécie de discussão do seja o ‘centro do mundo’, labirinto onde se orientar exige determinação, autodomínio e coragem:

A imagem seria um ‘achado’ (pondo de lado o mito da caverna, de Platão), se nós já não a conhecêssemos do recente *Ensaio sobre a Cegueira*, com significado bastante próximo...A recorrência da metáfora faz pensar que Saramago cultiva uma indisfarçável atração pelos polissêmicos meandros da psicanálise. Não tivesse os olhos postos em outra direção...Aos poucos, encontrar resposta para o enigma se transforma no único sentido de tudo (por mais sem-sentidos que se acarrete), na única razão de viver. A desproporção entre o empenho exaustivo do pesquisador e a circunstancialidade do fato pesquisado remete o leitor para a esfera do absurdo. Novamente reconhecemos o velho Saramago. Ele volta ao tema da busca: é necessário acreditar em alguma coisa que nos impeça de sucumbir.

Considerando o que Mongelli afirma acima, é possível verificar que a mesma se questiona sobre a “novidade” do novo romance *Todos os Nomes*, ou seja, sobre a já apresentada tese saramaguiana de proposta de um “mundo novo”.

Em relação a isso, entendemos que Saramago tem construído, nos seus textos, de modo geral, a possibilidade de se perceber o passado e a



identidade de um povo. Para além disso, o autor tenta refletir o homem como ele é, com seus limites e suas aspirações.

Em *Todos os nomes* entendemos que ele arrisca um passo além do já habitual, ou seja, tenta mostrar à personagem José, através de sua complexa busca, o homem que este poderia ter sido e não foi.

Por sua vez, em relação à mudança temática objetivando uma renovação de conteúdo, ensina-nos Bakhtin<sup>70</sup> que, uma renovação do conteúdo assinala, na maioria dos casos, ou uma crise na criação estética, ou, então, uma crise na posição de exotopia do autor, ou seja, uma crise em sua maneira de focar o posicionamento do indivíduo diante de outras culturas, outras realidades, enfim, outros acontecimentos.

Logo, considerando o que disse Bakhtin, a primeira observação de Mongelli, de que o estilo de Saramago já se tornou algo previsível para seu leitor, corrobora a segunda observação, de repetição da mesma temática. Exatamente por ser um autor convicto de seu estilo estético e de seu objetivo de discutir a relação do homem com o mundo, não é possível relacionar ao mesmo nenhuma crise estética ou exotópica.

Além disso, Mongelli entende, também, que, talvez, a personagem José faça as vezes da moderna e árida reencarnação, às avessas, dos amorosos trovadores medievais, que não chegaram a perseguir uma sombra, mas que também se renderam cativos à imagem de sua dama.

Considerando, do Trovadorismo, o aspecto do amor vassalo, muitas vezes platônico, e o aspecto da mulher, vista como ser idealizado e superior, como características vinculadas ao trovador e à dama, respectivamente, da canção de amor, a observação de Mongelli procede. A devota busca pela mulher desconhecida, em *Todos os nomes*, pode ser entendida como uma idealização amorosa do “trovador” Sr. José e, neste aspecto, esta característica de Saramago propõe, ainda que sutilmente, uma revitalização da arte de cortejar, medieval, à manifestação amorosa, mantida em segredo, de determinados indivíduos da contemporaneidade, ou seja, ainda que os tempos, a sociedade e o homem mudem, o amor platônico e idealizado permanece vivo, apenas revestido com nova roupagem.

---

<sup>70</sup> BAKHTIN, Mikhail. A tradição e o estilo IN: BAKHTIN, Mikhail, *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.215-220.

Com isso, prosseguindo sua crítica, Mongelli volta a se questionar acerca da obra analisada:

Todos os nomes ou carência de nomes? Qual das duas opções sugere com mais propriedade o quanto a nossa identidade é desconhecida dos outros e de nós mesmos?

Logo, finalizando sua crítica com o parágrafo acima citado, nos pareceu entender que, para Mongelli, o significado maior de *Todos os nomes* reside na discussão da identidade.

Por sua vez, Maria José Moreira Ferreira França<sup>71</sup>, buscando estudar a obra *Todos os nomes* sob a óptica do que Bakhtin chamou de sátira menipéica, ou seja, nome dado a um gênero textual, com origens no século III a.C, o qual é tido por França como um dos principais veículos capazes de combinar liberdade de invenção temática e filosófica com fantasia, entende que é a ousadia da invenção e do fantástico, que se combinam na menipéica com um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo, ambas sendo confrontadas uma com a outra, a grande característica da menipéica que pode ser aplicada à análise de *Todos os nomes*.

Logo, a partir do horizonte de expectativas iniciais de França, acima descrito, é possível entendermos que a mesma vê positivamente a obra que aqui estudamos. Contrariamente a Mongelli, ou seja, não buscando reconhecer em *Todos os nomes* características já tradicionais da escrita saramaguiana, França busca associar a *Todos os nomes* características de um gênero específico da literatura, a saber, as da sátira menipéica.

E é na linha da menipéica que França encontra explicação para diversas características que convivem na obra de José Saramago, como para as digressões, por exemplo. Verificando que a menipéica se caracteriza por um

---

<sup>71</sup> FRANÇA, Maria José Moreira F. *A tessitura do avesso: Ensaio sobre a cegueira, Todos os nomes e A caverna de José Saramago, na mira da sátira menipéica*. São Paulo, 2001. 207p. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo. P. 23-85.

amplo emprego de gêneros textuais, a saber, as novelas, as cartas, os discursos oratórios, assim como pela fusão dos discursos da prosa e do verso, entende estar aí a origem do tão aclamado “novo estilo” lingüístico saramaguiano, que, de novo, não tem nada, e sim, apenas existindo como um estilo retomado, tão antigo quanto o tempo.

Em *Todos os nomes*, a crítica também encontra semelhanças entre o trabalho sem trégua e repetitivo dos auxiliares de escrita com o trabalho de Sísifo, bem como o jogo do poder satirizado. Além disso, observa, também o exercício da temática da condição humana, uma temática a ser discutida principalmente face à condição de colecionar para continuar a suportar a sobrevivência.

Sob nosso ponto de vista, a associação da mitologia à escrita saramaguiana não é nenhuma novidade. Em suas obras, de modo geral, Saramago costuma trabalhar com personagens dotadas de virtudes insólitas, como a Blimunda, de *Memorial do Convento*<sup>72</sup>, por exemplo, bem como com personagens mitológicas, como o centauro, do conto *Centauro*, de *Objecto Quase*<sup>73</sup>. Dispersos por suas narrativas estão objetos mágicos, fantasmas, lobisomens, personagens com deficiências físicas que as tornam diferentes e estranhas etc, muitas vezes com o objetivo, segundo Berrini<sup>74</sup>, de combinar o aspecto alegórico ao romance, uma vez que, enquanto autor, Saramago pretende, na maioria das vezes, escrever uma narrativa de duplo significado, ou seja, um literal e um espiritual.

Com isso, ao contrapor elementos excepcionais a outros ditos normais, bem como, os bons junto aos maus, Saramago parece querer criar um universo muito próximo do nosso, ou seja, espelhar em sua ficção o mundo real. Porém, não um mundo real qualquer, e, sim, um mundo de equilíbrio instável, que se pode alterar a qualquer instante, como a sociedade em que vivemos.

Quanto à condição humana, ou seja, quanto à sugestão fornecida por França, de um indivíduo colecionar para suportar a sua vida comum, Saramago, ao fazê-lo ocorrer com sua personagem José, nos parece querer

---

<sup>72</sup> SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

<sup>73</sup> SARAMAGO, José. *Objecto Quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

<sup>74</sup> BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998. p.113-119.

dizer a seu leitor que a sobrevivência é possível, desde que o homem se ocupe de algo, por mais simples que seja, e neste execute as ações e os amores que a vida comum insiste em lhe negar.

Em suma, o uso da mitologia, assim como a referência à existência humana, são elementos que estabelecem horizontes nos textos, ou seja, estabelecem um quadro de situações para que texto e leitor dialoguem, para que o leitor faça uso de muito de seu conhecimento de mundo e o encontre presente na simulação de mundo pretendida pelo texto.

Por sua vez, Adrian Huici<sup>75</sup>, entendendo que *Todos os nomes* constitui a culminação de uma característica detectável em toda a produção literária saramaguiana, a saber, a exposição e a proposta de determinadas idéias acerca do homem e da sociedade que, de certo modo, vinculam literatura com filosofia, política, sociologia e religião, relaciona Saramago com Borges. Com isso, verifica que, em ambos, há a utilização de considerações filosóficas e teológicas como matéria para suas ficções, bem como um equilíbrio perfeito entre o elemento ensaístico e o puramente literário. Em sua opinião, tanto em um quanto no outro há a utilização consciente do plano simbólico, do mito e da metáfora.

A partir do que foi acima afirmado, é possível depreender que Huici, para traçar seu horizonte de expectativas acerca de *Todos os nomes*, à semelhança de outros críticos acadêmicos já estudados neste trabalho, lança mão da literatura comparada.

Com isso, entendemos que Huici, ao optar aproximar as qualidades que entende existirem na escrita de Borges às “possíveis” qualidades de *Todos os nomes*, traz, em seu horizonte de expectativas, as qualidades do texto borgiano que considera serem as mínimas que o texto saramaguiano deva exhibir para que este responda, efetivamente, à suas expectativas de leitor.

Logo, o que temos aqui é a valorização de um segundo universo ficcional desde que este responda às mesmas qualidades que um primeiro, a saber o borgiano, tomado como referencial.

---

<sup>75</sup> HUICI, Adrián. Perdidos en el laberinto: el camino del héroe en *Todos los nombres*. *Coloquio/Letras*, 151/152, 1999.p.453-462

Em nosso entendimento, uma vez que a Estética da Recepção examina, de preferência, o que o leitor recebe da obra lida, após submetida a obra ao leitor, é este que encerra o circuito e dá sentido final à literatura. Com isso, o crítico, uma vez leitor, conscientiza-se de que a descrição da obra é pura técnica, enquanto que a crítica dessa mesma obra é uma descrição de processos psicológicos, ou seja, de dar conta de conciliar o processo psicológico da comunicação ao processo psicológico do valor.

Neste processo, entendemos que Huici não se arrisca a se desvencilhar das comparações a Borges porque isso implicaria a frustração de seu objeto de admiração, que parece ser o escritor argentino.

Contrariamente a isso, o que a Estética da Recepção estimula é um leitor que avalie as ressonâncias que a literatura, de modo geral, lhe desperta, ou seja, estimula a sua liberdade para se orientar pelas várias sugestões que a obra lhe oferece, bem como, para interpretar o que dela o impressiona.

Continuando sua crítica, Huici afirma que, à primeira vista, o Sr. José, devido à vida rotineira que leva, pode ser considerado, por muitos, um ser medíocre. No entanto, na leitura que o crítico faz de *Todos os nomes*, entende que Saramago se encarrega de desmentir tal pressuposição e, fiel a uma visão enobrecedora do homem, muito própria do grande humanista que é, mostra ao leitor que nada na vida merece o qualificativo de medíocre, pois, tudo tem seu significado e seu valor. A busca apreendida pelo Sr. José pode, então, ser vista como uma peregrinação:

Se puede decir, entonces, que *Todos los nombres* es una *peregrinatio*, un viaje que implica el abandono de la seguridad del hogar y la apertura al mundo y a sus riesgos...Como en el viejo mito, también este viaje se inicia como respuesta a una llamada, aunque en este caso no provenga de un plano superior, sino del simple azar: la ficha de la mujer desconocida...hecho casual pero que es capaz de despertar al personaje de la vida anodina que había llevado hasta ese momento.

De acordo com Cunha<sup>76</sup>, em sentido etimológico, a palavra “peregrinação”, deriva do substantivo latino *peregrinatione* e significa viajar ou andar por terras distantes. E, como em *Todos os nomes*, a peregrinação à qual Huici se refere corresponde à busca empreendida pela personagem José, a esta busca e/ou peregrinação Huici associa a acepção de viagem interior, ou seja, de aventura com intuito de auto-conhecimento.

Sob nosso ponto de vista, a aparição da ficha e, especialmente, a notícia da morte da mulher, defrontam o Sr. José com o problema da identidade, com algumas grandes perguntas heideggerianas de “quem sou eu” e “quem é o outro”. Além disso, tendem também a incitar o questionamento da dissolução da identidade após a morte.

Por outro lado, Huici também admite que a busca do Sr. José pode ser entendida como uma saída para se lutar contra a morte, para preservar a identidade tanto da mulher quanto a sua do poder aniquilador do tempo:

Toda la aventura de don José es un acto de rebeldía ante la muerte y sus símbolos y manifestaciones.

Logo, à discussão primeira da temática identitária de *Todos os nomes*, Huici sugere uma ampliação, ou seja, vincula, à discussão do “ser”, a discussão do “nada” ao se referir ao poder aniquilador da morte. Ou seja, infere que a possibilidade permanente do não-ser, condiciona nossas perguntas sobre o ser. Ao final da história, o Sr. José, que permanece, é alguém que alcançou um conhecimento muito mais profundo de si mesmo e do mundo.

Com isso, entendemos que o que Huici afirma é que o Sr. José é um herói existencialista no sentido de que sua viagem é um trajeto que vai da mera existência até o conhecimento do ser, ou seja, de sua essência verdadeira. E que, para Saramago, assim como para Sartre, o homem pode fazer-se a si mesmo e chegar a ser o que quiser, ainda que esteja sempre com os outros. Logo, a nosso ver, esta é a idéia que a crítica entende sustentar

---

<sup>76</sup> CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

*Todos os nomes*, idéia esta que cobra vida e corpo diante dos outros a partir de um magistral manejo do plano mítico-simbólico representado sobre todo o labirinto e sobre toda a peregrinação.

Desta forma, a fala final do chefe do Sr. José, dizendo que havia chegado à revelação graças à aventura louca do funcionário, deixa clara a idéia de que, na obra, a solidariedade e a igualdade estão nela representadas. A idéia final que permanece no leitor é que o homem pode evitar a morte definitiva desde que seus mortos estejam presentes nos arquivos, ou seja, na memória, dos vivos. Assim, esta morte não será total e, desde que sejamos capazes de amar o outro, ainda que este outro seja um desconhecido, o homem o estará salvando da plena aniquilação.

Com isso, entendemos que é a partir do momento que Huici pára de comparar Saramago a Borges e efetiva sua apreciação literária de *Todos os nomes*, que o crítico consegue concretizar a leitura da mesma.

Já no contexto teórico que ampara as considerações que fazemos neste trabalho, cumpre lembrar que a Estética da Recepção nos ensina que sempre que abordamos um novo texto, nossas expectativas em relação ao mesmo são de ordem vária e se encontram presentes em nossa memória de longa duração, já discutida nas páginas anteriores. Porém, é preciso que, a despeito do comparável, exercitemos a busca do que a nova obra traz de inovador para nossas apreciações críticas. São, pois, estas inovações, os elementos que viabilizarão, se presentes, ou não, se ausentes, nossa concretização do que foi lido.

Por sua vez, Ana Monner Sans<sup>77</sup>, afirma que *Todos os nomes* pode ser lido como uma fábula, uma vez que faz uso reiterado de alegorias, como, por exemplo, a figura do pastor, cenas do cemitério, teto e paredes que falam, o que é uma característica própria da fábula. E esta fábula tendo como moral que, somente ao aceitar lucidamente o risco de viver, reconhecendo que estamos todos sujeitos ao azar e condicionados pela causalidade, ao nos entregarmos sem temores ao amor, conseguimos ver os seres humanos como

---

<sup>77</sup> SANS, Ana Monner. De aventuras, azares, amores y taumaturgias: la subversión genérica como estratégia narrativa em *Todos los nombres*. *Coloquio/Letras*, 151/152, 1999.p.441-452.

artífices de suas próprias vidas e credores plenos da condição de nosso caráter.

Considerando a afirmação inicial de Ana Monner Sans, podemos identificar que em seu horizonte de expectativas é muito importante definir, primeiramente, à qual categoria narrativa se enquadra *Todos os nomes* para, só então, propor-se a discutir seu conteúdo.

Sob esta perspectiva, Sans entende que *Todos os nomes* pode ser lido, também, como romance de aventura tradicional (com um Sr. José que se transforma na medida que vive experiências inusitadas e até engraçadas), como relato policial clássico (no qual um personagem único engloba em si mesmo os requisitos necessários de detetive e criminoso), como maravilhoso romance de amor cavalheiresco (no qual os amantes não chegam a encontrar-se, nem o amor a consumir-se) e, fundamentalmente, como romance filosófico que reflete sobre a condição humana (a partir de considerações sobre o homem e sua identidade, sobre a solidão e a preocupação com o outro, sobre o tempo e a finitude da vida, sobre a verdade e a mentira):

En la novela, de manera simultánea y contradictoria, el protagonista es y no es un héroe de aventuras, es y no es un detective, es y no es un criminal, es y no es un amante, es y no es un filósofo. Pero sí es, indudablemente, un personaje de ficción que muestra todas las complejidades características de los seres humanos, sus dudas, sus interrogantes.

Massaud Moisés<sup>78</sup>, em discussão acerca da forma e do conteúdo, nos ensina que a especificidade da forma predetermina a realidade que se pretende conquistar, ou seja, nos faz entender que Sans necessita determinar a forma para, através dos atributos clássicos da mesma, elencar termos técnicos que viabilizariam a análise de seu conteúdo.

Entretanto, ao eleger uma das formas acima citadas, ou seja, fábula, romance de aventura tradicional, relato policial, maravilhoso romance de amor cavalheiresco e romance filosófico, em detrimento do outro, Sans está decretando a morte das subjacentes e, conseqüentemente, da arte que nela

---

<sup>78</sup> MOISES, Massaud. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982. p.307-310.



procura instalar-se e que merece, como qualquer outra, ser discutida. Logo, o procedimento de Sans é restritivo enquanto analítico.

Por entendermos que o texto saramaguiano é uma bem sucedida combinação de tipos discursivos, a saber, com as digressões, por exemplo, entremeadas de discursos diretos e indiretos, entendemos ser importante discutir o conteúdo da mesma, independentemente da forma na qual este conteúdo se apresenta.

Neste sentido, a crítica de Sans nos parece mais relevante para este trabalho quando, a despeito de ficar categorizando o romance *Todos os nomes*, parte para esclarecer a aparente “semelhança” existente entre o senhor José, de *Todos os nomes* e a personagem Bartleby, protagonista do romance homônimo de Melville.

A obra *Bartleby, o escriturário*<sup>79</sup>, de Herman Melville, narra a história de Bartleby, escriturário que faz cópias de documentos burocráticos, num escritório de Wall Street. Após uma breve entrevista, Bartleby é admitido pelo advogado que via na serenidade do novo copista a possibilidade de influência positiva nos exacerbados gênios de Turkey e Nippers, os quais eram seus outros dois funcionários.

Entretanto, dia após dia, Bartleby entra no escritório, não conversa com ninguém, esconde-se no seu canto, imperturbável, e recusa-se a fazer tarefas com um invariável e desconcertante “Prefiro não fazer”, a ponto de provocar situações de desassossego e de subverter a rotina do cotidiano de todos que o circundam.

A história é contada pelo chefe do escritório, que se esforça para perscrutar a misteriosa e impenetrável personalidade do estranho funcionário. Descrito como personagem sem rosto e sem espírito, Bartleby é visto como se tivesse vindo ao mundo com a missão de encarnar e dizer uma única frase, como uma estranha obstinação. Ao dizer “Prefiro não...”, Bartleby expressa nesse seu dizer a sua recusa ou impossibilidade de se comunicar e, com ela, também exclui a possibilidade de ação em sua volta.

Com o passar do tempo, a rotina do lugar passa por abrupta metamorfose e todos são afetados pelo “mal” de Bartleby, como se este fosse

---

<sup>79</sup> MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escriturário*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

uma doença contagiosa. Todos tentam, em vão, compreender o mínimo possível de algo que parecia fugir a qualquer compreensão.

Em alguns momentos tem-se a impressão que Bartleby será salvo desse mal que o acomete, ou seja, que o advogado, que é outra personagem da obra, por piedade, princípio ou convicção, conseguirá trazê-lo à realidade do mundo. Porém, as investidas do advogado fracassam, pois, Bartleby, por sedentarismo ou por motivos que estão acima da compreensão, prefere recusar, incondicionalmente, a todas as propostas do advogado, a quem suas palavras soam sempre vazias e sem eco.

Ao perceber que tanto ele, quanto os demais funcionários, “pegaram” a expressão “prefiro não...”, o advogado decide livrar-se de Bartleby.

Por sua vez, Sans, retomando sua proposta de esclarecer os pontos de contato que encontrou, comparando a narrativa de Saramago à de Melville, faz referência a três circunstâncias que relacionam ambas as narrações.

A primeira diz respeito ao fato de ambos os escritores compartilharem o isolamento do mundo exterior. Em segundo, os dois personagens embarcam em ações subversivas à ordem burocrática, porém, aqui se deve considerar que Bartleby, após ser encarcerado, deseja morrer, enquanto o Sr. José, após os vários delitos, aposta na vida, recriando a própria após as descobertas que faz sobre si e sobre os outros. A terceira diz respeito ao narrador e ao ponto de vista. Em Melville, é o advogado que narra em primeira pessoa, a partir de sua óptica, a situação vivida pelo escrevente. Em Saramago, uma terceira pessoa não caracterizada conta as aventuras do Sr. José. Essa terceira pessoa não é personagem da ficção, mas, ao identificar-se geralmente com o escrevente, perde a distância emocional que daria objetividade e menor paixão ao seu testemunho:

La elección de tal narrador (que yo imagino hombre, maduro y experimentado) es otro de los aciertos de novelista que reitera Saramago, ya que le permite — como en otras de sus ficciones— jugar con diferentes distancias entre personaje y narrador, según el momento del relato. A veces la identificación es total; en otras ocasiones el narrador toma distancia y plantea

diferencias que enriquecen el relato; en otros momentos discrepa radicalmente con el personaje.

Sob nosso ponto de vista, concordando com Sans, a aproximação de *Todos os nomes* e *Bartleby, o escrivão* é contraditória. Um exemplo desta contradição pode ser obtido ao se verificar a oposição que se estabelece ao tentarmos aproximar a personagem José, de Saramago, à personagem Bartleby, de Melville. Enquanto José reitera uma afirmativa fé na própria humanidade e nos que o rodeiam, Bartleby expressa uma destrutiva obstinação, quase niilista, ainda que ambos apresentem vidas aparentemente pequenas, ordinárias e comuns.

Com isso, entendemos que, como ocorre em outros romances de Saramago, o relato de *Todos os nomes* busca comprometer o leitor por meio de um permanente diálogo implícito, e, nesta obra particularmente, dando-lhe sinais e demonstrando sua cumplicidade nos juízos que faz acerca da prisão das personagens, as quais vivem as peripécias sugeridas na narrativa como se estas fossem frutos de seu livre-arbítrio. Ao nos fazer sentir, através da narrativa, o que há de essencial na comunidade humana, em lugar de sublinhar as diferenças locais e individuais, *Todos os nomes* adquire *status* de um clássico. Ou seja, em *Todos os nomes*, qualquer um de nós poderia ser o Sr. José, enquanto que todos nós desejaríamos ter a coragem deste personagem para enfrentar a vida real.

Já o relato de *Bartleby, o escrivão*, mostra que o auto-isolamento da personagem aponta para o isolamento do ser humano em si e consigo mesmo, como se não fosse necessário separar-se completamente das coisas e das pessoas quando, na verdade, nem as percebe. Bartleby esforça-se, virtuosamente, ao aceitar o trabalho no escritório, para cumprir com o seu quinhão de existência no mundo. No entanto, interiormente, está completamente afastado do mesmo. Com isso, o que fica para o leitor é a noção da importância daqueles momentos da vida nos quais, contrariando uma orientação consciente, algo, da nossa natureza de seres humanos, misteriosamente toma o comando de nossas vidas, conduzindo-nos de modo aparentemente contrário a nossa vontade e, igualmente, determinando o curso de nossas vidas.

Desta forma, ao comparar *Todos os nomes* a *Bartleby, o escriturário*, a concretização da obra por Sans ocorreu não por forçar aproximações temáticas, mas, sim, por contrapô-las, uma a uma, e verificar que uma não parafraseava a outra.

Por sua vez, Leyla Perrone-Moisés<sup>80</sup> entende que, em *Todos os nomes*, a posição do romancista moderno já não é a do demiurgo, mas a de um inventariador interessado e implicado na história do comum mortal:

os romancistas dão existência a novos nomes, representativos de todos aqueles que ficaram esquecidos. Mas a ambição dos escritores é ainda maior, pois querem conhecer e registrar as vidas, as feições físicas e psicológicas, as experiências extraordinárias ou ordinárias, os sentimentos e os pensamentos que os nomes escondem ou revelam. Desejam alcançar a verdade oculta, cuja chave, às vezes, nos fornecem na forma como baptizam a personagem, directamente motivada pela respectiva maneira de ser.

Logo, no horizonte de expectativas inicial de Perrone-Moisés, Saramago lança mão da imaginação sem desvinculá-la à realidade. E por Saramago assim o fazer, Perrone-Moisés entende que, em *Todos os nomes*, a questão da identidade é discutida nas entrelinhas da questão do nome, “rótulo que nos aplicam quando nascemos e que nos acompanha vida fora”. Para tanto, cita, como exemplo, o grande número de desconhecidos, na contemporaneidade, se comparados ao número de nomes famosos. Ao relacionar este aspecto a *Todos os nomes*, Perrone-Moisés subentende que o Sr. José, ao colecionar notícias sobre os outros, busca a vida que o compensa de sua privação. Abandonar esta existência de privações e sair em busca da mulher desconhecida é visto como sair em busca da própria vida.

Sob nosso ponto de vista, essa busca tem como primeiro efeito perceber que a auto-identidade não é uma ilusão, ou seja o homem é um ser de linguagem e o sujeito só pode constituir-se na relação com o outro, real ou imaginário, exterior ou incorporado nele próprio.

---

<sup>80</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. A ficção como desafio ao registro civil. *Colóquio/Letras* 151/152, 1999.p.429-440.

Por outro lado, Perrone-Moisés nos lembra que a questão do nome está ligada à do poder e disso entendemos que os homens podem viver e se relacionar sem nomes, mas a sociedade os exige como forma de reconhecimento da existência e de controle dos atos.

Assim, entendemos que, para Perrone-Moisés, a concretização da leitura de *Todos os nomes* é compreender que, com esta obra, Saramago quis expressar ao seu leitor que a apreensão da totalidade será sempre algo inatingível e que o homem moderno caminha no mundo como se caminhasse num labirinto. Assim como os romancistas não podem dizer o todo, o homem não pode saber tudo. Mas, apesar disso, a busca é a forma humana de resistência e a marca de sua dignidade.

### **5.3. O mediador comum**

Exposta a recepção acadêmica de *Todos os nomes*, é possível afirmarmos que não há mediador comum entre as críticas jornalísticas e as acadêmicas, aqui apresentadas. Ocupada em discutir pontos de vista soberanos, sinalizações do autor no tocante à temática da obra, suposições de paráfrases, lugares-comuns entre obras de autores diferentes e a aproximação da temática de *Todos os nomes* a outras obras de Saramago, a crítica jornalística, nos pareceu ter assimilado a obra de maneiras diferentes, partindo de horizontes de expectativas distintos e chegando a concretizações da obra também distintas.

Por sua vez, a recepção acadêmica, ainda que discutindo características da obra *Todos os nomes* à luz de conceitos preconcebidos, aproximando a obra à mistura de gêneros da sátira menipéia e a outros autores tomados como referenciais, bem como discutindo a questão da forma dever ou não se adaptar ao conteúdo e promovendo aproximações ao conteúdo literário de outras obras, mostrou, sim, um mediador comum, a saber, a discussão da identidade.

Com isso, a Estética da Recepção, aplicada à identificação dos horizontes de expectativas de críticos jornalistas e acadêmicos de uma mesma obra, nos mostrou que, anteriormente ao Nobel, os horizontes de expectativas jornalísticos eram mais diversificados e, por isso, mais ricos em diversificação da abordagem crítica. Entretanto, a crítica acadêmica de *Todos os nomes*,

após a premiação do Nobel a Saramago, parece ter se condicionado a discutir uma única temática, a saber, a identitária. Cumpre aqui fazer ressalvas à observação propícia de Adrián Huici que, muito argutamente, citou, sim, a questão identitária, mas soube fazer ressalvas a esta discussão temática quando afirmou que discuti-la era, também, discutir a morte.

Oportunamente, cabe aqui um comentário que vem validar esta ressalva de Huici. Atualmente, por ocasião de seu novo livro, a saber, *As intermitências da morte*, Saramago, ainda que volte a abordar a questão da identidade, discute, sobremaneira, a temática da morte, bem como a politicagem que envolve o findar de tudo.

Com isso, o estudo sincrônico da obra *Todos os nomes*, promovido pelos críticos jornalistas, somado ao estudo diacrônico, efetuado pelos críticos acadêmicos, se configurou como uma somatória de esforços efetivos para a concretização da obra pelo leitor. E, contrariamente ao que aconteceu às abordagens jornalísticas e acadêmicas de *O homem duplicado*, as quais se viram mais desencontradas que consoantes, em relação a *Todos os nomes*, ambos os procedimentos críticos se mostram necessários e adicionais para a boa compreensão da obra, bem como dos rumos para os quais apontam as sinalizações de Saramago, a saber, a discussão da morte em obras futuras.

## **6.A Recepção Jornalística de *O homem duplicado***

### **6.1.Limitação do *corpus*, sincronicidade e justificativa**

Por recepção jornalística entendemos o acolhimento que a obra *O homem duplicado* recebeu por parte da crítica dos jornais e revistas nos primeiros seis meses após sua publicação. Assim determinada, é importante termos em mente que se tratam das primeiras impressões que a crítica jornalística emitiu sobre a obra, ou seja, do horizonte de expectativas iniciais da crítica jornalística.

Conhecedores da obra pregressa do autor, uma vez que a mesma já havia sido referenciada anteriormente, por ocasião da premiação do Nobel, muito do que fazem é tentar aproximá-la de outras obras já escritas por Saramago ou, então, identificar algum fato da contemporaneidade que o autor tenha se proposto a aludir alegoricamente. No entanto, ainda que se proponham a isso, tecem opiniões nas quais a clonagem é o tema central da obra, ou, então, citam, de passagem, aproximações de *O homem duplicado* a outras que abordaram o mesmo tema, porém, sem aludir à questão da intertextualidade das mesmas. À semelhança disso, também a questão da identidade que, segundo eles, pode ser a temática da obra, também é referenciada.

É a partir da publicação da recepção acadêmica, favorecida com um espaço de tempo maior que a jornalística, para a reflexão da mesma, assim como, consciente das dificuldades iniciais que estas mesmas críticas demonstraram enquanto primeira leitura da obra, que novas possibilidades recepcionais vão se revelando, ou seja, que um novo horizonte de leitura se forma, seja com a proposta oferecida pela Literatura Comparada ou pela discussão da questão identitária, valendo-se de pensadores como Stuart Hall e Zigmund Bauman.

Com isso, apresentaremos, a seguir, cronologicamente, as 20 críticas jornalísticas que, por se apresentarem como as mais informativas e abrangentes, entendemos terem sido as mais relevantes de um total de 181 textos pesquisados, todos eles se referindo à obra *O homem duplicado*.

Estatisticamente falando, em relação aos textos pesquisados, temos o seguinte quadro:

Totalidade de textos pesquisados				
181 textos				
Tipos de texto				
Resenhas Jornalísticas	Entrevistas		Ranking	<i>Press release</i>
56 textos	<b>Saramago falando sobre Assuntos Gerais e sobre <i>O homem duplicado</i></b>	<b>Saramago falando exclusivamente sobre <i>O homem duplicado</i></b>	14 textos	23 textos
	49 textos	39 textos		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Resenha Jornalística: texto crítico e valorativo de <i>O homem duplicado</i><sup>81</sup>.</li> <li>• Entrevista: texto dialógico feito à imprensa para obtenção de esclarecimentos e opiniões acerca de <i>O homem duplicado</i><sup>82</sup>.</li> <li>• Ranking: listagem classificatória de obras mais vendidas, ordenada de acordo com critérios pré-determinados pelo mercado editorial<sup>83</sup>.</li> <li>• <i>Press release</i>: material informativo sobre <i>O homem duplicado</i>, distribuído entre jornalistas, por ocasião do lançamentos da obra<sup>84</sup>.</li> </ul>				

Cabe-nos lembrar que, das 56 críticas jornalísticas, foram excluídas 16 delas, por repetirem as mesmas informações já divulgadas e por nós abordadas, como foi, por exemplo, o caso de resenhas jornalísticas de Haroldo Ceravolo Sereza, republicadas em jornais como *Todo dia* (Americana), *Diário da Tarde* (Belo Horizonte), *Tribuna do Norte* (Natal), *Correio do Triângulo*

<sup>81</sup>HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetivo, 2001. p. 2436.

<sup>82</sup>Ibidem, p.1168.

<sup>83</sup>Ibidem, p.2383.

<sup>84</sup>Ibidem, p.2293.



(Uberlândia), *Comércio da Franca* (Franca), *A Gazeta de Vitória* (Vitória), *Jornal do Comércio* (Rio de Janeiro), *O Norte* (João Pessoa), *Folha do Estado* (Cuiabá), *A Gazeta* (Cuiabá), *Diário Catarinense* (Florianópolis), *Jornal da Manhã* (Marília), *Diário do Pará* (Belém), *Vale Paraibano* (São José dos Campos), *Jornal da Cidade* (Bauru), *Cruzeiro do Sul* (Sorocaba) e outras 20 críticas que não se propuseram a discutir a obra *O homem duplicado* com o intuito de guiar o leitor à melhor compreensão e avaliação deste mesmo texto. Com isso, analisaremos, portanto, as vinte críticas restantes que entendemos terem atendido os requisitos da seleção por nós proposta.

Por sua vez, acompanhando as idéias expressas pelos críticos, nos posicionamos, dialogicamente, quando necessário. Posteriormente, apresentaremos a recepção acadêmica da obra, que foi realizada nos primeiros doze meses após a publicação de *O homem duplicado*.

## 6.2. Recepção jornalística

Em crítica de sua autoria, publicada no jornal *Todo dia*<sup>85</sup>, Haroldo Ceravolo Sereza, por ocasião do lançamento da obra *O homem duplicado*, de José Saramago, fez as seguintes considerações:

“É possível amar José Saramago e seus livros, é possível odiá-los. Difícil mesmo é negá-los. Saramago é notícia relevante e obrigatória toda vez que lança um livro.” (SEREZA, 2002, p.12).

Por essa afirmação, é possível entendermos que Sereza considera, em seu horizonte de expectativas acerca de Saramago, características positivas, uma vez que é possível amá-lo, e negativas, já que é possível odiá-lo, por ele identificadas quando da leitura de outras obras do referido autor. Este horizonte, considerado ao refletir sobre *O homem duplicado*, o leva a citar, dentre as negativas, a linguagem tortuosa utilizada por Saramago, que, muitas vezes, parece-lhe servir apenas para repetir idéias e imagens, e não para trazer novidades.

Por linguagem “tortuosa”, entenda-se as excessivas reflexões que, para o crítico, “são por demais naturais para merecerem tantas páginas” e

---

<sup>85</sup> SEREZA, Haroldo Ceravolo. Impossível passar em vão. *Todo Dia*, Americana, 02. nov. 2002. Caderno Z, p. 12.

questiona-se se não seria melhor ignorá-la. No entanto, logo a seguir, apressa-se em acrescentar que, apesar dos aspectos negativos, há na obra algumas boas qualidades, como, por exemplo, “uma história bem amarrada, coerente, que prende a atenção”. Note-se aqui o receio que o crítico demonstra de manifestar-se negativamente em relação à obra. Mas, talvez considerando uma das lições que a academia lhe ensinou a respeito da boa crítica, ou seja, de que, independentemente de quem seja o autor, ou seja, se um Nobel ou não, a crítica deva ser honesta e imparcial, Sereza ressalta que, apesar das boas qualidades por ele identificadas, *O homem duplicado* não alcança as pretensões sociais e mesmo filosóficas a que o autor se propõe em sua obra.

Tais pretensões, segundo Sereza, seriam discutir, “a partir da vontade humana, e não apenas do acaso”, a duplicação de “pessoas idênticas física e geneticamente” e, também, as conseqüências que tal duplicação geraria, num debate que “a imaginação já o faz desde a tradição do mundo clássico”. Portanto, para Sereza, *O homem duplicado* é obra que pretendeu discutir a contemporânea questão da clonagem, bem como suas causas, e, ainda, o mote utilizado pela mitologia grega e por Plauto<sup>86</sup>, em seu *Anfitrião*, uma vez que, ainda em sua crítica, relembra as palavras que o próprio Saramago utilizou, nas respostas que enviou à reportagem, “se a técnica só agora chegou ao apuro de reproduzir o problema em laboratório, a imaginação já o faz desde a tradição do mundo clássico.” Logo, o fato de não tratar de nenhum tema inédito, segundo Sereza, “faz dele um Saramago menor, que talvez pudesse conter algumas páginas a menos, mas ainda assim um Saramago legítimo”.

Com isso, temos que *O homem duplicado* não correspondeu ao horizonte de expectativas de Sereza. Ainda que o crítico tenha procurado preencher os vazios do texto com as possibilidades temáticas da clonagem e da intertextualidade, a negatividade de efeito da obra, ou seja, a não renovação da comunicação da mensagem entre sujeito e receptor, se fez presente na recepção de Sereza.

A que devemos isso? Sob nosso ponto de vista, tal negatividade deve-se à não formulação das questões que o preenchimento dos vazios

---

<sup>86</sup> PLAUTO, *Anfitrião*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986.

sugeriu a Sereza, ou seja, se *O homem duplicado* dialoga com Plauto, em que medida se dá esse diálogo? Ou, optando por sua segunda opção, a saber, a questão da identidade, que discussão é promovida pela obra? Será que discutir a questão da clonagem e discutir a questão identitária seria a mesma coisa?

Em estudos acerca do tratamento da personalidade no teatro de Plauto, Vaccaro<sup>87</sup> já nos sinaliza que:

“La lectura de las comedias de Plauto ofrece um amplio espectro del manejo de la personalidad a través de sus agonistas, panorama que abarca desde la esencia de la persona humana hasta la personificación de partes del cuerpo, pasando por la simulación y la apariencia; la duplicación, el entrecruzamiento y la metamorfosis; el autoconocimiento, el del prójimo y el reconocimiento o anagnórisis; el cambio de nombre y la homonimia, y hasta equívocos verbales que revierten a un simulador a su verdadera encarnación.” (VACCARO, 1982,p.5)

Com isso, uma vez que *O homem duplicado* dialoga com *Anfitrião*, e sabendo, por consulta crítica a outras fontes, como a acima citada, que já em Plauto se discute a questão do duplo, o duplo de *O homem duplicado* não se restringe à clonagem. É certo que, por tratar de assuntos contemporâneos em muitas de suas obras, Saramago possa ter se “inspirado” pela discussão da clonagem na época da escrita de sua obra, no entanto, afirmar que a mesma é a discussão proposta no livro é se desviar, talvez inconscientemente, do propósito final da obra. Porém, uma vez que, desde suas afirmações iniciais, o horizonte de expectativas de Sereza esteja considerando o universo ficcional anterior do autor, no qual temáticas contemporâneas foram discutidas, é possível compreender que, valorizando demais características já discutidas sobre Saramago, sua recepção a *O homem duplicado* tenha se desviado do objetivo maior da obra.

Por sua vez, Cláudia Nina, em crítica de sua autoria, publicada em *O Jornal do Brasil*<sup>88</sup>, informa que grande parte da ficção de José Saramago parece surgir a partir de uma pergunta, que desencadeia todo o resto. E se a cegueira se transformasse em uma doença contagiosa, o que aconteceria à

---

<sup>87</sup> VACCARO, Alberto. J. *Tratamiento de la personalidad em el teatro de Plauto*. Buenos Aires: Facultad de Filosofia Y Letras de La Universidad de Buenos Aires / Instituto de teatro, 1982.p. 5.

humanidade? E se uma catástrofe natural separasse a Península Ibérica da Europa, gerando pânico? E se Ricardo Reis, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, fosse alguém de carne e osso, vivendo as agruras do ano de 1936 em Lisboa? Uma série de “e se” que estão na origem de relatos que costumam ter um pé na história e outro no fantasioso. Assim, o que lhe parece é que em *O Homem duplicado*, Saramago parece fazer um ensaio sobre o anonimato.

No *Diário da Tarde*<sup>89</sup>, o crítico Sereza, manifestando-se em relação à discussão de troca de identidades ocorrida em *O homem duplicado*, relata ao leitor o que Saramago entende ter escrito, e não o que a crítica pensou a respeito:

Na fita, encontra um ator secundário que é o seu duplo, ou clone, como já se diz mais correntemente...A história não é, exatamente, original. Não cabe, talvez citar a novela *O clone*, de Glória Perez. Com justeza pode-se lembrar dos duplos de Borges. E, apenas para lembrarmos de um exemplo recentíssimo, *O anônimo Célebre*, do brasileiro Ignácio de Loyola Brandão, em que o personagem principal busca, por todos os meios, ocupar a vida alheia – também um ator. Saramago, no entanto, prefere citar outros nomes, ainda mais distantes no espaço e no tempo: “Também poderia ter citado António José da Silva, Camões, Molière, Giraudoux, Hacks – e Plauto...Todos eles escreveram sobre o tema de Anfitrião...Essa é a primeira história que se escreveu sobre duas pessoas exactamente iguais.’...O romance traz, como epígrafe, uma citação de Laurence Sterne...Sterne é autor (de<sup>90</sup>) sátira...’De Sterne só me interessou a frase que constitui uma das epígrafes do romance. Também eu, como ele, tenho às vezes a impressão de que cacei à passagem idéias que iam destinadas a outras pessoas...Nada mais.”...Mas para ele não há espaço para sátira em *O homem duplicado*, “Humor, sim, ironia, sim, mas não sátira. E a ironia e o humor estão lá para mostrar o outro lado de situações em si mesmas sérias, mas cuja seriedade é facilmente quebrada se se altera o ângulo de visão. Essa, repito, é a tarefa do humor e da ironia. Em todo caso, talvez fosse conveniente recordar que, no fundo, *O homem duplicado* é uma tragédia...”. De fato, progressivamente, as vidas de Tertuliano e Claro se misturam, e os elementos trágicos ganham força. Uma outra coincidência com a obra de Machado é que

---

<sup>88</sup> NINA, Cláudia. O clone de Saramago. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 02 nov. 2002. Idéias & Livros, p.01-2.

<sup>89</sup> SEREZA, Haroldo Ceravolo. Clone intriga José Saramago. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 05 novembro. 2002.

<sup>90</sup> Grifo nosso.

Tertuliano, sabe-se logo à primeira página, também não tem filhos, como Brás Cubas. Saramago, no entanto, não acredita que possa haver qualquer relação entre os dois [...] "Quanto à citação de Sterne, seria um equívoco tirar daí a conclusão de que esse autor me influenciou. E quanto a Machado de Assis, limito-me a dizer que o ponho lado a lado de Eça Queiroz, precisamente ao lado, nem um passo à frente, nem um passo atrás...se há alguma relação com outro romance de sua autoria, ela seria com *Todos os nomes*..." Tanto num como no outro, a questão central é o outro...agravada neste último romance pelo facto de o outro ser um outro eu...".

Sob nosso ponto de vista, amparado pela Estética da Recepção, Sereza, nesta crítica, já se afasta da hipótese de discutir *O homem duplicado* à luz da clonagem, aproximando-se de uma possível intertextualidade da obra saramaguiana com outras, como, por exemplo, a de Inácio de Loyola Brandão e Machado de Assis. Porém, esta alusão à intertextualidade, à semelhança da temática da clonagem por ele citada, também apresenta problemas. Entendendo que a intertextualidade, segundo Laurent<sup>91</sup>, "não só condiciona o uso do código, como também está explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra", o que, evidentemente, continua problemático, nas comparações feitas por Sereza, é a determinação do grau de explicitação da intertextualidade nesta ou naquela obra. Portanto, cumpre verificarmos a ocorrência ou não desta intertextualidade preconizada por Sereza.

*O anônimo célebre*<sup>92</sup> conta a história de um ator que está escrevendo um manual de como ser famoso. Ele se sente atormentado porque um certo Ator Principal teria roubado seu "papel no mundo". Paralelamente a isso, esse mesmo ator vive um romance conturbado com a personagem Letícia, trocando, com ela, cartas e confissões. Enquanto narra como quer exterminar o Ator Principal, que lhe tirou o papel no mundo, esse anônimo faz considerações que depreciam o jornalismo cultural, sub-qualificando-o de jornalismo de fofoca, ou seja, jornalismo que se alimenta da vida de artistas, incitando o leitor a relacioná-lo à condição atual da televisão brasileira, na qual pessoas ficam famosas do dia para a noite e caem no ostracismo com a

---

<sup>91</sup> LAURENT, Jenny. A estratégia da forma. IN: *Poétique: Intertextualidades*. nº27. Coimbra: Almedina, 1979.p.6.

<sup>92</sup> BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *O anônimo célebre*. São Paulo: Global, 2002.

mesma velocidade, como, por exemplo, no Big Brother, Casa dos Artistas e demais reality shows.

Embora seja sócia de um ator famoso, freqüente as melhores festas e siga a cartilha das celebridades, o protagonista não consegue desfrutar a mesma projeção do artista com quem se parece. Isto é motivo para angústias e reflexões sobre um tempo calcado em aparências.

Comparado à temática da essência e aparência, do eu e do outro que Saramago propõe em *O homem duplicado*, fica evidente que Saramago e Loyola Brandão estão falando de coisas distintas, ou seja, Saramago se propõe à discussão identitária enquanto Loyola se propõe à discussão da fama passageira.

Por sua vez, *Esaú e Jacó*<sup>93</sup>, fala dos gêmeos Pedro e Paulo que nutrem um desprezo recíproco que começa desde a gestação, ocasionando movimentos bruscos no ventre da mãe, e prossegue por toda a vida refletido em lutas e contrastes desde a política até a disputa pelo amor da mesma mulher. Logo, trata mais da aversão genética, persistente no sangue, que os acompanha, que da discussão de identidade a que se propõe *O homem duplicado*.

Além dessas incompatibilidades, é necessário que ressaltemos, ainda na crítica de Sereza, que o crítico parece não atentar para as indicações que o próprio autor torna perceptíveis acerca de sua obra. Se Saramago é claro com o crítico quando afasta sua obra da de Ignácio Loyola e Machado de Assis, também o é quando tenta redirecionar a atenção do crítico para o tema de *Anfitrião*. E se cita Eça é por causa da grandeza deste, semelhante à de Machado.

O que nos parece que está confundindo Sereza é a tentativa de aproximar obras que narram coisas diferentes das que *O homem duplicado* está narrando. Logo, entendemos que o dialogismo sugerido por Saramago parece querer dizer, ao crítico Sereza, que este deve promover uma leitura dupla dos textos e tentar decifrar *O homem duplicado* à luz de sua relação intertextual com Plauto, modelo antigo, e não com obras contemporâneas.

---

<sup>93</sup> ASSIS, Machado. *Esaú e Jacó*. SP: Nova Cultural, 2003.

Logo, em termos de Estética da Recepção, a análise desta crítica nos evidencia, bem ao gosto de Jauss, que os modos de leitura de cada época estão igualmente inscritos nos respectivos modos de escrita. Ao mesmo tempo, a crítica de Sereza mostra que, pelo fato deste não considerar as “dicas” interpretativas fornecidas por Saramago, sua resenha não conseguiu relacionar ao enredo de *O homem duplicado*, obras que realmente travem um diálogo intertextual com a mesma. O simples resumo que fizemos seja do romance de Loyola, seja do romance de Machado já revelam a improcedência de ambas como paradigmas de *O homem duplicado*.

Paulo Olzonoff Jr, em crítica publicada no *Jornal do Estado*<sup>94</sup>, divulga, no entanto, que talvez pelo fato de estar imbuído de uma importância desmedida em se tratando de assuntos extra-literários, o escritor português parece ter desdenhado aquilo que fez sua fama e que é sua melhor qualidade: a imaginação. E, analisando o discurso da crítica em geral em torno do livro, afirma que:

É interessante ler as primeiras críticas sobre *O Homem Duplicado*. Fica evidente o medo dos resenhistas em apontar as reais falhas do livro. Fala-se sobre elas, claro, mas ao final do texto sempre há uma ressalva redentora: o Nobel.

Ainda sobre as afirmações de Paulo Olzonoff Jr, temos que, da leitura de *O imaginário*, de Sartre<sup>95</sup>, a imaginação é o ato destinado a fazer aparecer o objeto no qual pensamos, a coisa que desejamos, de modo que dela possamos tomar posse. No entanto, de um modo geral, não apenas a própria matéria do objeto é irreal, mas também todas as determinações de espaço e tempo às quais está submetido participam dessa irrealidade. Desta forma, valendo-se da intertextualidade com a mitologia e com Plauto, Saramago, a nosso ver, imaginou a transposição do tema mítico de *Anfitrião* para a atualidade. E, uma vez que em *Anfitrião* a questão identitária já é proposta para ser discutida, Saramago se vale desta transposição para discutir essa mesma questão identitária à luz da contemporaneidade.

---

<sup>94</sup> OLZONOFF Jr, Paulo. Humano, demasiadamente humano. *Jornal do Estado*, Curitiba, 07 nov. 2002. Espaço 2, p. D1.

<sup>95</sup> SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário*. São Paulo: Ática, 1996.

A partir desse momento, Saramago discutiu o extra-literário ao nível da reflexão estética, ou seja, refletiu na escrita de *O homem duplicado*, acerca dos acontecimentos sociais da época em que vive, o que reforça sua capacidade ficcional de pensar o ético no estético, característica essa que deve ter pesado, e muito, em sua premiação com o Nobel, ou seja discutir, em uma criação ficcional que procura reconstruir a essência das normas e valores, princípios que motivam, distorcem, disciplinam ou orientam o comportamento humano. Portanto, ao afirmar que em *O homem duplicado*, o autor se mostra como um autor menor, a crítica nos revela que seu horizonte de expectativas está aquém da leitura esperada, a qual, diacronicamente, seria revelada pela análise crítica efetuada pelos acadêmicos, posteriormente.

Por sua vez, no *Diário do Grande ABC*<sup>96</sup>, Alessandro Soares afirma que “*O homem duplicado* ironiza a ficção científica sem efeitos especiais, chegando à tragédia com ironia e estilo inconfundíveis”. Afirma, também que, na obra, “Saramago não acrescenta novos ângulos à narrativa, permanecendo em páginas e páginas de reflexões.”

Considerando a definição dada por Cunha<sup>97</sup>, acerca da ficção científica, ou seja, que se trata do uso de tecnologias avançadas, normalmente mais desenvolvidas que as existentes na época contemporânea, que exerçam importância para o desenvolvimento ficcional, é possível entendermos que Alessandro Soares relacione a clonagem científica ao enredo de *O homem duplicado*. E, ao afirmar que a obra saramaguiana ironiza a ficção científica, parece querer dizer que *O homem duplicado* é obra que zomba de algo, a duplicação, que jamais teria acontecido sem se considerar um conteúdo científico, ou seja, a técnica da clonagem.

Ao que nos conta a história, a clonagem humana não existia antes de Cristo e, ainda assim, a idéia de duplicação humana já freqüentava a mitologia, haja visto o mito de Zeus, Alcmena e Anfitrião na mente dos gregos, assim como a comédia *Anfitrião*, de Plauto. Com isso, equivocada fica a recepção de Alessandro Soares que parece desconhecer tais informações da

---

<sup>96</sup> SOARES, Alessandro. O outro eu segundo Saramago. *Diário do grande ABC*, Santo André, 07 de novembro. 2002. Cultura & Lazer, p.3.

<sup>97</sup> CUNHA, Newton. *Dicionário SESC: a linguagem da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 283-284.



história da literatura antiga, desconhecimento notório e possível de ser aferido nas afirmações que fez sobre a obra.

Uma vez considerada essa genealogia do assunto, está certo o crítico afirmar que Saramago, em sua abordagem do mote plautino não acrescenta novos ângulos à narrativa? Novamente o crítico jornalista se equivoca. Considerado o trabalho de Plauto, é sabido que *Anfitrião* é peça cômica e muito agradava aos antigos rirem da história do marido traído, dos amores extraconjugais e dos ciúmes exacerbados com que os autores da época caracterizavam seus figurantes. Em Saramago, a comicidade é transformada em tragédia, substituindo o riso pela reflexão acerca da troca de identidades que a morte de António Claro causou a Tertuliano. Uma vez que toda tragédia tem por fundamento uma desgraça, de tragicômico, o plote plautino utilizado por Saramago na elaboração de *O homem duplicado*, em detrimento ao cômico, reforça o aspecto trágico, ou seja, Tertuliano, uma vez herói trágico, vê seu plano de vida aniquilado pelos desígnios insondáveis do destino. Logo, é injustificado Alessandro Soares afirmar que, na obra, Saramago não acrescenta novos ângulos à narrativa.

De acordo com Jouve<sup>98</sup>, saber como se lê é determinar a parte respectiva do texto e do leitor na concretização do sentido. A leitura, longe de ser uma recepção passiva, apresenta-se como uma interação produtiva entre o texto e o leitor. O que as histórias da literatura nos contam é que, em sua maioria, um universo textual é sempre composto por outros universos. Com isso, entendemos que Alessandro Soares, por desconhecimento de determinadas informações da história da literatura antiga, acima explicados, tece comentários não confiáveis acerca da obra, ficando relegados, às margens de sua crítica, aspectos importantes a serem ditos.

Por sua vez, para a Redação de *Gazeta do Povo*<sup>99</sup>, são o absurdo e a preocupação humanista com ‘o outro’ os elementos associados ao novo enredo do autor. Entretanto, o crítico não vê Saramago como um usurpador de temas alheios e, sim, como um autor que “aborda um tema do gosto de vários artistas de sua época, a troca de identidades”.

---

<sup>98</sup> JOUVE, Vincent. *A leitura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

<sup>99</sup> DA REDAÇÃO. Saramago e o outro. *Gazeta do povo*, Curitiba, 07. novembro. 2002. Caderno G, p.4.

Uma vez que, segundo Houaiss<sup>100</sup>, por absurdo podemos entender algo que é destituído de sentido e realidade, indagamo-nos se é coerente chamar de absurdo um dos elementos associados à narrativa de *O homem duplicado*.

De acordo com Abbagnano<sup>101</sup>, a noção do absurdo da existência, subjacente em alguns precursores da filosofia existencial, como, por exemplo, em Kierkegaard e Miguel de Unamuno, entre outros, foi convertida em núcleo básico de importantes expressões filosóficas e artísticas do século XX. Por absurdo entendia-se, em geral, aquilo que não encontra lugar no sistema de crenças a que se faz referência ou que se opõe a alguma dessas crenças. O grande marco do absurdo moderno foi a obra de ficção de Franz Kafka. Nos romances e contos desse autor, que não apontam saídas, a ação dos personagens parece desprovida de significação, pois está condicionada a ações e vivências que, além de imprevisíveis, são também invisíveis. Tais personagens ignoram os crimes de que são acusados e suas tentativas de defesa revelam-se, assim, grotescas e destinadas de antemão ao fracasso. Em sentido mais restrito, absurdo significa “impossível” porque contraditório.

Por sua vez, Paulo Bentancur, em crítica apresentada ao jornal *Zero Hora*<sup>102</sup>, entende que o outro sempre foi a imagem da semelhança para Saramago, uma vez que este tema é recorrente em sua literatura, e vê o autor como alguém que faz de cada romance uma tese, o que leva alguns a torcer o nariz para as possibilidades estéticas de sua literatura, enquanto ninguém menos que Harold Bloom cita-o como “quase um Shakespeare do romance contemporâneo”, afirmando que não há, hoje, um romancista com a sua versatilidade, uma vez que põe em cena homens ameaçados em sua humanidade essencial:

Fiel a seu estilo verborrágico e a seu olhar ensaístico, o português utiliza um narrador que interfere a todo instante na trama e, às vezes, cede a voz às personagens, confundindo e provocando o leitor. Leal ao gênero romanesco que pratica, Saramago lança mão de surpresas que, no final, justificam tanta tese,

---

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.7.

<sup>102</sup> BENTANCUR, Paulo. A sombra de Saramago. *Zero Hora*, Porto Alegre, 13 nov. 2002. Segundo Caderno, p.01.

transformando o que seria uma denúncia em alegoria, com enorme poder tanto simbólico quanto artístico.

Sobre isso, a Estética da Recepção nos ensina que um dos efeitos do texto está na ampliação de seu sentido polissêmico. O texto literário, e *O homem duplicado* é um exemplo disso, remete sempre a uma pluralidade de significados e isso faz com que o leitor disponha de uma certa latitude quanto à sua interpretação, ou seja, necessite de uma certa distância do texto lido para poder se posicionar quanto ao que lhe está sendo informado. E é dessa forma que se desenha, para cada leitor receptor dos sentidos de um texto, um espaço ambíguo, ou seja, um espaço onde, graças à leitura, o ficcional, o psíquico e o social reformulam suas relações e podem ser compreendidos pelo leitor.

Outra observação que cabe fazer à crítica de Paulo Bentancur é que, à semelhança de outros críticos já apresentados em nosso estudo, há uma certa “insistência” dos críticos em ressaltar o estilo profícuo, seja “ramalhudo” ou “verborrágico”, de Saramago como, talvez, um empecilho à leitura e interpretação de seus romances.

A respeito disso, Mirian Rodrigues Braga<sup>103</sup>, em estudo sobre a concepção de língua de Saramago, nos esclarece que, nos textos saramaguianos, nem sempre o estilo “profícuo” é uma zona de nítido valor de sentido, uma vez que suas frases se apresentam imbricadas, ou seja, recobertas, por explicações extensas, construindo, com isso, entrelaçamento nas suas relações. Mas, ainda segundo Braga, é desse embricamento que surge a dimensão filosófica de sua escrita, fazendo com que o leitor entre em contato com significações modificadas que estabelecem um diálogo no qual o crítico pode reconhecer as marcas e características estilísticas, temáticas e ideológicas de toda sua literatura. Ou seja, o estilo profícuo, embora resulte em parágrafos longos, constrói a base da dialética saramaguiana, a qual lhe permitir mesclar discursos e discutir diversos assuntos em sua narrativa.

Logo, sob nosso ponto de vista, o “ramalhudo” e “verborrágico” estilo de Saramago implica uma ida constante do leitor ao dicionário e a outras leituras, que discutam as mesmas temáticas às quais ele se propõe, revelando,

com isso, um autor que domina vários conteúdos lingüísticos e culturais e reclama um leitor que, como à sua semelhança, tenha um elevado perfil intelectual.

Cabe aqui, portanto, nos questionarmos como é possível que, valendo-se de um vocabulário mais trabalhado, ou seja, que se utiliza de palavras pouco usuais, Saramago tenha se tornado um best-seller ? A linguagem trabalhada não seria uma barreira para tanto? Ao que parece, considerando o extenso número de leitores que Saramago possui, espalhados pelos quatro cantos do mundo, sua linguagem não se apresenta como uma barreira. Talvez o fato de o leitor valorizar o que se entende por boa literatura, explique isso. Ou então, é possível afirmarmos que, ainda que elaborada, sua linguagem ocasione prazer estético no leitor, o que justificaria a transposição do que poderia ser considerada como uma barreira.

De acordo com Padovani<sup>104</sup>, a tese do absurdo existencial foi explicitada por Albert Camus em *O mito de Sísifo*, ensaio sobre o absurdo, de 1942, onde o personagem mitológico Sísifo, rolando montanha acima uma pedra que sempre volta a cair, encarna a inutilidade do esforço humano. Ao lado da expressão filosófica, a obra ficcional e dramática de Jean-Paul Sartre e Camus revelaria também, por meio de situações típicas, a problematização do absurdo. As mais características, nesse sentido, seriam as que integram *O muro*, de 1939, contos de Sartre em que os personagens decidem sobre seus destinos contra as leis da razão social; e *Calígula*, de 1944, e *A peste*, de 1947, drama e romance de Camus em que os personagens se rebelam contra a própria condição humana, reduzida à sua impotência individual ou coletiva.

Marcados pelo clima de desespero associado às duas guerras em que a Europa mergulhou na primeira metade do século XX, os existencialistas rejeitaram as hipóteses metafísicas e teológicas para a explicação da existência. Em seu lugar, introduziram a noção do fracasso ontológico do homem, cuja vida seria uma "paixão inútil", segundo termo cunhado na escrita de Sartre.

---

<sup>103</sup> BRAGA, Mirian Rodrigues. *A concepção de língua de Saramago: o confronto entre o dito e o escrito*. São Paulo: Arte & Ciência, 1999. p. 105.

<sup>104</sup> PADOVANI, Umberto. *História da Filosofia*. SP: Melhoramentos, 1954.

Os existencialistas procuravam, então, uma saída para o dilema da condição humana, propondo a escolha lúcida do próprio destino (Sartre) ou a revolta (Camus). Esta saída foi negada pelos representantes do teatro do absurdo (Samuel Beckett, Eugène Ionesco), que não admitem sequer a possibilidade de explicação para o real, proclamando a impotência dos atos humanos. Neles, ao contrário dos existencialistas, de expressão quase sempre realista, o absurdo emerge funcionalmente na própria representação cênica, com a mímica grotesca, o *nonsense*, o humor negro e as expressões parabólicas.

Em Jolivet<sup>105</sup>, temos que, em um passado mais remoto, a noção do absurdo esteve latente nas filosofias irracionalistas ou nas que se recusavam a encontrar uma explicação racional para a existência. Paralelamente a essas filosofias, tal noção encontrava-se também subjacente em muitas expressões artísticas, sobretudo nas manifestações do *nonsense*, do fantástico, da literatura dos sonhos, do humor negro etc. O *nonsense*, o fantástico e o humor negro são conceitos afins ao de absurdo no sentido moderno, mas distintos.

O *nonsense* seria o disparate puro e simples, enquanto o absurdo teria sempre um sentido, embora inexplicável e recôndito; o fantástico se situaria numa fronteira indefinida entre a realidade e a irrealidade, ou seria um modo peculiar de ver a existência, por meio de fantasias individuais, enquanto o sentimento do absurdo estaria ligado ao real em si mesmo, independentemente das projeções subjetivas. Por sua vez, o humor negro se caracterizaria como expressão essencialmente gratuita, não comprometida com a busca de significações para o real.

Apesar dessas diferenças, a afinidade de tais manifestações com o absurdo se evidenciou em autores do século XX que utilizaram o *nonsense* e o fantástico como elementos de uma nova indagação sobre a existência. Mesmo o humor negro, caracterizado pela gratuidade em autores de um passado recente (os surrealistas, por exemplo), revelou-se carregado de novas conotações nas obras de Kafka ou Beckett.

---

<sup>105</sup> JOLIVET, Régis. *Tratado de filosofia*. Rio de Janeiro: Agir, 1967.

Assim esclarecidos, o absurdo e a preocupação humanista com 'o outro', podem, sim, ser elementos vinculados ao enredo de *O homem duplicado*. Excluindo-se a possibilidade da clonagem, como nos sinaliza Saramago em suas entrevistas sobre esta obra, assim como, a possibilidade de Tertuliano e António Claro serem gêmeos ou irmãos, a identificação corporal entre ambos é contrária à sensatez e ao bom senso, resguardando-se à prática imaginativa da literatura.

Em se tratando de Saramago, porém, esta falta de sentido é a oportunidade ficcional de o autor discutir uma temática que não o desgosta, a saber, a procura de uma justificação para a existência do homem no universo.

Refletindo sobre o efeito do Nobel na carreira de Saramago, Felipe Araújo, no *Diário do Nordeste*<sup>106</sup>, afirma que, apesar da indagação dos suplementos literários de como Saramago lidaria com a palavra após a premiação, o talento de Saramago e a pertinência de suas idéias foram o fiel de uma balança que equilibrou preconceitos ideológicos, vaidades acadêmicas e, em alguns casos, a notória doxomania por parte de quem instigou tal indagação. Entende a crítica que mesmo sem o distanciamento histórico adequado, pode-se afirmar que Saramago, portanto, não sucumbiu ao Nobel, o que vale dizer que não se tornou um lambe-botas do poder, não fez média com escritores inexpressivos nem barganhou mais prêmios a custa de suas crenças e de sua trajetória de vida.

Entretanto, Saramago, por não se diminuir depois do prêmio, parece-lhe não ter digerido completamente o tempero da fama e da publicidade que se seguiu ao parto principal de Estocolmo. Mesmo porque a enxurrada de viagens e compromissos que passou a pautar sua agenda nos últimos quatro anos tornou quase impossível para o escritor voltar com tranqüilidade à razão de ser do prêmio: sua literatura pungente, inventiva e profundamente humanista. De tal forma que, segundo a mesma crítica, tanto o romance *A caverna* quanto *O homem duplicado* revelaram um escritor muito menos arrebatador do que aquele que nos oferecera romances como *O ano da morte de Ricardo Reis*.

---

<sup>106</sup> ARAÚJO, Felipe. A encruzilhada aos 80. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 16 nov. 2002. Caderno 3, p.01.

Entendendo Saramago como um criador de linguagens, mestre de um estilo que oferece labirintos narrativos ao leitor e uma prosa, geralmente muito veloz, favorecida pela abdicação de travessões, pontos de interrogação e aspas para diálogos, assim como pelo encadeamento de fios romanescos, que se desfazem uns após os outros, Felipe Araújo esclarece que Saramago tinha a virtude de unir, habilmente, personagens e cenários históricos para construir seus romances.

Com isso, continua a crítica, “seus melhores livros são justamente os que operam nessa interface entre história e literatura”. Os dois romances mais recentes, (*O homem duplicado* e *A caverna*), no entanto, são obras, por assim dizer, intemporais, sem um lastro cronológico ou geográfico claramente definido. As denúncias contra as monstruosidades de nossa sociedade (o consumismo, o individualismo, a arrogância da vertigem neoliberal, a nossa pouca fraternidade, etc) permanecem. “E ainda machucam; como só Saramago sabe machucar. Especialmente em *A Caverna*. Mas é como se não reconheçêssemos o escritor grandioso de outrora. O estilo está lá. A sintaxe fluída está lá. As indignações também. Mas algo claramente se perdeu”.

Em *A Caverna*, que encerrou uma trilogia formada também por *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*, um Saramago extremamente pessimista faz uma paráfrase do mito platônico e investiga como o lugar central da formação das novas mentalidades passou a ser o shopping center. São de Saramago as seguintes palavras:

Aquilo que *A Caverna* vem dizer, pelo menos o que pretendi, é que nós passamos por uma situação em que acabamos por confundir a realidade com a imagem dela...Estamos lá dentro olhando uma parede, vendo sombras e acreditando que elas são reais.

Por sua vez, já refletindo sobre o significado de *O homem duplicado*, a crítica entende que Saramago constrói um romance para falar sobre a perda de identidade em nosso tempo; ou melhor, “sobre como a ânsia uniformizadora da sociedade de consumo pode abrir uma brecha para a ‘desculpabilização universal’”. Nas duas narrativas, contudo, “o escritor não alcança com o mesmo êxito as pretensões sociais e filosóficas que sedimentaram sua obra até então”:

Aos 80 anos, Saramago, com toda justiça, desfruta da condição de ser um dos maiores escritores da literatura mundial. Sua biografia é exemplo de dignidade e coerência. Do alto de sua obra, ele pode olhar para baixo e dizer que acertou — pelo menos na maior parte das vezes. Nos últimos livros, porém, tornou-se um artista que sabe exatamente como mas não sabe onde quer chegar. Não que a literatura deva oferecer respostas precisas e claras. Melhores são as perguntas. A questão não é essa. O problema é que, durante a leitura, seus novos romances parecem precisar dos romances anteriores como muleta. Nesse sentido, depois do Nobel, Saramago se deixou ultrapassar por Saramago. O que é uma pena.

Logo, é possível notar que, à medida que Felipe Araújo encontra em *O homem duplicado* uma obra que discute questões contemporâneas, ocorre a concretização de sua leitura, ou seja, o horizonte de expectativas esperado é atingido. No entanto, ainda que isso ocorra, o fato de este mesmo horizonte ter sido atingido não faz com que o crítico, enquanto leitor, reconheça a obra analisada como algo relevante. Jauss, conforme já dissemos quando exploramos suas concepções teóricas, já previa que isso poderia ocorrer. À medida que se distancia de sua publicação, a obra vai recebendo outros tipos de recepção que estabelecem novos horizontes de expectativas.

O que verificamos até aqui, portanto, é que, inicialmente, a leitura de *O homem duplicado* gerou negatividade nos horizontes de expectativas de muitos críticos. Ou seja, uma vez que estes críticos queriam julgar a obra atual pelos méritos de obras anteriores, foi preciso que mudassem a focalização da mesma, procurando identificar na obra outras possíveis discussões, que não a clonagem, para que novos horizontes de expectativas fossem se formando.

A partir desta mudança de expectativas e de abordagem é que outras concretizações foram sendo geradas.

Logo, a mesma obra desencadeou em seu público receptivo concretizações diferentes porque as abordagens também se diferenciaram.

Por sua vez, esclarecendo ao leitor que os livros que Saramago disse que gostaria de ter escrito são *Dom Quixote*, de Cervantes e *O processo*,



de Kafka, o jornal *A tarde*<sup>107</sup>, à semelhança de outros, também opta em deixar que o autor opine sobre sua obra no lugar de emitir juízos de valor acerca da mesma.

Discorrendo sobre o autor como leitor, Manguel<sup>108</sup> nos informa que, já na Antigüidade, a leitura feita por autores tornara-se uma cerimônia social da moda. “Dos ouvintes esperava-se que oferecessem uma reação crítica, com base na qual o autor aperfeiçoaria o texto”, e, quanto aos autores, estes adequavam o elevar e o baixar do tom de acordo com a gravidade ou simplicidade do texto, respectivamente. Com isso é possível verificarmos que, desde a Antigüidade por ocasião de tais leituras, o autor, ao emitir suas opiniões sobre a obra de sua autoria, está, na verdade, direcionando a leitura da mesma para o que ele tentou dizer na mesma. Se o disse ou não, competirá aos seus leitores críticos dizerem-no. Logo, ao trabalharmos com críticas nas quais é o autor quem opina sobre a obra, procuraremos verificar que direcionamentos este mesmo autor oferece aos seus leitores.

Ainda segundo a crítica do jornal *A tarde*, Saramago disse, acerca da escrita de *O homem duplicado*, que gostaria de ter escrito um livro tão inquietante como os seres humanos, e que sabe que a leitura desta nova obra de sua autoria não é fácil, uma vez que se trata de um livro quase policialesco, no qual alguém procura alguém, embora com conseqüências muito dramáticas. Ao referir-se às reflexões que o conduziram a escrever o novo romance, Saramago comenta que:

quando nos convencemos de que há outros, a quem chamamos nossos semelhantes, descobrimos que existe uma identidade entre nós, a identidade humana. Ao descobrir o outro e chegar à conseqüência de que efetivamente é outro, com tantas diferenças, o outro, por sua simples existência, ameaça esse ser que chamamos eu, e assim, de algum modo, já é eu também. E é então quando, como acontece na obra, começamos a desejar eliminar o outro.

---

<sup>107</sup> Agência EFE. Aos 80 anos, Saramago fala de seu mais novo romance. *A tarde*. 17 nov. 2002. Internacional.p.15.

<sup>108</sup> MANGUEL, Alberto. O autor como leitor. IN: MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Com isso, considerando o percurso escritural do autor, sempre contextualizado com a contemporaneidade, é possível identificarmos, nas palavras de Saramago, transcritas acima, sua preocupação com um tema da atualidade, ou seja, a extensa discussão da identidade que se verifica na contemporaneidade.

As reflexões de Stuart Hall<sup>109</sup> esclarecem que o argumento para tal discussão reside no fato de as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.

Contextualizando essa informação ao universo ficcional de *O homem duplicado*, Tertuliano, “indivíduo” contemporâneo, vê-se como sujeito unificado até a descoberta de seu duplo. A partir de então, movido pela busca do outro, mostra ao leitor a fragmentação de si mesmo enquanto indivíduo, percebendo em si uma espécie de crise de identidade que, vista como parte de um processo mais amplo de mudança, revela aproximações à noção de “inferno” sartriano.

Em *O homem duplicado*, Tertuliano busca conhecer seu duplo, ou seja, busca conhecer seu outro. Mas como entendemos este outro? Uma vez que é este outro que trará a Tertuliano a consciência de si, de seu modo de ser e de sua condição humana, nela revelando e ocasionando uma grande confusão e um sofrimento extremo que lhe é infligido por certas circunstâncias, entendemos ser possível que este outro possa ser admitido como o inferno para Tertuliano. Assumir que “o inferno são os outros” é afirmativa sartriana.

Sartre<sup>110</sup>, admitindo que a solidão tem suas dores, mas oferece, ao menos, a vantagem de não ameaçar as imagens que cultivamos a nosso respeito, entende que, ao contrário, a presença do Outro, ainda que, em determinadas circunstâncias, nos ampare e reconforte, expõe, como um espelho mal, o que somos e o que não queremos saber que somos.

O inferno, experimentado por suas personagens, é um lugar parecido com o mundo contemporâneo, mundo este em que Saramago também contextualizou a personagem Tertuliano, mundo unificado pela

---

<sup>109</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

<sup>110</sup> SARTRE, Jean Paul. *Entre quarto paredes*. Civilização Brasileira: 2005.

tecnologia, imobilizado pelo pragmatismo e preso à monotonia da repetição de massa.

Logo, ainda que este inferno possa ser a esperança do novo, do diferente, do que quebre a rotina, é, principalmente, uma armadilha, uma vez que nada mais é que o exercício, o suplício da repetição. Em *O homem duplicado*, o Outro é os dois, sendo, cada um, o carrasco um do outro.

Ainda em relação a Sartre, temos que o inimigo é a aceitação deste outro. O Outro é visto como a morte oculta das possibilidades do ser.

Com isso, entendemos que à obra *O homem duplicado* cabe tal aproximação, uma vez que para a personagem Tertuliano, à semelhança da posição sartriana, a morte é o nada, ou seja, é a ausência de um modo de ser. Com isso, ao ansiar pelo que falta, Tertuliano deseja possuir e ser este Outro.

Com isso, ouvir a opinião do autor enquanto leitor, como nos orienta Manguel, é considerar que o autor também tem seu horizonte de expectativas em relação ao leitor. E é esse horizonte de expectativas que o autor espera que seu leitor tenha que implica a construção de um leitor implícito, ou seja, de um leitor que seja capaz de detectar o que o autor quis dizer nas linhas e entrelinhas de seu texto.

Em relação às críticas recebidas por ocasião do lançamento de *O homem duplicado*, em função da temática abordada, Saramago, segundo o mesmo jornal, não considera seu projeto literário em contradição com o trabalho que fez anteriormente. Para ele o povo de um país, ainda que sob a mesma nacionalidade, é diferente entre si, assim como o povo de uma determinada época passada é diferente da atual, ainda que continuem a serem tomados como um mesmo povo. Para tanto cita as gerações de 1974 e a atual, comparativamente. E, por entendermo-nos como outros, ou seja, como indivíduos com visões diferentes das visões dos indivíduos daquela época, o autor procura transferir o desespero e sentimentos a ele associados, relativos a esta questão, para o terreno da metáfora e da palavra.

Logo, a estas palavras do autor cabe associarmos, no contexto da Estética da Recepção, que, de uma época para outra mudam os horizontes de expectativas dos homens e que, por causa disso, o que se percebe em uma obra numa época pode ser diferente em outra, assim como o leitor implícito que nela se descobre num determinado momento, pode ser diferente em outro. Um

exemplo concreto disso são as diferentes opiniões que um mesmo leitor tem de um mesmo romance quando lido em épocas diferentes de sua vida. O que este leitor não percebeu numa primeira leitura, poderá perceber em outra, posterior àquela, graças à sua ampliação de horizontes e aprimoramento cultural.

Bia Abramo, da *Revista Carta Capital*<sup>111</sup>, ao verificar que o perfil humilde de Tertuliano o aproxima das caracterizações, também humildes, do auxiliar de escrita José, de *Todos os nomes*, assim como do revisor Raimundo, de *História do Cerco de Lisboa*, encontra nesta semelhança a possibilidade de Saramago trabalhar a sua força narrativa, contrapondo-a à modéstia e fragilidade dessas personagens, infundindo-lhes estranheza e graça no que poderia, à primeira vista, ser considerado banal:

Tudo que é humano merece atenção, para o escritor português, e nesse sentido é notável como ele costura com pontos quase invisíveis no texto os aforismos, as admoestações da razão e do senso comum...os ditados e falas populares. É como se ele constantemente rebaixasse as expectativas em relação à narrativa, para que o leitor concentre-se na construção lenta e laboriosa de sentido que se estabelece entre os poucos acontecimentos e as copiosas vozes que o narram. Em *O Homem Duplicado*, Saramago parece atingir uma espécie de paroxismo dessa sua técnica. Se em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* havia uma história poderosa, recontada por um ponto de vista particularíssimo, ou em *A caverna* e *A Jangada de Pedra* o ritmo é dado pela lógica da parábola, nesses romances pequenos, de homens comuns diante de acontecimentos incomuns, o desafio parece ser de como erigir o literário da matéria ordinária.

No entanto, a crítica entende que o problema está no fato de o romance 'perder o pé' após o encontro de Tertuliano e seu duplo. O antagonismo entre o professor de história e o ator coadjuvante desenvolve-se de maneira atabalhoada e, de certa forma, não justifica o desenrolar dos acontecimentos. O paralelismo entre Maria da Paz, namorada de Tertuliano, e Helena, mulher de António Claro, fica apenas esboçado e seria de fundamental importância para que o típico desfecho saramaguiano, uma espécie de final feliz, onde triunfam a sensatez e, por que não dizê-lo, uma esperança na capacidade humana de promover a reparação, se apresentasse à infeliz aventura do pobre protagonista:

De um veterano como Saramago é de se espantar pouco que ele se conduza com competência nos terrenos que lhe são habituais — neste caso, a emergência do extraordinário numa vida comum e, digamos, a retomada de temas recorrentes da literatura —, mas é de se lamentar muito que não tenha tido mais fôlego ou coragem para inventar. Nesse sentido, *O Homem Duplicado* não é apenas menor, mas um projeto falho, que não se completou. Melhor reler *A História do Cerco de Lisboa*.

Pelo que foi exposto por Bia Abramo, entendemos que suas observações se referem à estrutura narrativa organizada por Saramago em suas obras, ou seja, ao fazer com que o “grandioso” sobressaia do comum e à mudança na linha narrativa, de perseguição quase “policialesca” a discussões sobre a ética nas relações pessoais e em sociedade.

Questionado a este respeito<sup>112</sup>, Saramago explica que, quando pretende contar uma história que produza no leitor um certo efeito, ou seja, que o leve a pensar uma coisa ou outra, procura fazê-lo na forma que o próprio conteúdo exige. Logo, sob nosso ponto de vista, é intencional, em Saramago, buscar o pequeno para falar do grande, uma vez que isso universaliza o seu enredo e o faz impressionar um número maior de pessoas, levando sua história e seu recado social a elas. Falar do grande, a partir do pequeno é recurso próprio do seu, já por nós discutido, discurso alegórico.

De acordo com a Estética da Recepção, superar as próprias expectativas produzidas pelo texto resulta na superação de lugares vazios na leitura dos relatos. A tentativa de estabelecer, em vista da expectativa esperada, uma conexão dotada de sentido não revela muito mais do que o próprio leitor já concebe como conexão dotada de sentido. Porém, a comunicação seria desnecessária se ela não transmitisse algo que não fosse desconhecido. Por isso, *O homem duplicado* se determina como comunicação graças ao que ele traz à luz, ou seja ao que só está escrito em suas entrelinhas, a saber, a discussão identitária.

Apreender tais vazios e revelá-los ao público permite ao crítico transcender aquilo no qual estão, em sua maioria, envolvidos, ou seja, suas

---

<sup>111</sup> ABRAMO, Bia. O duplo em crise. *Carta Capital*, São Paulo, 20 nov. 2002. Plural, p.07.

<sup>112</sup> FERNANDES, Bob. *Escrever é criar harmonia*. *Folha de São Paulo*, São Paulo. 12 jan. 2004. Ilustrada, p.5-1.

referencializações ao que já se encontra pré-estabelecido no estilo de um autor. A negatividade surge aqui como uma importante interação entre texto e leitor. Mostra que, quando não existe um sentido apreensível em textos ficcionais, é essa “deficiência” que permite ao texto desenvolver um sentido diferente nos mais variados contextos.

Discutindo a cobrança de leitores e críticos especializados que Saramago enfrentaria quanto aos rumos de sua literatura depois do Nobel, Alécio Cunha, crítico do jornal *Hoje em dia*<sup>113</sup>, chama a atenção para a mudança ocorrida na narrativa de *O homem duplicado* após a chegada do duplo e a inserção das personagens femininas:

De repente, cai o pano e parece que estamos em outro livro. As dúvidas e indagações metafísicas do protagonista eram bem mais interessantes do que o surgido após o encontro entre os dois ‘iguais’. Saramago coloca em cena as mulheres dos dois personagens num acréscimo decepcionante, que revela-se uma triste subtração. Saem de campo os climas constantes de mistério e dúvida, estratégia sutil apostado pela narrativa na primeira parte do romance. *O Homem Duplicado*, embora não possa ser enquadrado entre as experiências ficcionais mais viscerais de José Saramago, não decepciona totalmente. Falta aquele gostinho de ‘quero mais’, da presença da necessidade de uma ousadia temático-formal talvez um pouco maior. No entanto, o livro é capaz de dialogar intensamente com obras pretéritas dele próprio, em especial *Ensaio sobre a cegueira* e o livro imediatamente anterior, *A Caverna*...O mote desse diálogo é justamente a perda de identidade...A perda de identidade e o medo de se ver no espelho representado pelo outro são apenas sintomas de um dos aspectos mais desumanos da sociedade global.

Sob nosso ponto de vista, é possível fazermos algumas observações em relação à aproximação de obras saramaguianas, que Alécio Cunha se propõe em sua crítica, ou seja, é possível comentar o fato de a temática da identidade poder ser discutida tanto em *Ensaio sobre a Cegueira*, quanto em *A caverna* e *O homem duplicado*.

Em *Ensaio sobre a Cegueira*<sup>114</sup>, o tema da identidade discutida se especifica na condição de intolerância em relação ao outro, ou seja, nele Saramago constrói uma metáfora do mundo, onde indivíduos cegos precisam

---

<sup>113</sup>CUNHA, Alécio. Personagens de impacto em *O homem duplicado*. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 24 nov. 2002. Plural/Literatura, p.3.

se organizar racionalmente para conseguir sobreviver. Privados da visão, é necessário tolerar o outro porque as condições se tornaram igualmente desfavoráveis para todos, e o outro é a possibilidade de se encontrar uma saída que permita resolver a situação de escuridão em que todos se encontram imersos.

Em *A caverna*<sup>115</sup>, o tema da identidade remete para o fato de os indivíduos contemporâneos, vivendo suas horas ociosas em shoppings centers, bingos, cassinos e hospitais, à semelhança dos seres platônicos que vivem acorrentados no fundo de uma caverna escura, estão igualmente acorrentados às aparências do outro, enxergando só as projeções que o semelhante deixa serem entrevistadas.

Esclarecidos desta maneira, é possível afirmarmos que, se por um lado a temática da identidade é um elemento em comum entre as três obras citadas, por outro lado, em cada uma destas, a identidade é abordada de uma perspectiva diferente, com elementos diferentes a serem discutidos.

Sob o ponto de vista da Estética da Recepção, as mudanças estruturais em um texto propõem ao leitor experimentar no modo imaginário uma cena que ele poderia viver na realidade, ou seja, permite experimentar sensações. Relacionando essa informação às especificações das três obras, fornecidas acima, cada uma das três obras citadas, ao abordar a questão da identidade de uma perspectiva diferente, permitiu que o efeito de sua ficção, ou seja, o que ela permite ao leitor sentir a partir de sua leitura e reflexão, induz o leitor a compreender que o autor, ao escrever sobre um determinado assunto, poder escolher vários caminhos e evitar outros no intuito de provocar uma reação em quem o lê. Quando um texto consegue obter tal efeito em um leitor, a leitura se mostra uma prática frutuosa da qual o sujeito sai transformado.

Com isso, ainda que Alécio Cunha não concorde com os procedimentos praticados pelo autor, uma vez que seu horizonte de expectativas direcionava encaminhá-lo, enquanto leitor, para outras cenas, não pode negar a capacidade imanente do texto de fazer com que seus leitores sintam os efeitos estéticos que a obra lhes causa. Um exemplo disso é que o próprio Alécio afirma ter sentido, esteticamente, a mudança estrutural do texto

---

<sup>114</sup> SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

<sup>115</sup> SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

e os efeitos, que poderiam de de aceitação ou negação, que esta mesma mudança nele provocou, enquanto leitor.

Por sua vez, para determinados críticos, um dos aspectos instigantes da obra saramaguiana é o fato de o autor abordar temas contemporâneos sem, no entanto, falar realmente, ou somente, desses temas. É o que nos informa a crítica Marina Silva, do *Correio Popular*<sup>116</sup>, entendendo que seria usual, em *O homem duplicado*, que Saramago dissecasse a questão da clonagem, uma vez que fala de duplos, na verdade o que ele faz é transitar num terreno muito mais complicado, o das emoções, para falar, numa narrativa absolutamente original, das inquietações humanas sobre a questão da identidade:

Citando a melancolia, a depressão e o nome do filme, *Quem Porfia Mata Caça*, como quesitos importantes do livro, a crítica encontra, na leitura que faz da obra, a destruição do caráter, a reflexão sobre a identidade, as difíceis relações em sociedade, entendendo, com isso, que Saramago, escritor das mazelas individuais e coletivas, oferece, de novo, um romance dolorido. Aborda ainda o inusitado da obra no que se refere à escolha de nomes para as personagens, induzindo o leitor a questionar-se sobre a importância e significação destes nomes no contexto da narrativa.

A partir deste universo de expectativas de Marina Silva, entendemos que é neste contexto histórico atual, presente na narrativa, de necessidade de igualar-se ao outro, provocando, por outro lado, a acentuação da alteridade dos que se recusam a isso, que a crítica entende que o leitor deve atentar. Sua leitura da obra mostra-nos que, recusar a existência do duplo, ou lutar contra ela, pode ser entendido como recusar ou lutar contra a perda da individualidade e da identidade.

Em *O homem duplicado*, analisando o perfil das três principais personagens femininas que se relacionam com Tertuliano, Marina Silva verifica que características concebidas pelo autor, possivelmente da história das mulheres do início do século XX até a entrada do século XXI, contribuem na construção das personagens Maria da Paz e Helena, à semelhança de perfis humanos passíveis de serem encontrados no final do referido período. E é a

---

<sup>116</sup> SILVA, Marina. Instigante, como sempre. *Correio Popular*, Campinas, 26 nov. 2002. Caderno C, p.C-1.



estes perfis femininos que Saramago encontra a chance de conferir o status de sonhadora queirosiana, ou seja, de uma mulher influenciada pela leitura dos romances que lê.

Note-se aqui, novamente, a questão, já abordada por nós anteriormente, do universo de um texto ser construído pelos universos de outros textos, ou seja, de *O homem duplicado*, à luz da Literatura Comparada, nos remeter a outras personagens, como a de Eça de Queirós, por exemplo. Além disso, ao ocupar-se na criação destes perfis femininos, Saramago reforça a discussão de comportamentos do homem contemporâneo a que a obra, muitas vezes, se propõe, ou seja, retoma a discussão da identidade.

De acordo com a Estética da Recepção, em relação à literatura comparada, as associações entre as personagens femininas de *O homem duplicado* com os perfis femininos queirosianos, se deve ao fato de o leitor, enquanto receptor, atualizar as estruturas textuais de forma cada vez mais complexa, ou seja, depois de ter interpretado cada frase de uma narrativa como uma construção de proposições, estabelecemos relações e reduzimos espontaneamente uma informação que podemos, então, estocar na memória.

O papel da memória parece, então, fundamental para distinguir uma memória de curto prazo, ou seja, memória de trabalho, com uma memória de longo prazo, ou seja, capaz de fazer relações com tudo o que já foi lido por uma pessoa. Da quantidade de informações fornecida à memória de trabalho pela estrutura do texto sobram, naturalmente, apenas alguns elementos, ou seja, os essenciais. Um exemplo disso são os elementos ficcionais que a memória do leitor retém após a leitura de uma obra.

Ao proceder a leitura de uma outra obra, a nova informação é, portanto, relacionada às novas informações fornecidas pela obra lida em questão. Ou seja, o que foi lido anteriormente, serve de entrelaçamento aos novos dados que a leitura mais recente traz ao leitor. Logo, as informações guardadas pela memória, se relacionam entre si, permitindo ao leitor fazer comparações entre ambas.

Com isso, na fruição estética, a leitura é atualizada por outros textos que o leitor já conhece.

Em *O homem duplicado*, ao citar a figura do pintor de retratos, assim como do médico e do revisor de imprensa, Saramago faz referência à

própria obra, a saber, ao *Manual de Pintura e Caligrafia*, ao *O ano da morte de Ricardo Reis* e ao romance *História do Cerco de Lisboa*, promovendo, com isso, a criação de um intertexto, funcionando este como uma memória textual daqueles outros<sup>117</sup>.

Outro elemento é a referência autotextual ao seu estilo de contador de histórias. Neste caso, nota-se a capacidade de a ficção relacionar história e imaginação, intercambiando fatos realmente acontecidos com fatos imaginados, bem como a intencionalidade autoral de suprir as lacunas do não dito com as possibilidades da imaginação, sem, no entanto, descuidar-se da realidade.

Além disso, a crítica parece entender que Saramago se vale, também, de outras linguagens para insinuar ao leitor o que pode suceder ao longo da narrativa. Neste caso, os sonhos, com seus signos abstratos, correlacionam-se com os eventos narrativos futuros, a saber, a indagação do futuro e da identidade das personagens.

Porém, a crítica revela que o conflito da história demora a surgir, “depois da metade das 316 páginas, para desespero do leitor”, mas que isto não diminui a excelência da obra, uma vez que nela o autor coloca personagens mais do que humanos, com todos os erros e disparates possíveis de se cometer.

Esse conflito, citado pela crítica, refere-se ao encontro de Tertuliano e António Claro. Porém, se atentarmos para o fato de Saramago ter sinalizado, nas entrevistas que deu, que *O homem duplicado* deveria ser visto como um romance policial, é possível entendermos que o autor, para atingir este objetivo, priorizou, como se faz em todo romance policial, a investigação e a busca do outro na escrita de sua narrativa. Entretanto, ainda do nosso ponto de vista, o momento crucial do encontro de Tertuliano e do duplo perde força de clímax se comparado ao momento em que António Claro, se fazendo passar por Tertuliano, engana Maria da Paz e é descoberto por ela. Uma vez que, como já dissemos anteriormente, *O homem duplicado* reforça o papel do

---

<sup>117</sup> É importante destacar aqui que, no texto jornalístico original, a crítica Marina Silva se confunde ao citar as obras. A personagem médico citada por ela é referência da obra *O ano da morte de Ricardo Reis*, e não de *Ensaio sobre a Cegueira*. Por sua vez, a personagem revisor de imprensa é personagem da obra *História do cerco de Lisboa* e não de *Todos os nomes*.

trágico em detrimento ao cômico na retomada do plote tragicômico de Plauto, fica exemplificado o que entendemos de momento crucial do romance.

Acerca do que se espera de Saramago, sempre que este lança um livro novo, Ricardo Sabbag, na *Gazeta do Povo*<sup>118</sup> afirma que “desde que o autor abriu mão de temas históricos, suas novidades não chegam a ser chocantes”. Em relação à expectativa do que revelaria *O homem duplicado* ao abordar um tema atualíssimo como a clonagem, principalmente por esta narrativa ter sido tramada por um dos maiores escritores vivos, a crítica assim se posiciona:

Se essa é a expectativa, a maior possibilidade é que o leitor saia frustrado. A maestria de José Saramago não aparece, em *O Homem...*, no texto superficial, ou tampouco nas entrelinhas. Este livro recente...não é rico quando aprofunda-se na moral e psique de seus personagens. Muito menos ao tratar das improváveis conseqüências de um homem encontrar, repentinamente, seu ‘duplo’ (ou clone, como foi consagrado o termo pela ciência). O gênio de Saramago, mesmo que este não seja um de seus melhores exemplos, está visível em sua pós-modernidade – rótulo que o escritor rejeita assim como qualquer outro com o qual a crônica especializada insista em nomeá-lo.

Sob nosso ponto de vista, novamente, a negatividade da leitura sentida pela crítica de *O homem duplicado* deve-se ao fato de o crítico não considerar a intertextualidade da obra com uma somatória de textos preexistentes, que tratam da mesma temática. Entendemos que a alusão ao *Anfitrião* feita pelo próprio Saramago é a chave mestra para introduzir a crítica de Sabbag no texto centralizador de sentido, ou seja, o texto de *Anfitrião*, de Plauto.

Ainda segundo esta mesma crítica, o protagonista da obra não é Tertuliano, nem António Claro e sim o narrador:

Narrador que, apesar de não se constituir propriamente como integrante da trama, tem liberdades para manipular os rumos da história contada e vestir a carapuça do ‘senso comum’ para dialogar com os personagens, julgando suas ações e

---

<sup>118</sup> SABBAG, Ricardo. Jóia escondida para os leitores. *Gazeta do povo*, Curitiba, 16 dez. 2002. Caderno G, p.3.

caráteres [sic]. E, para surpresa maior, este mesmo ente onisciente e onipotente divide-se a partir do momento que põe em confronto os duplos citados...contrapondo suas personalidades e, menos surpreendente, substituindo a vida de um pela do outro.

Desta forma, a crítica entende que Saramago não conseguiria lidar com esse confronto, “repetido à exaustão depois do surgimento da ovelha Dolly”, de forma diferente à já efetuada por outros autores, como Camões, Molière e Machado de Assis, antes dele. Mas entende que, mesmo assim, ele tenta e, para tanto, se arrisca em questões filosóficas já abordadas em suas obras mais recentes como *A caverna* e *Todos os nomes*.

Analisemos, portanto, os três autores acima citados e verifiquemos até que ponto eles podem ser considerados paradigmas utilizados por Saramago para a elaboração de *O homem duplicado*.

Camões, em seu *Auto dos Anfitriões*, retorna ao mote de *Anfitrião*. Atentemos para as diferenças e dualidade antitética: em Camões não há um Anfitrião apenas, e sim dois, por isso, Anfitriões. O substantivo pluralizado refere-se à existência de duas figuras, uma de bravo e esforçado guerreiro, referindo-se esta ao verdadeiro Anfitrião, e outra de um caprichoso e “conquistador” deus, referindo-se ao anti-herói Júpiter. Em termos contextuais, o mote escolhido condizia com o gosto clássico ao aproveitar-se de um episódio mitológico, não nos esquecendo de mencionar as alusões cultas, a individualização das personagens cômicas, não mais tipos sociais, como em Gil Vicente, e a introdução de uma certa dose de trágico no estatuto do herói, que é da alta estirpe social ou um deus.

Molière<sup>119</sup>, em seu *Anfitrião*, alegoriza, no prólogo<sup>120</sup>, um diálogo entre Mercúrio e a Noite, assim como busca criar comicidade no encontro de Sósia e Mercúrio Sósia, de Cleantis e Mercúrio Sósia, assim como, entre Anfitrião e Alcmena. Além disso, um aspecto a ser ressaltado é a inserção, nas falas das personagens, de excertos filosóficos e verdades universais, como, por exemplo, no prólogo, podemos encontrar “As coisas mudam de nome

---

<sup>119</sup> MOLIÈRE, *Anfitrião / O amor médico*. Porto: Léo & Irmão, 1927.

<sup>120</sup> No teatro antigo, a primeira parte da tragédia, em forma de diálogo entre personagens ou monólogo, na qual se fazia a exposição do tema da tragédia.

consoante a situação de quem as faz”<sup>121</sup>, além de reflexões que contribuem, com os fatos narrados em seu conteúdo, para acelerar a passagem do tempo, “Extenuado de andar por uma e outra parte, não consigo dar com quem procuro, e topo com todos aqueles que não queria encontrar.”<sup>122</sup>

Logo, é possível notar em Camões e Molière que suas adaptações adequam o mito aos gostos e valores que regem as sociedades de seu tempo. O *duplo* que se mostra é um motivo que se moldou lentamente, assumindo formas heterogêneas, de núcleos que se excluem e/ou acrescentam elementos, alternando-se entre os caminhos da memória e as investidas da inventividade. Com isso, a retomada da temática do duplo demonstra uma tentativa de se reinventar o cotidiano, nela mantendo brevidade e clareza.

Da leitura de Corradin<sup>123</sup>, que discute o Anfitrião de Plauto, Camões e Molière, é possível afirmarmos que em Plauto, Saramago buscou a matriz fabular, ou seja, um triângulo amoroso mitológico entre Júpiter, Anfitrião e Alcmena. Em Camões, Saramago encontrou o lirismo, bem como o reaproveitamento e glosa do argumento plautino. Em Molière, Saramago encontrou sugestões e motivos que contribuiriam para a criação de excertos cômicos em *O homem duplicado*.

Nestes termos, não podemos exaltar a originalidade de Saramago, uma vez que, parafrásico, o autor ora reaproveita Plauto, ora Camões e Molière. Há, porém, no nível do enredo, a revitalização do trágico em detrimento do cômico, motivo este que torna *O homem duplicado* uma obra original frente a qualquer um dos paradigmas acima analisados.

Ao valer-se do *duplo* para a escrita de *O homem duplicado*, Saramago é um olho que reconstrói um motivo sem idade, um ouro da memória. Com a multiplicação das sociedades e o conflito entre memória e esquecimento, o mote é reinventado na tentativa de se recontar uma boa história. E os motes mitológicos, com sua particularidade de parecer algo familiar, permitiram, em Saramago, a criação de um lugar semântico onde se

---

<sup>121</sup> MOLIÈRE, 1927, p.7.

<sup>122</sup> MOLIÈRE, 1927, p.70.

<sup>123</sup> CORRADIN, Flávia Maria. *Antônio José da Silva, o judeu: textos versus (con)textos*. Cotia: Íbis, 1998.

cruzam dois discursos, ou seja, um já inventado e outro que, falando do primeiro, sugere a sua interpretação.

Apesar disso, no entanto, Sabbag reconhece, ainda na mesma obra, que o autor não trai seu legado, construindo com riqueza os pequenos conflitos dentro dos conflitos maiores, “recorrente, por exemplo, quando sugere discussões sobre o ‘subtom’ nos olhares e na música. A jóia, no entanto, está escondida. Debaixo de nossos narizes.”

Entendendo *O homem duplicado* como um adendo a Sartre, uma vez que, para Saramago e Sartre o inferno mostrou-se ser o outro, tanto mais na medida em que esse outro se parece com você, Daniel Barbosa, crítico de *O tempo*<sup>124</sup>, nos informa que:

*O homem duplicado* herda alguma coisa de *Todos os nomes*...na medida em que o enredo de ambos é estruturado a partir de uma busca — neste, por um nome, naquele por uma imagem. O que difere é que em *Todos os nomes* a busca é a história em si, ao passo que em seu novo livro, ela é apenas o fio condutor de uma tensão crescente: o resultado da procura empreendida pelo professor de história abrirá portas para as ações propriamente ditas, todas elas extremas.

Daniel Barbosa, verificando a dissecação da personalidade, dos pensamentos, dos temores, fraquezas e expectativas da personagem principal, assim como o diálogo com um interlocutor perspicaz, recurso este que habitualmente Saramago já pratica, entende que as insólitas interlocuções engendradas por Saramago resultam em algumas das observações mais argutas do escritor colocadas na voz dos personagens. Mas é apenas essa investigação da alma e da mente humana que sustenta o interesse na primeira metade do livro, por vezes enfadonha porque arrastada.

Ainda segundo a crítica é na segunda metade que a tensão explode na trama que, aí sim, ganha contornos de originalidade:

Cabe aqui observar que essa característica — a tensão que explode, a violência ( muito mais implícita

---

<sup>124</sup> BARBOSA, Daniel. O inferno é o outro. *O tempo*, Belo Horizonte, 11 jan. 2003, Magazine p. 01.

que explícita ), a quase brutalidade — parece sempre deslocada em relação à maneira como Saramago escreve. Como se o conteúdo não se adequasse à forma. Isso se verifica em maior grau em *Ensaio sobre a cegueira* — livro que foca a animalização total do ser humano — e, de resto, em todas as obras mais recentes de José Saramago. Em termos de conteúdo, o profundo lirismo que se via...deu lugar ao amargor que permeia os últimos títulos do escritor português. Me parece que o barroquismo estilístico de Saramago se aplicava melhor àquela fase em que predominavam os romances históricos.

E se, por um lado, a crítica entende que é com o encontro do outro que Saramago consegue conferir identidade a um tema já muitas vezes visitado, por outro vislumbra que é sobre as relações afetivas e sexuais dos personagens que o foco irá recair, a princípio de modo tangente e, depois, como algo determinante para toda a trama:

Isso também é recorrente na obra do autor: é como se ele evitasse ou desviasse do assunto ao longo de toda uma história e, num determinado momento, às vezes ligeiro, ele viesse monstruosamente à tona, transformando o protagonista aos olhos do leitor e, não raro, aos dele mesmo. Assim é em *Jangada de Pedra* ou *O ano da morte de Ricardo Reis*, para ficarmos apenas em dois exemplos.

Em suma, a crítica entende que a questão do outro é tratada unicamente sob o prisma da aparência, enquanto que o cerne da idéia é expansível para o campo da personalidade. Outra idéia que o romance, também segundo a crítica, parece querer passar refere-se à força desumanizadora do mundo contemporâneo:

Essa intenção também está presente em seus últimos livros. as ações e pensamentos dos personagens quase sempre obedecem aos instintos — uns mais animais que outros — e aos sentimentos mais baixos — a inveja, a cobiça, o rancor — do que à razão ou à emoção fraterna e conciliadora. Fica patente, contudo, que, se eles são assim, é mais por uma determinação dos fatores externos do que por vocação inata. Pensando nisso, talvez seja lícito deduzir que o lirismo perdeu lugar na obra de Saramago porque o mundo atual já não o comporta. E a literatura é parte do mundo.

Com isso, considerando os horizontes de expectativas da recepção jornalística de Saramago, verificados até aqui, já é possível tecermos uma conclusão parcial.

Verificada a relevância que o texto de Plauto, enquanto elemento intertextual, e as discussões contemporâneas acerca da identidade têm para com *O homem duplicado*, a negatividade em comum, encontrada na opinião crítica num primeiro momento, age como propulsora a renovações de leituras que orientem os horizontes de expectativa, desde a percepção da obra até suas outras possíveis significações.

Com isso, buscando verificar se essas renovações de leitura ocorreram, focalizaremos a partir de agora, nas críticas jornalísticas que se seguem, não mais o que significaram para os receptores e, sim, os efeitos que *O homem duplicado* mostra ter sido capaz de causar em seus leitores.

Discutindo que o romance moderno tem sido uma luta contra uma retórica tradicional e a tentativa de criar uma nova linguagem, mais ágil e, portanto, mais próxima do ritmo motorizado em que vivemos, assim como o fato de as técnicas do cinema terem ocupado, ao longo do século 20, um papel central na produção ficcional, definindo caminhos e criando um parentesco entre a literatura, de natureza visual, e os filmes cada vez mais entregues a ações e menos propensos a divagações filosóficas, Miguel Sanches Neto, da *Gazeta do Povo*<sup>125</sup>, relaciona estas questões à posição do narrador de modo geral, o qual se viu negado, uma vez que sua voz deixou de ser inquestionável, tornando o seu relato apenas uma versão, nada confiável, e, sim, muito representativa, do ponto de vista interpretativo do autor.

Uma vez que, paralelamente a isto, o público mostra ter desenvolvido uma aversão às lições morais, restando ao narrador apenas contar-se, não como uma entidade respeitável e moralizadora, mas como integrante da época que pretende retratar na obra apresentada ao público, ao analisar *O homem duplicado*, a primeira coisa que o resenhista estranhou na obra foi a presença de um narrador extremamente exacerbado, que ocupa mais espaço que a ação dos personagens:

---

<sup>125</sup> SANCHES NETO, Miguel. Romance ramalhudo. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 27 jan. 2003. Caderno G, p.04.



Isso já estava presente em outros livros do autor, mas neste romance tal situação ganha destaque. O narrador não é apenas uma entidade válida para a obra em questão, pois vincula-se ao autor. Logo no início faz referências a outros personagens de Saramago, sem revelar-lhes os nomes...Ao mencionar estes seres que aparecem em outros romances seus, Saramago está revelando que o narrador de seus romances é um só, o próprio autor, que assim recupera prestígio, afastando-se da figura do narrador impessoal.

Com isso, entende a crítica que Saramago restaura a “estatura<sup>126</sup>” [sic] do Autor, permitindo-se escrever romances em que a retórica, longamente descartada pelos autores, de modo geral, volte a funcionar como recurso criativo nas mãos de Saramago.

Considerando as anotações feitas pelo autor, no volume 1 dos *Cadernos de Lanzarote*, a saber

“Pergunto-me se o que move o leitor à leitura não será a secreta esperança ou a simples possibilidade de vir a descobrir, dentro do livro, mais do que a história contada, a pessoa invisível, mas onipresente, que é o autor. O romance é uma máscara que oculta e aos mesmo tempo revela os traços do romancista. Se a pessoa que o romancista é não interessa, o romance não pode interessar. O leitor não lê o romance, lê o romancista.”

assim como o que o autor fala sobre literatura e compromisso no volume dos *Cadernos*, quando o ficcionista passa a defender a pessoa real que habita os espaços literários, a saber:

“Por minha parte, limitar-me-ia a propor, sem mais considerações, que regressemos rapidamente ao Autor, à concreta figura de homem ou de mulher que está por trás dos livros, não para que ele ou ela nos digam como foi que escreveram suas grandes ou pequenas obras, não para que nos eduquem e instruam com as suas lições, mas simplesmente para que nos digam quem são, na sociedade que somos.”

Miguel Sanches Neto entende que, em *O homem duplicado*, Saramago coloca os leitores em contato com este Autor/narrador, o qual tece comentários sobre os mais variados assuntos, “valendo-se com freqüência de lugares-comuns para expressar sua leitura dos fatos que atormentam o protagonista”.

Considerando, portanto, a crítica acima apresentada, em *O homem duplicado*, Saramago configura de tal forma o narrador/Autor que o efeito estrutural disso na narrativa é captado pelos leitores na recepção da obra, e Miguel Sanches Neto, por suas verificações e afirmações, é um exemplo disso.

Entendendo o romance como quase só comentário, isto, para Miguel Sanches Neto, retarda a leitura da obra, colocando o leitor num tempo pastoso.

Por sua vez, em termos estilísticos, as frases longas, assim como o uso abusivo de vírgulas, testam a resistência do leitor:

Como um todo, o romance é rebarbativo e não dá oportunidade para que o não-dito se manifeste. Espaço da repetição, da retórica e do supérfluo narrativo, elevado à categoria de arte, o romance aposta mais nos detalhes do que no enredo. Há o lado positivo desta opção. Ao fazer uma literatura mais lenta, Saramago está mudando a tendência hedonista do leitor contemporâneo, obrigando-o a se deter nos pequenos eventos de um homem comum, por mais cansativos e previsíveis que eles sejam.

É nesta passagem do cotidiano mais pedestre, expresso nas pequenas tarefas de Tertuliano, e, também, nas reflexões do narrador, para o inusitado da descoberta de um duplo idêntico que o livro ganha interesse, afirma a crítica. “O homem, para Saramago, é este ser assentado em rotinas, não só as existenciais mas também as de linguagem, mas sujeito a mudanças bruscas, que geralmente ocorrem sob o signo do absurdo ou do inusitado”. Rotina *versus* revolução pessoal marcam este personagem, que está insatisfeito com sua condição, mas que experimenta uma identidade criminosa.

Tertuliano, para encontrar um outro lugar, um lugar usurpado, que o obrigará a outros crimes, deve vencer o Senso Comum, que aparece no romance como um personagem que defende pontos de vistas estabilizadores. Mas Tertuliano foi marcado pela duplicação e vai em frente para viver tudo que ela lhe reserva, abandonando os conselhos do Senso Comum. O seu crime maior seria não dar ouvidos para as vozes da razão, o que o leva a uma

---

<sup>126</sup> Entendemos que o crítico quis dizer estatuto.

mudança trágica, fazendo-o um criminoso em potencial. E esta conclusão nos vem com resquícios do papel moralizante do narrador:

Se o excesso de comentários representa o mundo rotinizado do personagem, tendo, portanto, uma função (anti)narrativa, há um exagero no uso desse recurso. Falas, episódios e personagens aparecem sem maiores funções e depois de nos ocupar por largo tempo somem sem deixar sinais. São ramos mortos acrescentados pelo gosto do excesso ao tronco do romance...São pequenas imperfeições que, se corrigidas, poderiam melhorar um romance que no todo é bom, dando maior credibilidade ao uso de tanta ramagem para compor a árvore literária.

Com isso, entendemos que, para Miguel Sanches Neto, a ruptura do estilo narrativo, manifestada com a aparição do narrador de *O homem duplicado*, renova o horizonte de expectativa do leitor, neste provocando um efeito mais incisivo. O impacto pretendido pelo autor é, agora, destacar a ação do texto no leitor particular, de tal forma que a figura do autor possa ser aproximada ao homem que reflete sobre sua inserção na sociedade.

Uma vez que, segundo a Estética da Recepção, o texto literário se origina da reação de um autor ao mundo, as reflexões do narrador, em *O homem duplicado*, envolvem o leitor levando-o a refletir sobre o código sócio-cultural do qual o leitor faz parte.

Entendendo que *O homem duplicado* confirma uma tendência que já vinha sendo percebida por seus mais antigos leitores, ou seja, que suas melhores obras são os romances históricos, Daniel Piza, em crítica publicada na revista *Bravo*<sup>127</sup> inclui o romance na fase saramaguiana iniciada em 1995 com *Ensaio sobre a Cegueira*, ou seja, com romances que podem ser chamados de filosóficos. Dedicando-se cada vez mais ao alegórico, à encenação de idéias, do que ao factual, à descrição realista, nos próprios títulos a crítica entende ser possível perceber a preocupação do intelectual de esquerda com a desumanização do homem pelo mercado e pela mídia, temas constantes também em suas entrevistas e artigos:

---

<sup>127</sup> PIZA, Daniel. Entre o fato e a idéia. *Bravo*, São Paulo, dez / jan. 2003.p. 101-103.

Essa preocupação não é boa ou ruim em si, mas se traduz num problema central: por baixo da linguagem rebuscada e majestática de Saramago, encontra-se um conjunto de idéias relativamente simples, para não dizer simplista.

Este fato, em contradição com as características que valeram o Nobel a Saramago, como, por exemplo, a riqueza verbal, uso de cadências e palavras menos corriqueiras, leva a crítica a suspeitar que no caso dos romances históricos a atenção aos fatos reais impediu que essa linguagem se perdesse em si própria, obrigando o autor a concretizar a trama.

Logo, sob nosso ponto de vista, o que ocorre em *O homem duplicado* para Daniel Piza é uma ruptura brusca da linguagem rebuscada, comumente utilizada por Saramago em obras anteriores, em favor de um “tom vaporoso (ou seja, minguado, pobre<sup>128</sup>) e vagaroso, inchando com idéias previsíveis uma história em que pouco acontece”. Nesta perspectiva, as críticas de Daniel Piza e de Miguel Sanches Neto se contrapõem, uma vez que, para este a linguagem de *O homem duplicado* é interpretada como “ramalhuda”, ou seja, elaborada demais, enquanto para aquele, a idéia utilizada se apresenta simplista, tendo deixado de lado o barroquismo anterior.

Desta forma, ainda que outros críticos, como Miguel Sanches Netos, tenham achado a temática do duplo original, a crítica de *Bravo* diverge neste ponto de vista, uma vez que personagens que encontram cópias são motes antigos na literatura e nas artes:

Os pensamentos de Tertuliano são rudimentares...e a escrita de Saramago é sonífera, com as vírgulas insistentes e o fraseado descolorido. E o que tem a dizer? Que a sociedade de consumo globalizada acaba com as identidades, etc, etc. Tertuliano, que descobre não poder assumir a existência do outro, bem poderia voltar para os livros de História.

A partir da leitura do excerto acima, é possível verificarmos que Piza acha desinteressante a escrita “sonífera” de Saramago. Logo, se por um lado o embricamento de frases, como Miriam Rodrigues Braga já afirmou anteriormente, viabiliza um estilo que atrai leitores, pela dimensão filosófica que

este procedimento alcança, por outro afasta aqueles que buscam, em seus horizontes de expectativa, um discurso mais direto, como parece-nos ser o caso de Piza.

Não encontrando em *O Homem Duplicado* nem a verticalidade do mergulho que romances como *Ensaio sobre a cegueira* e *A caverna* representaram nem a horizontalidade de vastos painéis como *Memorial do Convento* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*, Clara Arreguy, no *Correio Braziliense*<sup>129</sup>, encontra em *O homem duplicado* um romance mais simples, se comparado a outros do mesmo autor, na medida em que se atém a um personagem principal e seus conflitos. Porém, não no sentido de o romancista ter se tornado menos profundo, uma vez que as variações filosóficas a que o escritor se entrega estão presentes com a mesma verve, ora fingindo brincar com a atenção do leitor ora indo fundo sem contemplação com qualquer facilidade. O fato é que, para a crítica:

*O homem duplicado* não é obra-prima. Embora não lhe falte domínio da narrativa, falta-lhe a pegada que os citados romances tinham desde a primeira página...Na verdade, é a velha questão de que, por trás das boas intenções de um 'herói', haveria sempre um outro lado, 'sombrio', maligno, a espreitar a chance de imprimir caráter imoral a um comportamento que tenta a todo custo enquadrar-se nas normas.

Além disso, a crítica do *Correio* também entende que a entrada das mulheres em cena contribui para o crescimento do romance e que os diálogos cheios de força e beleza de Maria da Paz e de Carolina com Tertuliano lembram as sublimes esgrimas filosóficas que pai e filha travam em *A caverna*. Mas, a crítica do *Correio Braziliense*, afirma também que:

nem só desses diálogos ricos e dessas reflexões universais vive *O homem duplicado*, e, com isso, a obra não possui o mesmo vigor das antecessoras. Será apenas nas páginas finais que algum suspense se instalará e o leitor encontrará surpresas capazes de sacudir a leitura.

Além disso, ainda para Clara Arreguy:

---

<sup>128</sup> Esclarecimento nosso.

<sup>129</sup> ARREGUY, Clara. O eu oculto. *Correio Braziliense*, Brasília. 25 jan. 2003. Pensar, p.03.

tem sido comum entre os críticos apontar como trilogia os últimos romances de maior fôlego de Saramago: *Ensaio sobre a Cegueira*, *Todos os Nomes* e *A caverna*. Não chegam a sê-lo. De fato, tratam de questões universais da pós-modernidade, com o forte recurso da metáfora. No entanto, a tese da trilogia se ampararia na oposição à temática histórica dos romances anteriores, como *Memorial do convento*, *História do Cerco de Lisboa* ou *O evangelho segundo Jesus Cristo*. O raciocínio não procede, mesmo porque, mesclando as duas linhas, *Jangada de Pedra*, por exemplo, poderia ser considerada uma ponte entre elas, denúncia 'histórica' vestida de delírio metafórico na separação da Península Ibérica do continente europeu.

Sob nosso ponto de vista, em correção à crítica destacada acima, mais do que se amparando na metáfora, entendemos que a obra saramaguiana, não só em *O homem duplicado*, como em outras, também, faz uso intenso de recursos metafóricos e alegóricos em sua narrativa.

Partindo de metáforas generalizadas e simbólicas, Saramago entrelaça o real no ficcional, concluindo com silogismos dialéticos, ou seja, com raciocínios que se explicam a si mesmos. Nestes silogismos dialéticos, enunciando uma verdade maior, mais abrangente, Saramago guarda nas entrelinhas, que envolvem a trama, o leitor e o mundo, efetuando, com isso, uma leitura oblíqua da realidade<sup>130</sup>.

Ainda segundo Arreguy, no caso de *O homem duplicado*, se este não carrega a marca genial dos demais, não quer dizer que não coloque questões igualmente intrigantes para o homem do século 21, como o faziam os outros:

Saramago alcançou *status* de um dos maiores nomes da literatura contemporânea — e o Nobel nada mais faz que confirmar esta posição — porque dá conta de investigar e, na medida das limitações da arte, para mais e para menos, responder a perguntas que o homem atual se faz incessantemente. Por fazê-lo em menor dosagem, ainda que confronte o ser humano com irrespondíveis questões da identidade, das dificuldades do amor e da inexorabilidade do destino, *O homem duplicado* restringe-se a

---

<sup>130</sup> SANTOS, Rosemary Conceição dos. *Saramago: Metáfora e Alegoria no Convento*. São Paulo: Scortecci, 2004, p. 34.

aspectos mais individuais que universais, proporcionando a sensação de que Saramago ficou devendo. Afinal, do escritor português, sempre se espera algo mais.

Contudo, considerando a Estética da Recepção, o potencial de comunicação de um texto literário não pode ser reduzido a um paradigma que entende a obra de um autor como representação de valores outrora utilizados por este mesmo autor em suas obras anteriores. Contudo, é possível notar que, tal hábito da crítica ainda acontece, em algumas críticas, nos dias de hoje.

Por sua vez, Rosângela Chaves, crítica de *O popular*<sup>131</sup>, entende que alguns aspectos de *O homem duplicado* remetem à estrutura da tragédia grega. O prenúncio de uma catástrofe final que paira sobre a trama é um exemplo. Outro é o Senso Comum que pode ser comparado ao coro do teatro da Antiguidade grega, cuja função é funcionar como a consciência dos personagens em cena.

Em relação aos novos efeitos provocados pela leitura de *O homem duplicado*, ensina-nos a Estética da Recepção que a leitura literária tem uma especificidade e é, portanto, por meio de seus efeitos que se deve tentar apreendê-la. Com isso, é relevante a observação que Chaves faz relacionando elementos de *O homem duplicado* com elementos da tragédia grega. Com isso, a experiência estética tida por Chaves revela a habilidade de Saramago em obter efeitos narrativos que atuem em seu leitor.

O texto literário de *O homem duplicado*, portanto, ao mesmo tempo que se refere à temática do duplo, em detrimento da clonagem, pressupõe que seu leitor implícito tenha conhecimento da tragicomédia *Anfitrião*, de Plauto, para que esse mesmo leitor possa identificar a retomada do mote e a alteração estrutural que o mesmo empreende, ao valorizar a tragédia em detrimento da tragicomédia.

Além disso, a crítica entende que, na obra, o autor mais uma vez volta a sua atenção para a atualidade, desta vez abordando a massificação dos seres humanos no mundo globalizado, no qual as identidades se dissolvem numa cultura que se pretende universal.

---

<sup>131</sup> CHAVES, Rosangela. Comédia de absurdos. *O popular*, Goiânia, 28 jan. 2003, p.7.

No entanto, também para a crítica, *O homem duplicado* está longe de oferecer a mesma atmosfera sombria e densa dos romances anteriores do autor português. O que, de modo algum, é um demérito, apenas uma mudança de tom:

A escrita de Saramago aparece mais leve e bem-humorada. O autor brinca com os provérbios, faz troça dos lugares-comuns ('silêncios eloqüentes são apenas palavras que ficaram atravessadas na garganta', afirma), se diverte com as definições (depressão, por exemplo, vira sinônimo de uma 'temporal fraqueza de ânimo'; 'ira dos mansos' é descrita como 'uma simples manifestação somática da patologia psíquica'). E o seu trágico herói, Tertuliano, é um sujeito meio trapalhão, que se mete em aventuras um tanto quanto burlescas — quando, por exemplo, coloca uma ridícula barba postiça, a fim de se 'disfarçar' para sair à cata do seu clone. Mas Saramago é sempre Saramago, o que significa que esse humor não disfarça o habitual ceticismo do romancista português com relação aos rumos da sociedade capitalista. Se *O Homem Duplicado* envereda pelo cômico, é apenas para nos dizer que o mundo contemporâneo é palco de uma comédia de absurdos. O riso de Saramago ecoa amargo.

À luz da Estética da Recepção, entendemos que, trabalhando sua ficção desta forma, Saramago permite que a identificação de aspectos do enredo de *O homem duplicado*, que levam o leitor a rememorar aspectos estruturais da tragédia, requer do leitor atividades imaginativas e perceptivas que, uma vez concluídas, revelam que o sentido de uma obra não é somente algo a ser explicado e sim um efeito a ser experimentado.

As mudanças que são sentidas pelo leitor, como efeito provocado pelo texto saramaguiano, causam impacto e, para serem identificadas, dependem da participação do leitor, através de suas experiências com leituras anteriores, tanto de Saramago como do texto de Plauto, ao proceder à leitura da obra.

Por sua vez, Flávio Moura, em crítica da *Revista Istoé Gente*<sup>132</sup> admite que para quem estiver atrás de sentenças belamente buriladas e digressões poéticas de boa densidade filosófica vai encontrá-las nesse livro.

---

<sup>132</sup> MOURA, Flávio. O Homem Duplicado. *Revista Istoé Gente*, São Paulo, dez / jan. 2003. Diversão & Arte/Livros, p. 74.



Mas diz que, apesar disso, há um problema. As obras recentes de Saramago caminham sobre um fio tênue entre uma premissa fácil e uma abordagem refinada. E que dessa vez, como já havia ocorrido em *A caverna*, seu livro anterior, a parte fácil pesou demais.

Abordando as raízes fundas que a temática do duplo tem na literatura, como, por exemplo, em Dostoiévski e Robert Louis Stevenson, entre outros de igual envergadura, a crítica entende que “Não dá, portanto, para pegar um tema desses e usar como mera escada, seja para criticar o “senso comum”, seja para bradar contra a “perda das singularidades num mundo uniformizado pelo capitalismo”.

E entende ser isso o que o autor faz na obra. Como se não bastasse, a isso deve-se acrescentar outro problema: o da repetição. Para Flávio Moura, o mote para *O homem duplicado* é muito parecido com o de *Todos os nomes*. Neste, o tema da construção da individualidade num meio opressivo está tão bem aprofundado que fica difícil encontrar em seu romance mais recente algo a acrescentar ao que já estava dito ali:

Todos sabemos que se trata de grande escritor. Por isso, que se diga sem medo de ser injusto...: o Saramago deste ano não é tão bom. Saramago só para fãs.

Sob nosso ponto de vista, em relação a obra *O duplo*<sup>133</sup>, de Dostoiévski, a personagem principal, senhor Goliádkin é um modesto empregado de repartição do Estado. Com isso, se assemelha ao protagonista José de *Todos os nomes* e não a Tertuliano, de *O homem duplicado*, que é um professor de História. Pobre, tímido e envergonhado de sua pobreza, preocupa-se ao extremo com sua apresentação pessoal, com o aspecto da roupa e dos calçados, preocupação esta que se opõe, ao longo da novela, a um complexo reverso, que é a megalomania.

Em Goliádkin há uma revolta, um azedume e uma crítica irônica, quase rancorosa, contra aqueles que não reconhecem a existência de sua

---

<sup>133</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. O duplo. IN: DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Obra completa*. V.1. Rio de JANEIRO: Nova Aguilar, 1995. p.283-388.

pessoa. Porém, acima de tudo, Goliádkin sofre com a mania de perseguição, à qual se vê sujeito e com desdobramentos de personalidade.

Logo, a duplicidade existente em Dostoiévski, que escreveu seu *O duplo* influenciado pela nova psicologia patológica, é diferente da duplicidade existente em *O homem duplicado*, de Saramago, na qual um duplo realmente existe.

Em *O duplo*, de Dostoiévski, o desdobramento da personalidade é o próprio tema do romance, e foi a maneira direta, ou seja, a intenção evidente de utilizá-lo como tema, que deu a esta obra, segundo vários críticos, um certo tom estranho, um tanto falho, ao tentar falar de realidade e absurdo. A pretensão de querer estudar um caso psíquico prejudicou o romance em seu aspecto artístico.

Por sua vez, em *O médico e o monstro: Dr. Jekyll e Mr. Hyde*<sup>134</sup>, de Robert Louis Stevenson, a possibilidade de clonagem humana transparece na história do médico Dr. Henry Jekyll que, através de seus estudos de medicina transcendental, ou seja, capaz de identificar outras realidades, consegue transmutar, ou seja, alterar seu corpo entre a personalidade normal e seu lado negro e obscuro, que é o Dr. Hyde.

Crítica severa da sociedade inglesa londrina da segunda metade do século XIX, a obra mostra uma burguesia que, vivendo a revolução industrial, atribuía extrema importância à moralidade, refletida nas relações interpessoais e em códigos de conduta muito rígidos. As válvulas de escape eram verificadas, portanto, na adesão aos vícios, como, por exemplo, o jogo e a prostituição.

Enquanto cidadão londrino respeitável, o Dr. Jekyll é um emérito doutor, filantropo respeitado, exemplo de conduta. Porém, sua outra personalidade, a de Dr. Hyde, reprimida durante toda a sua vida, é a do hedonista, que busca o prazer carnal, que comete crueldades e vilanias irresponsavelmente. Busca, então, na ciência resolver este impasse.

A poção que permite a transmutação entre as personalidades é, ao mesmo tempo, amostra das incríveis possibilidades abertas pela ciência em acelerada evolução e exemplo da angústia de não saber até onde essa mesma

---

<sup>134</sup> STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro: Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ciência poderia ir, já que a invenção subjuga o próprio cientista, com este não podendo controlar sua evolução.

A invenção do Dr. Jekyll explicita, também, que o bem e o mal convivem juntos dentro de cada ser humano. Mr. Hyde não ganha vida pela ingestão da poção, e sim é libertado do interior de Jekyll, onde já vivia, embora reprimido.

Logo, à semelhança de *O duplo*, de Dostoievski, *O médico e o monstro*, de Stevenson, também não pode ser aproximado ao enredo de *O homem duplicado*, uma vez que tratam aqueles de distúrbios de personalidade e não da existência real de um outro ser igual a si, como em Saramago.

Considerando as limitações que as críticas apresentam, sejam estas intelectuais ou em razão da limitação do número de caracteres que seus textos devem ter, e associando-as ao que é possível ou não apreender de uma obra literária, o que a crítica acima nos mostra, em termos de análise recepcional, é que, antes de tudo, um crítico não pode ser um leitor como qualquer outro, uma vez que busca apreender a obra como um todo articulado. Deve, sim, ser um leitor assíduo que, valendo-se de seus conhecimentos em literatura, seja capaz de estabelecer aproximações reais e possíveis de serem verificadas por seu público leitor.

A diferença que disso decorre é a apresentação de críticas confiáveis, que respeitem o seu propósito primeiro de oferecer ao leitor uma orientação correta para que este possa aproveitar melhor suas leituras, ampliando sua consciência e seu saber das coisas.

Nesse processo, leitores e críticos comungariam uma mesma competência: fazer interpretações plausíveis em suas apreensões.

Porém, se as interpretações do crítico se confrontam com restrições pessoais ou formais, ou seja, com as restrições do gosto ou desconhecimento literário, por exemplo, mais instrutivo seria analisar o que sucede realmente na obra e revelar as condições de seus possíveis efeitos.

De acordo com a Estética da Recepção, é essa capacidade de aproximações e distanciamentos analíticos que permite verificar o potencial de efeitos de um texto e é só através da leitura integral dos textos que um crítico pode fazer com que determinados juízos se tornam efetivos.

Finalizando as críticas aqui abordadas, Paulo Krauss, em crítica publicada no *Jornal do Estado*<sup>135</sup>, e que, neste nosso estudo, corresponde à 20ª e última crítica jornalística a ser por nós comentada, conforme explicado na página 38 deste nosso trabalho, já avisa, de antemão “Aviso: vou sair em defesa de Saramago. Quem não gostar que pule fora agora.”

Entendendo que a sina de um Nobel é receber duras críticas à sua produção de premiado, a crítica acima citada entende que premiar um escritor de reconhecida militância política é “dar-lhe tempo e dinheiro para continuar a fazê-lo, fato este que irrita muita gente”. Como exemplo cita o grande número de debates ocasionado por *A caverna* quando nem *O evangelho segundo Jesus Cristo*, obra esta bem mais polêmica que aquela, gerou tal efeito. E explica que isso ocorreu porque *A caverna* veio depois da premiação do autor com o Nobel em 1998, “razão suficiente para ser recebido com pedras na mão pela crítica”.

Logo, em seu horizonte de expectativas, Krauss já esperava a negatividade da obra por parte da crítica dos jornalistas. Desta forma, assim se manifesta sobre tal situação:

É a sina do Nobel. O laureado é alvo de um olhar crítico dos mais pesados, quase que uma punição pelo prêmio. Até parece que se espera que um premiado escreva sempre obras-primas. Outra incoerência. Numa avaliação fria e lógica, se um autor recebe o Nobel é porque já escreveu seu melhor livro, ou porque o conjunto de sua obra tem o valor de uma obra-prima. Afinal, o Nobel não premia revelações. Sendo assim, um autor que levou o Nobel, com raras exceções, dificilmente escreverá algo melhor do que já tenha feito. Pode até fazer igual, mas melhor é difícil.

Apoiado nessa premissa, a crítica entende que Saramago não foge dessa regra. Vê seu trabalho pós-Nobel como bom, mas não no mesmo nível de livros que o consagraram. Com isso, continua a crítica, “ainda que se discorde de seus pensamentos filosóficos e de suas crenças políticas, não há como negar-lhe um lugar entre os principais autores da atualidade”. Entendendo o autor como um profissional cuja essência está no estilo e cuja

---

<sup>135</sup> KRAUSS, Paulo. A sina do Nobel. *Jornal do Estado*, Curitiba, 14 fev. 2003. Rascunho, p.16.

linguagem está acima da obra, a crítica concorda que “contanto que a obra seja boa, vale o esforço de uma leitura mais exigente”.

Com isso, uma vez que o Nobel pareça gerar uma justificável inveja coletiva inconsciente, “essa inveja torna-se maligna quando se transforma em um concurso de encontrar defeitos”. Lembrando-se que, em literatura, o que parece ser defeito para uns pode ser virtude para outros, entende a crítica que, no caso de Saramago, não há livro ruim, antes ou depois do Nobel, “Em sua obra, há livro pior ou melhor que outro. Mas é injusto julgar o autor apenas com este tipo de comparação.”

Da leitura que a crítica faz de *O homem duplicado*, afirma-se que:

é seu talento que está sendo chamado à prova dos nove. E na maioria das vezes a conta está errada...é um bom livro. Não é excelente, mas é bom...merece ser lido...Para quem abre o livro em busca de qualidade, com certeza a encontrará, mesmo que por um caminho às vezes tortuoso. Saramago não é um autor dado a facilidades para com o leitor. Seu apego à linguagem é tão grande que resulta num esmero irritante a princípio, mas encantador à medida que o leitor desvencilha-se de suas teias...O que irrita os críticos de Saramago é a sua paciência com as palavras. O texto é lento, sempre à espera do vocábulo ideal. Saramago prefere adiar a continuidade da trama enquanto busca a frase perfeita.

Assim, a crítica entende que Saramago mantém em *O homem duplicado* esta mesma excelência que está presente em todas as suas obras. Vê a obra como “um dos enredos mais simples já apresentados pelo autor”, não havendo uma linha sequer que remeta ao surrado debate científico sobre a clonagem:

Pelo contrário, a origem da duplicação é irrelevante no romance, que prefere a alegórica situação de um dia você encontrar alguém que seja simplesmente idêntico a você...a vida tediosa do professor é dissecada e o leitor é obrigado a participar da busca pela identidade e pelo endereço do ator, além das divagações de Tertuliano...há...momentos de lentidão na narrativa, mas por baixo da linguagem arrastada permanece viva a grande expectativa do encontro entre Tertuliano e António.

O leitor mais paciente perceberá que “está sendo convidado a fazer parte da trama, a imaginar-se no papel de Tertuliano. A questionar-se sobre como estabelecer contato com uma pessoa idêntica a você, mas que nem imagina que você existe.” Logo, o tão esperado encontro, que só acontece depois de duzentas páginas, é um surpreendente divisor de águas no romance. Em sua parte final Tertuliano transforma a obra em uma gostosa história policial, em que acidente, morte e adultério involuntário (uma vez que Maria da Paz foi ‘vítima’ das más intenções de António Claro, não tendo tido opção em não participar do adultério planejado por este) estão presentes:

O desfecho do livro é instigante e com uma dose de ironia surpreendente em se tratando de José Saramago, que revela ao final do romance um humor menos azedo que o de seus críticos.

Em relação à crítica de Krauss, podemos dizer que, se a sina de um Nobel é receber duras críticas à sua produção literária, Saramago não foge da mesma. Ainda que tenha tido sua obra lida e analisada por estudioso acadêmico anteriormente à premiação do Nobel<sup>136</sup>, como, por exemplo, por Horácio Costal<sup>137</sup>, que, em seu estudo revela como o Saramago de 1997 já se insinuava nos livros anteriores, Saramago, após a premiação de 1998, teve sua obra vasculhada por estudiosos dos quatro cantos do mundo, o que pode ser conferido em publicação especial das revistas portuguesas *Colóquio Letras*<sup>138</sup> e *Camões*<sup>139</sup>.

Muitas vezes aplaudido por ocasião da publicação de um livro, ao publicar *O evangelho segundo Jesus Cristo*, atrai para si a animosidade do público católico, que recebe com pedras na mão a sugestão, implícita no livro, de um envolvimento entre Jesus e Maria Madalena. Com isso, a premiação do

---

<sup>136</sup> É José Saramago quem conta, no terceiro volume de seus *Cadernos de Lanzarote*, que, quando defendeu a tese de doutorado na Universidade de Yale, nos EUA, Horácio Costa foi recriminado pelas lacunas bibliográficas do texto. Comenta o autor de *Ensaio sobre a cegueira*: “Horácio Costa não tinha culpa de que até aí ninguém se tivesse interessado seriamente pelo que andei a fazer nos anos do eclipse, mas os meritíssimos professores não arredavam pé: uma tese em boa e devida forma, uma tese que se respeite, quer-se com bibliografia, e esta não tinha. Levaram tempo a perceber que o trabalho de Horácio Costa até nisso teria de ser inovador: inaugurava a bibliografia que não existia.” SCHWARTZ, Adriano. Os anos do eclipse de Saramago. *Cult*, São Paulo, dez 1998, p.28-29.

<sup>137</sup> COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

<sup>138</sup> *Colóquio Letras*, nº151/152, janeiro-junho 1999.

<sup>139</sup> *Camões: revista de Letras e Culturas Lusófonas*, nº3, outubro-dezembro 1998.

Nobel, ocorrida posteriormente a este fato, reforçou a severidade presente nas críticas que se dispuseram a fazer sobre sua obra.

Logo, considerando as críticas sobre *O homem duplicado*, reunidas e comentadas neste trabalho, é possível verificarmos a validade das palavras de Krauss, quando nos informa que o que os críticos parecem querer é que Saramago publique uma obra-prima atrás de outra. E, diante desta postura, fica difícil tecerem elogios a um autor que se vale de um tema já desgastado para a escrita de *O homem duplicado*.

Portanto, é fundamental considerar o que Krauss alega a favor de Saramago, ou seja, que o Nobel, ao ser conferido ao autor lusitano, já levou em consideração o que ele publicou até o momento da premiação. Com isso, fica a esperança de que venham, sim, obras-primas, haja vista a capacidade intelectual do autor, porém, estas não são imprescindíveis para que ele mereça o título recebido.

Do ponto de vista da Estética da Recepção, segundo Iser<sup>140</sup>, a interação entre texto e leitor ocorre à medida que o texto se faz presente no leitor como correlato da consciência. Consideradas as críticas jornalísticas analisadas até agora, não há dúvida de que *O homem duplicado* iniciou sua própria transferência à consciência dos críticos à medida que sua leitura instigou os leitores a exercerem suas capacidades de interação.

Foram estas capacidades que instrumentaram a obra para que ela pudesse ser concretizada em suas consciências. A estas concretizações, Iser chama pontos de vista em movimento. Este, auxilia o leitor a realizar sínteses do que foi lido, as quais são traduzidas para a consciência do leitor. E são estas sínteses que transcendem os significados primários de um texto, ou seja, as primeiras impressões que se têm do mesmo.

Esta formulação, de Paulo Krauss, exemplifica bem a opinião final que obtivemos da análise das vinte resenhas jornalísticas aqui apresentadas.

A análise destas resenhas deixou-nos claro o receio que a crítica teve, em sua maioria, de criticar a obra saramaguina. E a premiação do Nobel a Saramago explica isso. Nota-se que nenhum crítico quer se comprometer com a caracterização da obra do escritor lusitano. Uma vez que Saramago

---

<sup>140</sup> ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

ainda está vivo, e escrevendo suas histórias e publicando-as anualmente, qualquer afirmação que se faça poderá ser aplaudida ou ovacionada posteriormente. Tecer comentários pós-morte de um escritor é mais seguro, pois, nada mais será escrito por este que comprometa se afirmar ou se negar qualquer coisa.

Entretanto, auxiliados por considerações da Estética da Recepção, entendemos ter sido possível verificar se os leitores de Saramago, até o momento, procederam a uma leitura fiel de suas obras ou se, para tanto, se basearam apenas em pressuposições.

Com isso, nosso estudo também revela, ainda que parcialmente, como se posiciona a crítica literária nos últimos anos, sua formação e sua capacidade de discutir o literário e, também, as suas idiossincrasias.

### **6.3.O mediador comum**

Exposta a recepção jornalística de *O homem Duplicado*, fica evidente a alteração do horizonte de expectativas inicial e final. Enquanto a crítica buscava uma correlação das características de *O homem duplicado* com as obras anteriores do autor, exceção feita à temática, ainda que parcial, de *Todos os nomes*, a negatividade, ou seja, o não preenchimento dos lugares vazios do texto, de modo a se obter propostas interpretativas, esteve presente.

Porém, à medida que o eixo paradigmático de textos anteriores vai sendo colocado de lado, ou seja, à medida que os críticos vão deixando de buscar em *O homem duplicado* características de obras anteriores de Saramago, e as críticas jornalísticas vão procurando discutir elementos realmente relevantes da obra, novos horizontes de expectativa se formam, novas discussões são promovidas e a crítica deixa de se equivocar sobre o valor estético da mesma.

E, à medida que suas entrevistas opinativas sobre a obra vão sendo consideradas, a crítica vai efetuando passos largos em direção à concretização do conteúdo da obra.

Por conseguinte, a seguir abordaremos a recepção acadêmica tida pela obra *O homem duplicado* e procuraremos verificar se o diacronismo da abordagem favoreceu ou não a mudança do horizonte de expectativas e a concretização da obra por parte dos críticos acadêmicos, assim como, se a intertextualidade e opinião do autor, à semelhança de algumas críticas



jornalísticas, contribuíram para a formação tanto do horizonte de expectativas da obra, quanto de sua concretização ou não.

## 7.Recepção acadêmica da obra *O homem duplicado*

### 7.1.Limitação do *corpus*, diacronicidade e justificativa

Por recepção acadêmica entendemos o acolhimento que a obra *O homem duplicado* recebeu por parte da crítica dos pesquisadores universitários nos primeiros doze meses após sua publicação. Assim determinada, é importante termos em mente que se tratam das impressões que a crítica acadêmica emitiu sobre a obra após ter tido contacto com o horizonte de expectativas iniciais da crítica jornalística. Conhecedores da negatividade com que *O homem duplicado* já havia sido referenciado anteriormente, por ocasião da publicação do “frustrado”, ainda que parcial, horizonte de expectativas dos críticos jornalistas, os acadêmicos tentam verificar sua intertextualidade com outras, como *O capote*, de Gogol e *A ilha do dia anterior*, de Umberto Eco, assim como discutir a questão da identidade como temática da contemporaneidade que o autor tenha se proposto a aludir alegoricamente. No entanto, verificadas as possibilidades de intertextualidades, ainda assim a crítica acadêmica não chega a um consenso com a crítica jornalística, ou, melhor dizendo, chega a um consenso parcial, a saber, que *O homem duplicado* discute a questão identitária. A impressão que nos fica é a de que, partindo de horizontes de expectativas diversos, chega-se a conclusões também diversas. Entretanto, mostra-nos que a busca pela possibilidade ou não do dialogismo e da intertextualidade, definem uma nova visão crítica de *O homem duplicado*, frisando, com isso, a importância do papel catalisador do leitor na concretização da mensagem ficcional.

Com isso, apresentaremos, a seguir, duas críticas acadêmicas, oriundas de pesquisa acadêmica e conferência de evento acadêmico, que foram produzidas acerca de *O homem duplicado*, nos primeiros doze meses que sucederam sua publicação.

Por trabalharem com pontos de vista mais complexos que as críticas jornalísticas, procuraremos manter, também com elas, e como já vínhamos fazendo com as resenhas jornalísticas, a discussão dos aspectos que julgarmos mais relevantes de cada uma.

## 7.2.Recepção Acadêmica

Publicada no jornal *Folha de São Paulo*<sup>141</sup>, a crítica acadêmica de Aurora Fornoni Bernardini<sup>142</sup>, acerca de *O homem duplicado*, entende que, para explicar por que um bom escritor é como um bom vinho, que vai ficando melhor à medida que envelhece, não basta apelar para o “Senso Comum”, um dos personagens de *O Homem Duplicado*, ao qual – por sinal – não são poupadas críticas. Mas sim que, nesse bem escrito romance de suspense com matizes psicofilosóficos sobre o duplo, são muitas as soluções felizes por ela encontradas e os “sinais ideológicos” de nossa era, captados e como que demitificados pelo autor, que vale a pena apontar alguns deles e ver como se estruturam ( e se desestruturam).

De acordo com Bernardini:

Entre os nomes, ditos e provérbios, tomados e retomados com jocosa mestria, Tertuliano [...] está pela frase que caracteriza seu mais famoso portador, o filósofo pagão e antiintelectualista do século 2º, convertido ao cristianismo, que disse “acredito porque é absurdo”, mas também por ter este sugerido ao professor o ensino da História “de frente para trás”, ou seja, “a frente da História sendo o eterno presente, o futuro, um imenso vazio imperscrutável, e o absurdo entrando no romance não tanto como a realidade da existência de um duplicado ou clone, — ou pelo final que lembra o de *O Capote*, de Gógol —, mas como contraponto das coisas mais simples e de alcance universal, como a força dos contrários, ou sua relatividade, ou as admoestações que enriquecem a obra, como a de não confiar no destino, por exemplo, quase tão malhado quanto o senso comum: ( quando nos alerta para que) “Nunca jogue as pêras com o destino, que ele come as maduras e dá-te as verdes”.

Por tratar-se de um estudo acadêmico, e por entender que as criações narrativas de Saramago apuram-se com o passar do tempo, pressupomos que a crítica acadêmica Aurora Fornoni Bernardini conheça a obra anterior de José Saramago. Isto pressuposto, podemos identificar, de imediato, que o horizonte de expectativas que Bernardini aparenta ter acerca

---

<sup>141</sup> BERNARDINI, Aurora Fornoni. O senso comum e o avesso da história. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 nov. 2002. Mais/Livros, p. 13.

<sup>142</sup> Verificar na página nº31 deste trabalho explicação para uma crítica acadêmica ter sido publicada em jornal.

de *O homem duplicado* não a orienta, como foi visto na análise da recepção jornalística, a procurar elementos e temas já trabalhados pelo autor em obras anteriores. Pelo contrário, ainda que os constate em algumas passagens, ao afirmar que Saramago, à medida que o tempo passa, fica melhor, como ocorre a um bom vinho, sinaliza ao leitor que abordagens ou procedimentos novos estão sendo focalizados pelo autor. E, essas abordagens e procedimentos configuram-se tanto nas intertextualidades, quanto nos sinais ideológicos da contemporaneidade que a obra deixa entrever.

Intertextualmente falando, principiemos pela semelhança que Bernardini diz existir entre o final de *O homem duplicado* e o final de *O capote*, de Gogol.

Em *O capote*<sup>143</sup>, um pobre funcionário decide trocar seu capote velho e usado, que já está quase transparente, por um novo. Ele procura pelo alfaiate Petrovitch e sai assustado com o custo que a encomenda teria. Passado algum tempo e providenciado o dinheiro, exhibe o capote novo, ainda que “envergonhadamente”, uma vez que era muito tímido, no seu local de trabalho. Convidado para participar de uma comemoração, na saída da mesma é assaltado e roubam-lhe seu capote novo. Na tentativa de reavê-lo, busca as autoridades competentes, mas, só encontra desatenção. Humilhado, adocece e vem a falecer. “E Petersburgo ficou sem Akáki Akákievitch, como se ali ele nunca houvesse estado. Desapareceu e ocultou-se um ser que ninguém defendera, que ninguém estimara, por quem ninguém se interessara, que não chamara a atenção nem mesmo do naturalista<sup>144</sup>”.

No entanto, apesar de aparentemente banal, a estória de Akáki assume, inesperadamente, um desfecho fantástico. Rumores correram Petersburgo falando do surgimento do fantasma de um funcionário à procura de seu capote. Sob o pretexto do capote roubado, tomava o capote das pessoas. Um funcionário que trabalhara com Akáki viu o fantasma e reconheceu-o. Mas isso causou-lhe tanto horror que optou fugir do mesmo. A polícia, informada do ocorrido, tentou prender o fantasma. No entanto este acabou por fugir da mesma.

---

<sup>143</sup> GOGOL, N.V. O capote. IN: GOGOL, N.V. *O capote e outras novelas de Gogol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.p.27-58.

<sup>144</sup> *Ibid.* p.53.

A “pessoa importante” que se recusara a ajudá-lo, encheu-se de remorsos e tentou ajudá-lo. Porém, soube que Akáki já havia morrido. Uma noite, querendo desfazer-se do pensamento incômodo que se tornara Akáki, ao invés de voltar para casa, foi em busca de consolo junto a uma amiga sentimental. No entanto, nas proximidades da casa da amiga, a “pessoa importante” foi abordada pelo fantasma de Akáki que lhe rouba o capote e pára de molestar inocentes vítimas.

Perguntamo-nos, então, que semelhança há entre os dois finais narrativos, e entendemos que, tanto em um enredo, quanto no outro, é nítido o problema da identidade e a ausência de intertextualidade. Em *O capote*, o deslocamento de Akáki, na tentativa de reaver seu capote roubado, serve para sublinhar a identidade social (Akáki é vítima urbana da indiferença social), a identidade religiosa (sua alma é invencível, embora seu corpo seja frágil e efêmero), a identidade ética (Akaki personifica um desejo de fraternidade, que lhe é negada) e a identidade política (Akaki pertence a um grupo que está indefeso justamente pela razão que devia fortalece-lo: sua liberdade individual)

Logo, *O Capote* é um conto sobre a significação e a insignificância da vida. As expectativas mais seguras vão sendo frustradas à medida que não se realizam e, com isso, vão dando lugar à perplexidade.

No final de *O capote*, um outro “Akáki” surge para dar continuidade à estória. Além da temática da identidade, é também neste aspecto de trazer “o outro” para retomar o círculo vicioso que o final de *O homem duplicado* se aproxima de Gogol. Em Saramago, o outro que aparece no final seria uma nova cópia de Tertuliano que, ao que nos pareceu, retomaria a busca iniciada por Tertuliano a António Claro. Em Gogol, o outro que aparece seria o fantasma de Akáki, que empreenderia nova busca ao capote.

Com isso entendemos que o dialogismo crítico de Bernardini, que se ocupa de relacionar uma ou várias obras a outra ou outras, funciona em termos de semelhança, mas, também, de hierarquia: ainda que assemelhados, a aproximação de *O homem duplicado* a *O capote* tem vistas a reconhecer Saramago como um seguidor da tradição literária das obras-primas, ou seja, do que se convencionou chamar “clássicos da literatura”. Seria como afirmar, portanto, que em *O homem duplicado* outros autores encontram-se dissolvidos.

Em suas entrevistas, sinalizadoras do que pretendeu falar aos leitores com seu novo livro, conforme já o citamos anteriormente, Saramago não negou tal dialogismo com outros autores, mas procurou mostrar que, se há dissolução, ele também se dissolve em outras obras que não as suas.

Seria a aproximação proposta por Bernardini um pouco “forçada”, ou seja, teria ocorrido para que sua crítica acadêmica não incorresse nos mesmos pressupostos dos críticos jornalistas?

Autran Dourado, em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*<sup>145</sup>, ensina-nos que, quem lida com técnicas narrativas, na escrita de uma obra, precisa tomar muito cuidado para não cair no arbitrário, o que comprometeria a escrita da obra, e, mais ainda, para não praticar a técnica associativa de idéias já utilizadas por outros romancistas, ação quase automática ao se colocar a mente para buscar finalizações de enredos propostos em contos, romances, novelas e outros.

Perguntamo-nos, “Teria Saramago feito isso?”. Porém, entendemos que esta resposta só quem poderia nos dar seria o próprio autor. Logo, na impossibilidade de indagá-lo e na necessidade de tentarmos elaborar uma suposição plausível para esta situação, entendemos poder recorrer aos estudos que Antônio Candido procedeu em *A personagem de ficção*<sup>146</sup>, do qual podemos extrair a seguinte justificativa:

de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a *inventada* ; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja o mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras. Além disso, convém notar que por vezes é ilusória a declaração de um criador a respeito de sua própria criação. Ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou, quando se confessou. Uma das grandes fontes para o estudo da gênese das personagens são as declarações do romancista; no entanto, é preciso considera-las com precauções devidas a essas circunstâncias.

---

<sup>145</sup> DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. SP/RJ: Difel, 1976.p.57-59.

<sup>146</sup> CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.p.69.

Com isso, a própria afirmação de Candido acerca de que devemos ouvir o autor, vem reforçar o ponto de vista da Estética da Recepção que nos orienta a atentar para as sinalizações que o autor nos dá de suas criações nas entrevistas que a ele são propostas.

Por sua vez, continuando a apresentar a crítica acadêmica de Bernardini, temos que:

O apelido de Cassandra, dado a Carolina, a mãe do protagonista, está pelos conselhos [...] e pelo presságio do “incêndio de Tróia” que ameaça o filho; Helena, a mulher do sócio, está, como a Helena de Homero, pelo próprio incêndio de Tróia, (ou seja, pelo que irá acontecer) e Maria da Paz, a namorada de Tertuliano Máximo Afonso, “pela capacidade de entender as coisas com clareza e tranqüilidade.”

A ela é atribuída a frase “o caos é uma ordem por decifrar dentro de si mesmo”, com a ressalva contraditória de que sempre, porém, “sobram pontas para atar”. (Não se tratam de “grandes verdades”, obviamente, mas uma das “mensagens” do livro parece estar mesmo nas ressalvas que contradizem os enunciados.)

Em geral, no romance, as mulheres exibem maior segurança que os homens, por se deixarem guiar não tanto pela “energia paradoxal da alma humana” e pela sobreposição e confusão de sentimentos que costuma reger os homens, quanto pela sensibilidade e emoção, que indicam o meio de escapar, por enquanto, à condição de “inanimal” para a qual nos encaminhamos (outra mensagem).

A leitura do excerto acima nos mostra, mais uma vez, a tentativa de Bernardini fugir do lugar-comum das resenhas jornalísticas. Em detrimento de buscar explicações sobre o uso da mitologia na obra, coisa que é recorrente em Saramago e que pode ser identificada na construção do próprio conto *Centauro*<sup>147</sup>, do referido autor, Bernardini opta em focalizar determinadas digressões saramaguianas que, dispersas pelo enredo de *O homem duplicado*, como que sugerem previsões acerca do que poderá ocorrer nos capítulos posteriores.

Com isso, desde a frase dita por Maria da Paz, ou seja, “o caos é uma ordem por decifrar dentro de si mesmo”, até a denominação das personagens, como, por exemplo o “Paz” significativo no nome de Maria da Paz, se considerarmos o papel conciliatório desta personagem no enredo

narrativo, Bernardini busca se orientar por sugestões da estrutura do romance que justifiquem a importância da narrativa em detrimento da má recepção tida pela mesma junto aos jornalistas.

Por sua vez, buscando valer-se de novas “intertextualidades” entre *O homem duplicado* e obras de reconhecido mérito, Bernardini nos informa, em determinado momento de sua crítica, que, em *O homem duplicado* há “intromissões desconstrucionistas do narrador, que, enfraquecendo o suspense, lembram o Umberto Eco de *A Ilha do Dia Anterior*.”

A aproximação de Saramago a Umberto Eco torna necessário que verifiquemos em que consiste o romance de Umberto Eco, a fim de verificarmos a existência ou não de semelhanças entre este e *O homem duplicado*.

Em *A ilha do dia anterior*<sup>148</sup>, a estória se passa no século 17, a era da arte barroca, e tem como personagem central o jovem Roberto Pozzo de San Patrizio. Filho da nobreza da região do Piemonte, eterno foco de disputa entre italianos, franceses e espanhóis, o fidalgo se mete em intrigas palacianas e, atendendo a convocação do cardeal Mazarino, Roberto embarca no navio Amarillis, no encalço de um inglês que teria descoberto uma fórmula exata de determinar os meridianos da Terra, precioso instrumento geopolítico numa era de expansão marítima. O Amarillis, porém, naufraga nos mares do Sul e Roberto se vê à deriva até encontrar o Daphne, um navio cuja tripulação desaparecera e no qual encontra mantimentos e vestígios de vida que excitam sua imaginação. É nesse ponto que o romance efetivamente se inicia, com um narrador “contemporâneo” reproduzindo, a partir de manuscritos deixados pelo naufrago, sua vida a bordo do navio abandonado, as memórias de suas peripécias nas cortes européias e de seus encontros com personagens históricas como Colbert e Richelieu. À semelhança de Saramago, romancista com predileção por temas históricos, Umberto Eco também não desvincula sua atividade ficcional de sua obra ensaística. Em *A Ilha do Dia Anterior*, Eco metaforiza, em larga medida, o surgimento da ciência moderna através do espírito classificatório do século 17. Assim, nas memórias de Roberto, se

---

<sup>147</sup> SARAMAGO, José. Centauro. IN: SARAMAGO, José. *Objecto quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.

<sup>148</sup> ECO, Humberto. *A ilha do dia anterior*. Rio de Janeiro: Record, 1995.



estabelece uma oposição entre o método fantasioso de criar relações entre os objetos (como no "telescópio aristotélico" do padre Emanuele, uma engenhoca que cria metáforas aleatórias para as coisas) e uma epistemologia que recobre estes mesmos objetos com a universalidade da razão (caso, precisamente, da cartografia). Portanto, longe de descrever em tom triunfalista a vitória do espírito científico sobre a fé, Eco conserva no romance o elemento distintivo dessa percepção linguística da realidade: a ironia. Daí o narrador tentando reconstituir a identidade de uma personagem que passou seus últimos dias tentando reconstituir o destino dos tripulantes do Daphne. Afinal, Roberto Pozzo de San Patrizio também é um romancista, já que o escritor é alguém que tenta dominar o desconhecido através das palavras.

Umberto Eco revela, assim, as preocupações essenciais que se escondem em *A Ilha do Dia Anterior*, um romance que reitera a vocação metalinguística do romance moderno, seja ele histórico ou não.

Como semelhança com *O homem duplicado*, o narrador de Eco realmente enfraquece o suspense ao antecipar as ações ao leitor e, à luz dos conceitos da Estética da Recepção, mais precisamente, de Iser, reforça a importância do efeito da obra no receptor para promover a interação entre texto e leitor. Torna-se, deste modo, claro que, tanto em Saramago quanto em Eco, a ficção se utiliza das antecipações apresentadas para suscitar reações efetivas nos receptores dos textos ficcionais, assim como abrir possibilidades ao seu imaginário.

Porém, ainda que exista esta semelhança, seria forçado chamá-la de intertextualidade. À semelhança do que verificamos ocorrer entre *O homem duplicado* e *O capote*, entendemos ser possível falar de aproximações estruturais, ou seja, de semelhança na configuração narrativa. Os estudos sobre o romance, dispersos pela literatura, nos ensinam que, nele, a associação de idéias é uma técnica narrativa e está contida pelas linhas gerais da composição, ou seja, pela estrutura do livro. Ao autor, como a qualquer leitor, é dado o direito de ter seu ofício marcado pelas leituras que fez no decorrer da vida. Ou, como nos ensina Autran Dourado, ainda em seu *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*:

Quando o autor consegue precisar e estabelecer a sua imagem em palavras e apresentá-la objetivamente (quanto mais preciso, mais verdadeiro); quando, se me permitem a comparação, o que se quer significar se transforma em significante através da ação (o Verbo se fez carne e a carne em ação – verbo – se faz persona, a tal ponto que criador e leitor a têm por gente); só então se pode dizer que há um personagem.

Logo, em *O homem duplicado*, criadas as circunstâncias em que o personagem agirá, Saramago as insere em uma estrutura de construção que pode, por efeito das leituras que o autor fez, nos lembrar qualquer outra, seja real ou imaginária. Por vezes, dependendo dos traços que os personagens apresentam, os próprios leitores podem fazer correlações destes com fatos reais de suas próprias vidas. E se isso ocorre é porque, nos processos criacionais, o autor pode se valer de todas as experiências, semelhanças, lembranças e influências por ele sofridas para iniciar seu processo de “carpintaria”. O que realmente importa, em todo o processo, é conseguir criar um painel ficcional no qual o leitor se sinta retratado e motivado a continuar sua leitura.

Ainda segundo Bernardini, mal nos é dado o tempo de ficarmos cativados pelas personagens saramaguianas, assim como por seus subgestos e subtons, suas oscilações e silêncios eloqüentes, quando eis que, numa onda de pânico, vem Saramago expor, através de seu narrador, situações futuras, que ela chama de “pontos desguarnecidos, consciente ou inconscientemente”.

Com isso, Bernardini parece entender que, com o surgimento de um narrador que questiona as ações que poderão ocorrer, o papel do suspense é restabelecido, ou seja:

as aparências adquirem maior ambigüidade, o princípio da coincidência se intromete nos acontecimentos, palavras que abririam as derradeiras portas não são ditas, os signos ideológicos confundem-se com os signos da fatalidade, ressurgem a consciência, a morte sempre vindo a propósito, atraída que é pela fraqueza moral e pelas palavras que dão nome ao instinto que cega: ‘desforra, desforço, despique, desagravo, desafronta, represália, rancor, vindicta, senão mesmo a pior de todas, ódio’.

Prosseguindo na leitura da crítica de Bernardini, temos que “[...] num final que lembra o pirandelliano *O Finado Mattia Pascal*, descobre-se [...] o actante que semeou os equívocos e que provocou os desenlaces”.

Novamente, ao comparar *O homem duplicado* a uma outra obra conhecida, agora a de Pirandello, nos vemos obrigados a verificar se tal aproximação de enredos procede ou não.

Em *O falecido Mattia Pascal*<sup>149</sup>, temos a narrativa das mudanças que acontecem a Mattia, bibliotecário que, na tentativa de se livrar de uma vida familiar insuportável e, também, da tirania de sua esposa e sua sogra, deixa sua cidadezinha natal e vai correr o mundo. Casualmente ganha uma enorme quantia em dinheiro num jogo em Montecarlo e se torna milionário de um dia para o outro. Pensa em voltar para casa, porém, ao ler o jornal, depara-se com a notícia de seu próprio suicídio. Esse engano ocorreu em virtude de um cadáver, encontrado afogado na mesma cidade de Mattia, ter sido identificado como o próprio.

Aproveitando-se da situação, opta em considerar-se morto de verdade e recomeça uma nova vida com o nome de Adriano Méis. Passando de mentira a mentira, sua nova vida logo se torna repleta de dificuldades existenciais. Com isso, decide forjar um novo suicídio, findando com a identidade de Adriano Méis e volta à sua cidade, reparando o engano do suicídio de outrora.

Porém, nesse meio tempo, sua esposa casara-se novamente, gerara uma filha e o cargo que ocupava no trabalho fora preenchido por outro. Com isso, resta-lhe viver à margem da vida, novamente excluído desta. Havia se tornado, portanto, o falecido Mattia Pascal.

O foco narrativo gira em torno da condição humana vazia e incerta do sujeito contemporâneo. Nele as escolhas são sempre tomadas pelos outros e não pelo personagem principal. Trata-se, portanto, de um livro que aborda o tema da liberdade impossível. Ele nos faz refletir que as formas e os papéis sociais são falsificações que tornam toda relação humana inautêntica. Porém, uma vez que esses mesmos papéis são necessários, será neles que o indivíduo encontrará a própria essência de sua vida, ou seja, de seu modo de ser.

Com isso, esta obra de Pirandello pode ser vista como um paradoxo entre o ser e o parecer, entre o individual e o social, entre o desejo

---

<sup>149</sup> PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

de liberdade e a necessidade de pertencer à coletividade. Nela, a experiência principal de Mattia Pascal é a absoluta necessidade de escolher entre uma vida, mesmo que falsa, e uma morte que pode ser, também, pura sobrevivência. É, portanto, neste sentido, que entendemos que Bernardini afirma se assemelharem os finais de *O homem duplicado* e *O falecido Mattia Pascal*.

Com isso, em Bernardini, a experiência literária herdada de leituras anteriores, a saber, de Gogol, Eco e Pirandello, norteou suas expectativas durante a leitura de *O homem duplicado*. Sua recepção crítica, portanto, ocupou-se em examinar como *O homem duplicado* expõe, explicitamente ou não, a leitura ou as leituras que Saramago possa, ou não, ter feito de outras obras, as quais influenciaram na criação da sua. Porém, como faca de dois gumes, serve, também, para mostrar o quanto a experiência da leitura ao mesmo tempo que nos abre portas, nos reprime criacionalmente. Não queremos, com isso, desmerecer o mérito de Saramago na elaboração de *O homem duplicado*, mas, sim, lembrarmos um fato essencial em termos de recepção: a leitura que fazemos do mundo e de outros autores faz parte dos textos que criamos, ou seja, como uma prerrogativa para a criação, essa leitura está inscrita nele.

Por sua vez, em pesquisa que investiga o enredo de *O homem duplicado* enquanto uma abordagem da identidade na cultura pós-moderna<sup>150</sup>, a crítica acadêmica Edimara Luciana Sartori encontra, na leitura que faz da obra, um Saramago que volta a trabalhar o limiar entre História e história. Na obra, a História é uma disciplina a relatar eventos da humanidade que podem ser comprovados e história refere-se à própria narrativa ou ainda às ações e percalços que envolvem a vida de um sujeito comum, ou seja, o seu cotidiano.

No entanto, as duas dependem do discurso para existir e, como todo discurso, são uma construção de sentido. Com isso, para Edimara Sartori, *O homem duplicado* é uma reinvenção da História atual, do tempo presente em que se vive, contribuindo com a primeira ao fazer parte dela.

---

<sup>150</sup> SARTORI, Edimara Luciana. A história d'O Homem Duplicado: uma abordagem da identidade na cultura pós-moderna. CD *Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa*, 2003.p.273-283.

Como a arrojada proposta de Tertuliano de ensinar a História do presente para o passado, também as vidas das pessoas, nesse caso particular do professor de História

poderiam ser contadas de diante para trás, esperar que chegassem ao seu fim para depois, pouco a pouco, ir remontando a corrente até ao brotar da fonte, identificando de caminho os cursos afluentes e navegar por eles acima. (Saramago, p.199)

De acordo com Sartori, se o leitor optar por essa decisão, a de ler o romance do seu final ao seu princípio, vai se deparar com pistas que, numa primeira leitura, haviam passado despercebidas e que, se perseguidas e examinadas atentamente, vão desvelar as ações futuras das personagens:

Eis a diferença entre a História e a história que Saramago conta, enquanto a matéria da primeira é o passado, a da segunda antecipa o futuro das personagens, pois a estrutura do romance permite se saber de antemão o que sucederá no porvir das suas ações.

Do que foi acima exposto, colocamo-nos o seguinte questionamento, “Como nos posicionarmos em relação à leitura de trás para frente de um romance?”

É certo que determinadas narrativas nos são apresentadas com um capítulo inicial em que ocorre o clímax da narrativa, e, nos capítulos posteriores, procede-se à apresentação de fatos que nos levarão àquele momento que nos foi, estruturalmente, antecipado pelo autor.

Em casos como este narrado acima, entendemos que se trata de uma técnica ficcional de, antecipando o clímax, influenciar no desejo do leitor de conhecer que fatos levaram àquele acontecimento e os outros nos quais o clímax irá se findar. Sidney Sheldon faz isso. Mas, trata-se de uma técnica e não de um ato consciente de pôr-se a ler um livro do final para o começo. É bem diferente, portanto, do que Sartori nos propõe em sua crítica.

É certo que a proposta parte da personagem Tertuliano, de *O homem duplicado* e, sendo o mesmo um professor de História, é possível

interpretarmos suas palavras de uma outra forma. Se um professor partisse da história contemporânea, na qual tanto o aluno quanto ele estão inseridos e vivendo os fatos, talvez, em seu entender, seria mais fácil compreender as causas a partir das conseqüências do que é vivido.

Por outro lado, estruturalmente, há a possibilidade de pensarmos que, tanto no início da narrativa, quanto no final, um duplo aparece a Tertuliano e lhe coloca a vida em risco. Ao seguir as pistas dadas pelo narrador, que, na narrativa, antecipa os fatos, é como se o leitor estivesse sendo esclarecido do capítulo supostamente anterior.

Porém, entendemos ser este um método um tanto estranho para se analisar uma narrativa e à crítica de Sartori aproximamos o que dissemos sobre a crítica de Bernardini, ou seja, há, em ambas, uma necessidade de fugir dos padrões utilizados pela crítica jornalística e verificar, com isso, se encontram uma saída para explicar o texto saramaguiano sem desmerecê-lo.

Estaria, portanto, ocorrendo com os críticos acadêmicos o mesmo receio que Krauss discutiu em sua crítica, ou seja, o medo de os críticos jornalistas tecerem comentários desabonadores à produção de um Nobel da literatura.

Esta postura, a nosso ver, contraria totalmente os princípios da crítica, pois, o que tem que ser criticado é o que realmente foi ou não feito numa obra.

Percy Lubbock, em sua *A técnica da ficção*<sup>151</sup>, nos ensina que é frustrado o trabalho do crítico que tenta captar a forma vaga e fantasmagórica de uma obra. Segundo Lubbock:

Não admira que a crítica não seja muito precisa nem muito exata no uso de seus termos, quando obrigada a trabalhar nessas condições desvantajosas.[...]O livro nunca estará presente ao espírito do crítico em sua totalidade; mas, numa memória razoavelmente boa, subsiste dele o suficiente para ser discutido e criticado.”

Logo, além dessa proposta, por nós descartada, de ler *O homem duplicado* do final para o começo, o que subsistiu deste livro, na memória de Sartori, que lhe incitou a discuti-lo em sua crítica?

Além da proposta de leitura inversa, à crítica cabe ainda comentar o fato de Tertuliano ter escondido seu retrato atrás de um volume da História da Revolução Industrial.

Deve-se ratificar que essa revolução que modificou os modos de produção foi um dos resultados do desenvolvimento do sistema capitalista. A fotografia tem a função de multiplicar imagens e, no romance, ela representa a reprodutibilidade técnica da era industrial. Infelizmente, o professor de História desconhece, ou melhor, atribui pouca importância ao processo de industrialização.

Para Sartori, talvez, se conhecesse melhor esse capítulo da História, a personagem Tertuliano compreenderia a situação alienante que encobre a maior parte da sociedade ocidental e que foi desencadeada pela ambição de poder movida pelo sistema capitalista. Compreenderia também a desagregação da identidade cultural de uma nação, bem como o deslocamento identitário de que tratou Stuart Hall.

Todavia, Sartori verifica que, numa exposição que demonstra, sobretudo, a ironia, Tertuliano Máximo Afonso do início da narrativa ao seu término, quando ele já está com a identidade de António Claro, lê a História das civilizações mesopotâmicas. O efeito da ironia aumenta se se lembrar que o professor defende o posicionamento de que a História deve ser ensinada do presente para o passado. Com essa opinião, como pode passar o tempo todo da narração estudando somente as civilizações antigas? De acordo com o texto, a resposta é afirmativa:

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. (Saramago, p. 15)

Logo, para Sartori, é preciso selecionar, recortar, suprimir capítulos da História e da mesma maneira que o ensino fica fragmentado também o ficam as ações do homem, ou até a sua completa paralisação por não saber nem como nem para onde avançar.

---

<sup>151</sup> LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.

Por outro lado, sob nosso ponto de vista, e em comum acordo com o ponto de vista de Sartori, talvez seja a ausência de entendimento da realidade factual em que Tertuliano Máximo Afonso vive, que o leva a defender tal posicionamento sobre o ensino da História. Faz-se necessário, pois, compreender o presente para tentar mudar essa História que sufoca qualquer forma de revolução cultural. A idéia de Tertuliano serviria de alerta para que os homens que fazem a história pacificamente construam, efetivamente, a História. Não se deve esperar que o presente se torne passado para registrar a História, mas fazê-la no presente.

Com isso, para Sartori, essa é uma das grandes reflexões que *O homem duplicado* suscita. O tempo histórico que Tertuliano vive é um tempo de marasmo, por isso a urgência de “acordar” e realmente fazer a História, não deixá-la à voga dos interesses que regem o orbe, ou seja, o poder econômico, como Saramago já explicitou em seu texto sobre mundo de injustiça globalizada, redigido para a sessão de encerramento do Fórum Social Mundial em segunda edição, realizado em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 2002.

Além disso, em *O homem duplicado*, a acadêmica entende que o autor expõe a imagem de um tempo que ele vê com desagrado. Valendo-se dos estudos de modernidade e ambivalência discutidos por Zygmunt Bauman, bem como da discussão acerca da crise de identidade na vida moderna abordadas por Stuart Hall, seu estudo mostra a obra saramaguiana como uma espécie de alerta ao indivíduo sobre os riscos que a globalização representa para a sociedade humana.

Por sua vez, entende que na obra o tema do duplo não se refere somente à cópia humana, mas também aparece de maneiras distintas, através da ambigüidade das palavras, da estrutura narrativa e da constituição das personagens. No nível da enunciação, o sentido ambíguo das palavras constitui uma forma de elucidar a estrutura especular da obra. A ambigüidade e as interferências do arguto narrador antecipam informações que serão confirmadas ao final da narrativa. Por outro lado, o duplo sentido da palavra “história” indica uma outra possibilidade de interpretação do romance. A história, cotidiano de Tertuliano Máximo Afonso, contrapõe-se à História enquanto disciplina que o professor leciona.



Para Sartori, em seu mister, o professor defende a idéia de que a História deva ser ensinada do presente para o passado. No entanto, as ações de Tertuliano demonstram a incoerência entre o que defende e o que realmente faz: assiste aos filmes por ordem cronológica de produção, lê a História das civilizações mesopotâmicas, atribui pouca importância ao período contemporâneo, pois não lê a História da Revolução Industrial.

Essas incoerências de atitudes revelam um indivíduo cindido, que não possui uma identidade íntegra, fato que reforça a idéia de crise que se abate sobre o sujeito. A identificação fica mais abalada com a descoberta do duplo, como se por existir uma pessoa fisicamente igual a si não restasse mais nada da essência do próprio eu. Assim, Tertuliano Máximo Afonso e António Claro disputam entre si a qualidade do original, tentando a anulação do outro numa postura egocêntrica, narcísica.

Com isso, subentende-se, na crítica acima analisada, que o estudo que se desenvolveu permite aproximar a situação vivida pelas personagens ao momento histórico atual. A diluição e a assimilação das identidades culturais acabam por igualar os indivíduos, por um lado, e, por outro, acentuam a alteridade. Por isso, a ânsia de aniquilamento do outro, cada um dos duplos se quer único. A igualdade nivela, ela é requisito das grandes massas sociais e serve de controle para melhor se exercer o poder de dominação. Mas o indivíduo quer reconhecer-se outro, ser diferente, daí a possibilidade do duplo, metáfora que simboliza a perda da individualidade e da identidade.

Neste mundo, o outro passa a ser mero objeto. Cita-se como exemplo Maria da Paz. Ela somente supre as necessidades momentâneas de Tertuliano Máximo Afonso: empresta nome e endereço para a execução do plano da carta, satisfaz sua carência sexual. A morte dessa mulher, de certa forma, elimina um problema a Tertuliano, o de terminar seu desgastado relacionamento. Ora, essas são algumas das fragilidades da sociedade pós-moderna. A cidade onde passa a ação da narrativa não é identificada. Sabe-se apenas que é imensa, possui cinco milhões de habitantes. As palavras de Carlos Reis<sup>152</sup> confirmam essa visão. Segundo ele, “esta espécie de digressão

---

<sup>152</sup> REIS, Carlos. O homem diante do espelho. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. Lisboa, Ano XXII, n. 838, 13 a 26 de novembro de 2002. p. 15-16.

em torno da identidade e do conhecimento passa-se em todos os lugares em geral e em nenhum em particular”. Esta é, portanto, a história e a História do tempo presente.

Conforme pudemos verificar na crítica acadêmica apresentada, o horizonte de expectativas de Sartori não está relacionado à clonagem e, tampouco, à intertextualidade. Encontra-se, sim, ocupado em considerar aspectos da história da contemporaneidade, que podem ser discutidos a partir da correlação existente entre *O homem duplicado* e a questão da identidade na contemporaneidade.

Em um estudo histórico mais detalhado da recepção literária, Sartre<sup>153</sup> deixa claro que a recepção de uma obra nunca é apenas um fato “exterior” a ela, uma questão contingencial de resenhas e vendas nas livrarias. É, sim, uma dimensão construtiva da própria obra. Afirma, ainda, que todo texto literário é construído a partir de um certo sentimento em relação ao seu público potencial, e inclui uma imagem daqueles a quem se destina: toda obra encerra em si mesma aquilo que Iser chama de um “leitor implícito”; inclui em todas as suas atitudes o tipo de público que prevê. O escritor pode não ter em mente um determinado público, no entanto, um determinado tipo de leitor já está implícito em seu próprio ato de escrever.

Por ocasião da leitura de *O homem duplicado*, que tipo de leitor estaria implícito na escrita do texto? A análise da crítica acadêmica de Sartori nos permite pensar em um leitor que esteja contextualizado na extensa discussão da identidade que se verifica na pós-modernidade.

As reflexões de Stuart Hall<sup>154</sup> esclarecem que o argumento para tal discussão reside no fato de as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado.

Contextualizando essa informação ao universo ficcional de *O homem duplicado*, Tertuliano, “indivíduo” contemporâneo, vê-se como sujeito unificado até a descoberta de seu duplo. A partir de então, movido pela busca

---

<sup>153</sup> SARTRE, Jean. *Que é a literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

<sup>154</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

do outro, mostra ao leitor a fragmentação de si mesmo enquanto indivíduo, identificando uma espécie de crise de identidade, verificável no sujeito pós-moderno, conceptualizado não como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente e sim uma identidade formada e transformada pelos sistemas culturais que nos representam, interpelam e rodeiam.

Em *O homem duplicado*, o escritor português constrói sua ficção, apoiando-se em questão presente na Literatura Ocidental desde a Era Clássica, a qual, ainda que não deixe de ser constantemente revitalizada ao longo dos anos, mostra-se sempre atual e inquietante: a busca da identidade.

Portanto, a duplicidade, enquanto força-motriz de *O homem duplicado*, relaciona-se, principalmente, ao fato de o sujeito, no caso Tertuliano, assumir identidades diferentes, a saber, sua e de António Claro, em diferentes momentos, sendo que estas identidades não são unificadas ao redor de um “eu” coerente.

Em relação a isso, Stuart Hall assim se manifesta:

Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu”...A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.<sup>155</sup>

Com isso, em *O homem duplicado*, ao questionar seu nome, Tertuliano questiona sua identidade e, ao saber-se duplicado, questiona o sentido do seu ser.

Uma vez que seu protagonista apresenta aversão ao próprio nome, procuramos o que os estudos literários relatam acerca disso. E encontramos em Amoroso Lima que há um mistério mais fundo atrás do jogo histórico ou psicológico das denominações. Se por um lado o poder nomear as coisas pode ser visto como uma prova eminente da dignidade do homem, por

---

<sup>155</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

outro, trata-se de uma luta contínua para se chegar às essências, para poder aproximar-se do mistério do ser.

Em *O homem duplicado*, Tertuliano busca conhecer seu duplo, ou seja, busca conhecer seu Outro. Mas como entendemos este outro? Uma vez que é este outro que trará a Tertuliano a consciência de si, de seu modo de ser e de sua condição humana, nela revelando e ocasionando uma grande confusão e um sofrimento extremo que lhe é infligido por certas circunstâncias, entendemos ser possível que este Outro possa ser admitido como o inferno para Tertuliano. Assumir que “o inferno são os outros” é afirmativa sartriana.

Sob nosso ponto de vista, Sarte<sup>156</sup>, admitindo que a solidão tem suas dores, mas oferece, ao menos, a vantagem de não ameaçar as imagens que cultivamos a nosso respeito, entende que, ao contrário, a presença do Outro, ainda que, em determinadas circunstâncias, nos ampare e reconforte, expõe, como um espelho mau, o que somos e o que não queremos saber que somos. O inferno, sentido por suas personagens, é um lugar parecido com o mundo contemporâneo, mundo este em que Saramago também contextualizou a personagem Tertuliano, mundo unificado pela tecnologia, imobilizado pelo pragmatismo e preso à monotonia da repetição de massa.

Logo, ainda que este inferno possa ser a esperança do novo, do diferente, do que quebre a rotina, é, principalmente, uma armadilha, uma vez que nada mais é que o exercício, o suplício da repetição. Em *O homem duplicado*, o Outro é os dois, sendo, cada um, o carrasco um do outro.

Com isso, o horizonte de expectativas tido por Sartori em relação a *O homem duplicado* é validado pelo estudo da identidade na obra de Saramago. Entendemos que à obra *O homem duplicado* cabe tal aproximação, uma vez que a personagem Tertuliano, à semelhança da posição sartriana, entende que o que ela é é nada, é a ausência de um modo de ser. Ao ansiar pelo que falta, deseja possuir e ser este Outro.

Além disso, Sartori também apresenta, em seu horizonte de expectativas, a retomada, por *O homem duplicado*, da discussão entre História e história, ou seja, do entrecruzamento do mundo imaginário e do mundo real, da literatura, história / narração e da História enquanto disciplina

---

<sup>156</sup> SARTRE, Jean Paul. *Entre quatro paredes*. Civilização Brasileira: 2005.

tradicionalmente escrita. E duas foram as hipóteses que encontramos para esta expectativa. A primeira foi que, não é porque esta obra trata de ficção que Saramago não pode dizer algumas verdades, oriundas de sua reflexão acerca do mundo em que vive, principalmente se considerarmos que *O homem duplicado* é obra contextualizada na contemporaneidade. A segunda mostra que, se a narrativa analisada fosse lida de trás para frente, como cenas de um filme, essa estratégia revelaria os artifícios romanescos e um narrador que, com suas observações, foi desvelando as ações futuras das personagens.

Assim pensadas, fica clara a diferença entre ambas, ou seja, a História tendo como matéria-prima o passado e a história, ainda que possa vir a fazer parte da História, tendo recursos para antecipar o futuro das personagens. Neste contexto, *O homem duplicado* é uma reinvenção da História atual, da contemporaneidade em que se vive. Há em Tertuliano a consciência da existência de um profissional globalizado, consciente da rapidez com que as informações se transformam no mundo atual:

Logo, *O homem duplicado* sugere, também, o discurso político que sustenta as relações globalizadas a defender a melhoria da condição social da humanidade.

Ao mostrar que Tertuliano precisa se parecer diferente para se tornar mais ele mesmo, Saramago evidencia a identidade fragmentada da personagem e ressalta na narrativa a discussão gerada pelo confronto do eu com o outro.

A necessidade de ser o primeiro mostra-se como a necessidade de ser o único e *O homem duplicado*, no contexto sócio-histórico da contemporaneidade, mostra que a diluição e a assimilação das identidades culturais tendem à ânsia de aniquilamento do outro e esta característica se relaciona ao contexto narrativo na medida que cada um dos duplos quer ser único.

Com isso entendemos que é neste contexto histórico atual, presente na narrativa, de necessidade de igualar-se ao outro, provocando, por outro lado, a acentuação da alteridade dos que se recusam a isso, que Sartori ajuda o leitor a atentar. Recusar, interpretativamente, a existência do duplo, ou lutar contra ela, pode ser entendido como recusar ou lutar contra a perda da individualidade e da identidade.

### 7.3.O mediador comum

Exposta a recepção acadêmica de *O homem Duplicado*, fica evidente a oposição do horizonte de expectativas jornalístico e o acadêmico. Enquanto o primeiro, de modo geral, buscou uma correlação das características de *O homem duplicado* com as obras anteriores do autor, o segundo valorizou as técnicas de estrutura narrativa, ou seja, correlacionou conteúdos e finalizações ficcionais, e, também, a discussão que a obra promove com a questão da identidade na contemporaneidade. Com isso, ampliou os efeitos que a obra mostrou ocasionar em seu público.

A alusão a uma literatura que dialoga com outra, ainda que estruturalmente, abre um horizonte próximo ao intertextual, porém, bem distinto deste, e, com isso, mostra que a intertextualidade não se esgota nesta evocação. Na crítica acadêmica de Bernardini, algumas alusões têm sua origem nas soluções ficcionais fornecidas por textos anteriores a *O homem duplicado*. Por sua vez, na crítica acadêmica de Sartori, algumas alusões propostas por Saramago, como, por exemplo, a discussão identitária, têm sua origem no sistema de sentido particular da contemporaneidade.

A partir de aproximações estruturais de ficções conhecidas, para Bernardini, o velho é visto como novo, num contexto que, identificado por Sartori como pós-moderno, o modifica.

A Estética da Recepção, aplicada às interpretações críticas que Bernardini e Sartori fizeram de *O homem duplicado*, nos ensina que a prática da leitura permite restabelecer a coerência global do ficcional com o real, uma vez que a ficção não se opõe à realidade, mas antes a comunica.

Por conseguinte, a recepção acadêmica tida pela obra *O homem duplicado*, favorecida pelo diacronismo da abordagem, reorientou a mudança do horizonte de expectativas tido até então e, com isso, obteve a concretização da obra em seu universo de leitura.

## 8. Conclusão

A análise, aqui apresentada, acerca de alguns textos críticos referentes às obras *Todos os nomes* e *O homem duplicado*, de José Saramago, nos mostrou que ambas tiveram recepções bem distintas por parte tanto da crítica jornalística, quanto dos críticos acadêmicos

De modo geral, a obra *Todos os nomes*, escrita anteriormente ao recebimento do Nobel por Saramago, teve uma recepção crítica que podemos chamar de padrão, isto é, de divulgação de um novo enredo e abordando uma temática existencialista já esperada pelos críticos. Sua recepção, portanto, se pautou em discutir o trabalho lingüístico empreendido pelo autor, assim como o processo criador deste, a paráfrase possível de *Todos os nomes* a partir de um poema de Carlos Drummond de Andrade e a aproximação do enredo da mesma a um texto de Dostoievski.

Já a recepção acadêmica de *Todos os nomes* verificou a já conhecida habilidade saramaguiana na utilização de recursos narrativos, bem como a discussão de temáticas contemporâneas na obra.

E, estatisticamente falando, se comparados os números das recepções por nós apreendidas, verificou-se um interesse crítico maior dos acadêmicos que dos jornalistas pela obra *Todos os Nomes*.

Por sua vez, a recepção crítica de *O homem duplicado* se mostrou bem diversa da de *Todos os nomes*, tanto estatística quanto apreciativamente falando.

Estatisticamente, encontramos um número elevado de recepções críticas jornalísticas negativas, orientadas, ao que nos pareceu, não mais em buscar a temática que a obra realmente procurou tratar, mas, sim, orientadas por idiosincrasias que dificultaram a análise e valoração da mesma.

A primeira dificuldade se referiu ao subjetivismo presente nas críticas jornalísticas apuradas, o qual levava, invariavelmente, à depreciação da obra.

Ao nos depararmos com tantas críticas negativas a respeito de *O homem duplicado*, procuramos verificar se os críticos jornalísticos, ao pretenderem destacar o trabalho do leitor que há em si, não estavam propondo suas visões pessoais, uma vez que certas críticas nos informaram mais a

respeito de suas idiossincrasias do que a respeito dos percursos de leitura supostamente programados pelo texto.

E verificamos que o fato de tentarem encontrar em *O homem duplicado* identificações com outras obras de Saramago, em especial as históricas, foi mais uma tentativa de abreviar o trabalho crítico, através do uso de características já conhecidas acerca do estilo de escrita saramaguiano, do que a leitura crítica da nova obra que se apresentava. Ou seja, as generalizações e abstrações que fizeram, mais dificultaram que facilitaram o entendimento das particularidades do texto.

Isto nos mostrou que o exercício que consiste em depreender, além do leitor e do livro, um certo número de constantes, presentes em obras anteriores do mesmo autor, mas, não, necessariamente, na que está sendo estudada, no caso, *O homem duplicado*, não é somente fastidioso, mas, principalmente, perigoso. Desacredita as expectativas que os leitores vão formando de uma obra, a ponto de estes se recusarem a lê-la.

Por sua vez, a crítica acadêmica de *O homem duplicado* enfrentou os perigos de uma leitura que, segundo as primeiras informações que críticos jornalistas divulgaram da mesma, parecia destoar de tudo que Saramago já fizera até então. E, ao tentar enveredar por outras discussões plausíveis, tematicamente, mas não necessariamente coincidentes com a proposta pelo autor, mostrou que não é a vastidão da abordagem que determina a real apreensão da especificidade da obra. Por sua vez, outras recepções acadêmicas, visando evitar incorrer em tais erros, procurou evidenciar os fatos textuais pelos quais *O homem duplicado* reclamava um leitor, os quais ligavam *O homem duplicado* à obra *Anfitrião*, de Plauto e, nisto, encontrou a verdadeira proposta saramaguiana de discussão da identidade na contemporaneidade. Portanto, foi com esta abordagem que a crítica acadêmica conseguiu alcançar a concretização da leitura à qual se propôs.

Compreende-se, portanto, seja em relação a *Todos os nomes*, seja em relação a *O homem duplicado*, que, para se criticar a recepção crítica literária de um texto, é preciso desmistificar as muitas interpretações dos mesmos e revelar os aspectos da obra que foram ignorados, camuflados, atenuados ou obscurecidos de forma intencional ou por pura falta de conhecimento do assunto.



Com isso, o que este estudo indica é a necessidade de uma formação cultural mais ampla dos jornalistas e acadêmicos que se pretendam críticos e que a falta de originalidade destes mesmos textos críticos não sejam mais atribuídas às limitações de espaço que os jornais e periódicos reservam para a crítica, e, sim, à precariedade de suas próprias formações cognitivas.

Com isso, esperamos que este trabalho seja um adendo à recepção crítica que as obras *Todos os nomes* e *O homem duplicado* receberam até então e que, na medida do possível, e considerando suas limitações, seja uma contribuição aos Estudos Literários de Literatura Portuguesa.

## BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.7.
- ABRAMO, Bia. O duplo em crise. *Carta Capital*, São Paulo, 20 nov. 2002. Plural, p.07.
- Agência EFE. Aos 80 anos, Saramago fala de seu mais novo romance. *A tarde*, 17 nov. 2002. Internacional, p.15.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, s/d. p. 26.
- AMOROSO LIMA, Alceu. A criação. IN: AMOROSO LIMA, Alceu. *A estética literária e o crítico*. Rio de Janeiro: Agir, 1954. p.59-87.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. José. IN: MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1997
- ARAÚJO, Felipe. A encruzilhada aos 80. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 16 nov. 2002. Caderno 3, p.01.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.
- ARREGUY, Clara. O eu oculto. *Correio Braziliense*, Brasília, 25 jan. 2003. Pensar, p.03.
- ASSIS, Machado. *Esaú e Jacó*. SP: Nova Cultural, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. A tradição e o estilo IN: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BARBOSA, Daniel. O inferno é o outro. *O tempo*, Belo Horizonte, 11 jan. 2003. Magazine, p. 01.
- BENTANCUR, Paulo. A sombra de Saramago. *Zero Hora*, Porto Alegre, 13 nov. 2002. Segundo Caderno, p.01.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni. O senso comum e o avesso da história. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 nov. 2002. Mais/Livros, p. 13.
- BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BRAGA, Mirian Rodrigues. *A concepção de língua de Saramago: o confronto entre o dito e o escrito*. São Paulo: Arte & Ciência, 1999. p.105.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *O anônimo célebre*. São Paulo: Global, 2002.
- Camões: revista de Letras e Culturas Lusófonas*, n.3, outubro-dezembro 1998.
- CALIL, Ricardo Cury. *Jornalismo Cultural: a história e a crítica da crítica de arte brasileira*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, s/d, 50p.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 69.
- CHAVES, Rosangela. Comédia de absurdos. *O popular*, Goiânia, 28 jan. 2003, p. 7.
- CASTELLO, José. Tema de *Todos os nomes são as palavras*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 02 nov. 1997. Livros, p.D5.
- CHAPARRO, Manuel Carlos. *Sotaques d'aquém e d'além mar: percursos e gêneros do jornalismo português e brasileiro*. Santarém: Edições Jortejo, 2000.
- Colóquio Letras*, nº151/152, janeiro-junho 1999.
- CORRADIN, Flávia Maria. *Antônio José da Silva, o judeu: textos versus (con)textos*. Cotia: Íbis, 1998.
- COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
- COSTA LIMA, Luiz. O leitor demanda (d)a literatura. IN: JAUSS, Hans Robert. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- COUTINHO, Afrânio. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética e Aesthetica in nuce*. SP: Ática, 1997.
- CUNHA, Alécio. Personagens de impacto em *O homem duplicado*. *Hoje em dia*, Belo Horizonte, 24 nov. 2002. Plural/Literatura, p.3.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

- CUNHA, Newton. *Dicionário SESC: a linguagem da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 283-284.
- D'ONÓFRIO, Salvatore. *Metodologia do trabalho intelectual*. São Paulo: Atlas, 1999.p. 73.
- \_\_\_\_\_. *Teoria do texto: prolegômenos e teoria as narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- DA REDAÇÃO. Saramago e o outro. *Gazeta do povo*, Curitiba, 07. nov. 2002. Caderno G, p.4.
- DISCINI, NORMA. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2003.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. O duplo. IN: DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Obra completa*. V.1. Rio de JANEIRO: Nova Aguilar, 1995. p.283-388.
- \_\_\_\_\_. *Pobre gente*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1960.
- DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. SP/RJ: Difel, 1976.p.57-59.
- EAGLETON, Terry. Fenomenologia. Hermenêutica, teoria da recepção. IN: EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 105.
- ECO, Umberto. *A ilha do dia anterior*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FERNANDES, Bob. *Escrever é criar harmonia*. *Folha de São Paulo*, São Paulo. 12 jan. 2004. Ilustrada, p.5-1.
- FLORY, Suely Fadul Villibor. *O leitor e o labirinto*. São Paulo: Arte & Ciência. 1997.
- FRANÇA, Maria José Moreira F. *A tessitura do avesso: Ensaio sobre a cegueira, Todos os nomes e A caverna de José Saramago, na mira da sátira menipéia*. São Paulo, 2001. 207p. Tese ( Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada ) – Universidade de São Paulo.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GOGOL, N.V. O capote. IN: GOGOL, N.V. *O capote e outras novelas de Gogol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p.27-58.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

- HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética I*. São Paulo: Edusp, 2001.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetivo, 2001. p. 2436.
- HUICI, Adrián. Perdidos en el laberinto: el camino del héroe en *Todos los nombres*. *Colóquio/Letras*, 151/152, 1999.p.453-462.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. IN: ISER, Wolfgang. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 106.
- \_\_\_\_\_. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996. 2 vols.
- \_\_\_\_\_. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- JOLIVET, Régis. *Tratado de filosofia*. Rio de Janeiro: Agir, 1967.
- JOUVE, Vincent. *A leitura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- KRAUSS, Paulo. A sina do Nobel. *Jornal do Estado*, Curitiba, 14 fev. 2003. Rascunho, p.16.
- LAURENT, Jenny. A estratégia da forma. IN: *Poétique: Intertextualidades*. nº27. Coimbra: Almedina, 1979.p.6.
- LEITE, Dante Moreira. A psicologia e o estudo da literatura IN: LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e Literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- MACHADO, Alexandre. Linguagem simbólica no novo livro de Saramago. *Diário de Pernambuco*, Recife, 31 dez. 1997. Viver, p.2.
- MACIEL, Maria Esther. *Crítica Acadêmica / Crítica Jornalística: afinidades e dissonâncias*. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=22>. Acesso em: 01 abril.2006.
- MAKARYK, Irena. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.
- MANGUEL, Alberto. O autor como leitor. IN: MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 2003. p. 68.
- MELO, José Marques de. *A opinião do jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985, p.97-104.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- MENDES, Armando. José Saramago: a arte de escrever. *Diário de Natal*. 23 nov.1997. Lazer e Cultura, p.2.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1999. p. 430.
- \_\_\_\_\_. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- MOLIÈRE, *Anfitrião / O amor médico*. Porto: Léo & Irmão, 1927.
- MONGELLI, Lênia Márcia. José Saramago, no encaixe de vidas anônimas. *Jornal da Tarde*. 15 nov. 1997. Caderno de Sábado, p.6.
- MOURA, Flávio. O Homem Duplicado. *Revista Istoé Gente*, São Paulo, dez / jan. 2003. Diversão & Arte/Livros, p. 74.
- NINA, Cláudia. O clone de Saramago. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. 02 nov. 2002. Idéias & Livros, p.01-2.
- OLZONOFF Jr, Paulo. Humano, demasiadamente humano. *Jornal do Estado*, Curitiba, 07 nov. 2002. Espaço 2, p. D1.
- PADOVANI, Umberto. *História da Filosofia*. SP: Melhoramentos, 1954.
- PEIXOTO, Mariana. O homem que não quer ser uma ilha. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 18 nov.1997.p.01.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A ficção como desafio ao registro civil. *Colóquio/Letras* 151/152, 1999.p.429-440.
- PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Mattia Pascal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- PIZA, Daniel. Entre o fato e a idéia. *Bravo*, São Paulo, dez / jan. 2003. p. 101-103.
- \_\_\_\_\_. *Jornalismo cultural*. São Paulo: Contexto, 2004.
- PLATÃO. Fédon. IN: PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Coleção Os Pensadores.

- PLAUTO, *Anfitrião*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.
- ROZESTRATEN, Reinier J. A. Processos psicológicos básicos do comportamento no trânsito. IN: ROZESTRATEN, Reinier J. A. *Psicologia do trânsito: conceitos e processos básicos*. São Paulo: E.P.U, 1988.p.17-31
- SABBAG, Ricardo. Jóia escondida para os leitores. *Gazeta do povo*, Curitiba, 16 dez. 2002. Caderno G, p.3.
- SALOMON, D. V. *Como fazer uma monografia*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 17.
- SANCHES NETO, Miguel. Romance ramalhudo. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 27 jan. 2003. Caderno G, p.04.
- SANS, Ana Monner. De aventuras, azares, amores y taumaturgias: la subversión genérica como estratégia narrativa em *Todos los nombres*. *Coloquio/Letras*, 151/152, 1999.p.441-452
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática, 1995
- SANTOS, Rosemary Conceição dos. *Saramago: Metáfora e Alegoria no Convento*. São Paulo: Scortecci, 2004, p. 34.
- SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. Centauro. IN: SARAMAGO, José. *Objecto quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Memorial do Convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Objecto Quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SARTRE, Jean Paul. *Entre quarto paredes*. Civilização Brasileira: 2005.
- \_\_\_\_\_. *O imaginário*. São Paulo: Ática, 1996.
- SCHWARTZ, Adriano. A angústia da seqüência. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13. dez. 1997. Jornal de Resenhas, p. 07

- SEGRE, Cesare. Introdução à análise do texto literário. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.
- SEREZA, Haroldo Ceravolo. Clone intriga José Saramago. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 05 novembro. 2002.
- \_\_\_\_\_. Impossível passar em vão. *Todo Dia*, Americana, 02. nov. 2002. Caderno Z, p. 12.
- SILVA, Marina. Instigante, como sempre. *Correio Popular*, Campinas, 26 nov. 2002. Caderno C, p. C-1.
- SOARES, Alessandro. O outro eu segundo Saramago. *Diário do grande ABC*, Santo André, 07 de novembro. 2002. Cultura & Lazer, p. 3.
- SOUSA, Mauro Wilton. A recepção sendo reinterpretada. *Novos Olhares*, v.1, n.1, p.39-46, 1998
- STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro: Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- VACCARO, Alberto. J. *Tratamiento de la personalidad em el teatro de Plauto*. Buenos Aires: Facultad de Filosofia Y Letras de La Universidad de Buenos Aires / Instituto de teatro, 1982.p. 5.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.



## **ANEXO**

## SARAMAGICAMENTE: O que deu o nome ao pai.

Se consultarmos Ferreira (1986, p.1552) em busca do significado da palavra “saramago”, encontraremos que a mesma se vincula à Botânica, designando uma erva de raiz axial e napiforme<sup>157</sup>. Essa mesma erva apresenta flores alvas, amarelas ou avermelhadas, ordenadas em cachos compridos e frutos cilíndricos, estriados e pequenos.

Metaforicamente, José de Sousa Saramago, escritor português, nascido em 1922 na aldeia de Azinhaga, província do Ribatejo, Portugal, responsável pelo exercício de uma literatura algumas vezes alva, outras amarela e outras avermelhada, ou seja, com coloridas possibilidades alegóricas, “herdou” o sobrenome Saramago graças à alcunha recebida por seu pai que, segundo o autor “não gostava nada disso”. Não porque fosse depreciativo, mas uma vez “tendo deixado a aldeia e ido viver para Lisboa, tinha mudado, tinha acabado essa coisa de ser um camponês, agora era um cidadão e, portanto, já não usava alcunhas. Tanto é assim que assinava só José de Sousa, que é como ele era de fato no registro civil”. No entanto, ao descobrir na escola em que o filho estava matriculado, que o mesmo se chamava, no registro, Saramago, o pai viu-se obrigado a fazer uma declaração dizendo que também usava o nome. “Sou o primeiro Saramago da família. E sou aquele que deu o nome ao pai.”<sup>158</sup>

Quando da publicação de seu primeiro romance, vivia-se em Portugal a estética do Neo-Realismo e liam-se as publicações de Alves Redol<sup>159</sup>, Fernando Namora<sup>160</sup>, Vergílio Ferreira<sup>161</sup>, Afonso Ribeiro<sup>162</sup>, Miguel Torga<sup>163</sup>, José Régio<sup>164</sup> entre outros.

---

<sup>157</sup> Que tem a forma da raiz do nabo.

<sup>158</sup> WERNECK, Humberto. José Saramago. *Playboy*, São Paulo, p. 29-51, outubro, 1998.

<sup>159</sup> *Porto Manso e a preparação de Ciclo Port-Wine*.

<sup>160</sup> *Minas de São Francisco*

<sup>161</sup> *Vagão J*

<sup>162</sup> *Escada de Serviço*

<sup>163</sup> *Odes*

<sup>164</sup> *Histórias de Mulheres e A Velha Casa*

Seu primeiro romance, *Terra do pecado*, “destinado a ter uma vida curta e praticamente sem memória”<sup>165</sup>, uma vez que a temática e o estilo vindouros difeririam extremamente do estilo narrativo inicial, publicou-o em 1947, aos vinte e cinco anos e, recusando-se a refazê-lo, republicá-lo e relançá-lo no mundo, só retomou a escrita de um novo romance, *Manual de Pintura e Caligrafia*, trinta anos depois. Neste ínterim trabalhou em editoras, escreveu em jornais, fez traduções e compôs poesias.

*Terra do Pecado* gira em torno da atormentada existência de uma viúva, Maria Leonor, dividida entre o desejo por seu cunhado médico e o medo que sentia da maledicência de sua serviçal Benedita, cujo misto de insinuações de chantagem e ascensão psicológica sobre a patroa nos remete à Juliana de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. Quando Maria Leonor resolve casar com o médico, este morre em um acidente, o casamento não ocorre e o romance se encerra.

Nessa obra é possível encontrar cenários adequadamente compostos, com escrita narrativa respeitando todas as regras de pontuação e seqüência actancial costumeiros da época.

No entanto, os trinta anos de imersão no silêncio praticados por Saramago lhe permitiram desenvolver um novo tipo de efabulação, ou seja, apresentar um texto com

...ritmo feito de quase constantes associações de imagens, de jogos verbais insistentes, de um fluir ininterrupto, tanto ao nível da história, como sobretudo ao nível do discurso ... da famosa reformulação da pontuação...” (Reis, 1998, p.14)

Nesse ínterim surgiram *Os poemas possíveis* (poesia, 1966), *Provavelmente alegria* (poesia, 1970), *Deste mundo e do outro* (crônica, 1971), *A bagagem do viajante* (crônica, 1973), *As opiniões que o D.L. teve* (crônica, 1974), *O ano de 1993* (poesia, 1975) e *Os apontamentos* (crônica, 1976).

Poemas nos quais as digressões “Que mais árvore é o tronco mais sozinho” e “Vago, secreto, alheio e disfarçado / ...Dobro esquinas e paro separado / À espera de mim mesmo ou da metade / Que ficou sem saber do

---

<sup>165</sup> REIS, Carlos. O escritor em construção. In: \_\_\_\_\_ *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998, p.11-27.

outro lado”<sup>166</sup>, nos remetem à temática da solidão e a ecos do estilo de Fernando Pessoa e Machado de Assis e, com o passar do tempo e de outros versos, “teriam começado a definir nexos, temas e obsessões que viriam a ser a coluna vertebral, estruturalmente invariável, de um corpo literário em mudança”<sup>167</sup>

Inaugurando a nova fase literária saramaguiana, o *Manual de Pintura e Caligrafia*, publicado em 1977 relata o fluxo criacionista de um pintor, concomitante as suas digressões narrativas em busca de outra linguagem, ou seja, de uma outra forma artística que lhe permita um entendimento das coisas que ele não conseguia através da pintura.

O termo “manual”, presente no título, designando uma espécie de livro que contém noções essenciais acerca de alguma coisa, no caso, o autoconhecimento e a experiência dos vários gêneros da escrita, inaugura também, na obra de Saramago, a opção do mesmo pela explicitação do gênero a ser trabalhado direta ou indiretamente, normativa ou subvertidamente.

É a partir deste “manual” que se seguirão uma *Poética*<sup>168</sup>, um *Memorial*<sup>169</sup>, uma *História*<sup>170</sup>, um *Evangelho*<sup>171</sup>, um *Ensaio*<sup>172</sup> e uma *Segunda Vida*<sup>173</sup>.

Trabalhados subvertidamente, uma vez que anunciam um tratado ‘não científico’ dos sentidos, revisões da história oficial, enunciação de um antievangelho, experiências subjetivas e reconstituição parcial de uma biografia, respectivamente, seus títulos sugerem que mesmo as formas narrativas estáveis também podem ser susceptíveis de questionamento dependendo de como são abordadas.

Sua peregrinação pelos gêneros o levou aos outros mundos de crônicas<sup>174</sup>, contos<sup>175</sup>, teatro<sup>176</sup> e diários<sup>177</sup>. E esses mundos fez o autor serem

---

<sup>166</sup> SARAMAGO, José. Os poemas possíveis. In: \_\_\_\_\_ *Obras de José Saramago*. Porto: Lello & Irmão, 1991. V.1.

<sup>167</sup> SARAMAGO, José. Nota da 2ª edição. In: \_\_\_\_\_ *Obras de José Saramago*. Porto: Lello & Irmão, 1991. V.1

<sup>168</sup> *Poética dos Cinco Sentidos*, contos, 1979.

<sup>169</sup> *Memorial do Convento*, romance, 1982.

<sup>170</sup> *História do Cerco de Lisboa*, romance, 1989.

<sup>171</sup> *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, romance, 1991.

<sup>172</sup> *Ensaio sobre a Cegueira*, romance, 1995.

<sup>173</sup> *Segunda Vida de Francisco de Assis*, teatro, 1987.

<sup>174</sup> *Os apontamentos*(1976), *Viagem a Portugal*(1981).

<sup>175</sup> *Objecto Quase*(1978)

povoados pelo poder inventivo dos símbolos, metáforas, alegorias e estranhas personagens; pelas passarolas voadoras, mulheres de visão penetrante, jangadas de pedra, cegos que tudo vêem, personagens que sobrevivem à morte de seus criadores, escribas que reinventam a história e modificam os códigos, funcionários em busca das identidades perdidas e filósofos que repensam as sombras platônicas que vagam pelo mundo. Enfim, um universo literário que, em 1998, após várias esperas frustradas, foi reconhecido pela Academia Sueca com o Prêmio Nobel da Literatura em Língua Portuguesa.

Recebido o Prêmio Nobel, Saramago, em obras posteriores, discutiu a sutileza e crueldade do mundo capitalista<sup>178</sup>, a perda da identidade no mundo globalizado<sup>179</sup>, a fragilidade dos rituais democráticos, do sistema político e das instituições que nos governam<sup>180</sup>, a noção de pecado presente nos atos humanos<sup>181</sup> e, finalmente, a morte e a condição humana<sup>182</sup>.

Assim, apresentado, este é Saramago e esta é, saramagicamente, até então, a sua obra.

---

<sup>176</sup> *A noite*(1979), *Que farei com este livro?*(1980), *In Nomine Dei*.

<sup>177</sup> *Cadernos de Lanzarote* (1994-1997).

<sup>178</sup> *A caverna*, 2000.

<sup>179</sup> *O homem duplicado*, 2002.

<sup>180</sup> *Ensaio sobre a lucidez*, 2004.

<sup>181</sup> *Don Giovanni ou O dissoluto absolvido*, 2005.

<sup>182</sup> *As intermitências da morte*, 2005.