Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Renan Marques Isse

O estranho duplo

Rio de Janeiro
2017

Renan Marques Isse

O estranho duplo

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Mário Bruno

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S243 Isse, Renan Marques.
O estranho duplo / Renan Marques Isse. – 2017.
73 f.

Orientador: Mário Bruno.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Saramago, José, 1922-2010. O homem duplicado – Teses. 2. Saramago, José, 1922-2010 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Duplo (Literatura) – Teses. 4. Saramago, José, 1922- 2010 – Biografia – Teses. I. Bruno, Mário, 1959- II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Renan Marques Isse

O estranho duplo

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovada em 27 de março de 2017.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Mário Bruno (Orientador)

Instituto de Letras - UERJ

_____

Profª. Dra. Cláudia Maria de Souza Amorim

Instituto de Letras - UERJ

_____

Prof. Dr. Auterives Maciel Júnior

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

Dedico essa dissertação aos meus pais, que sempre me deram suporte e apoio em tudo que eu fiz. Não seria capaz de chegar aonde cheguei sem que houvesse a colaboração deles.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, aos meus pais, por tudo que fizeram e fazem por mim. À minha mãe Alzira Marques Braga, que sempre me estimulou a estudar cada vez mais e por me mostrar que esse é o caminho certo, independente dos obstáculos que eu possa encontrar. Apesar de nunca ter entendido bem do que se tratava, ela nunca deixou que eu me abalasse com a pressão e as exigências do curso, e sempre esteve disponível para me ajudar no que fosse necessário.

Ao meu pai Celso da Cunha Isse, que sempre foi um grande exemplo para mim.

Ao professor doutor Mário Bruno, orientador da minha caminhada acadêmica, por ter acreditado na minha pesquisa e por tê-la alimentado, desde os últimos períodos da graduação. Pelos conselhos, incentivos, pela prontidão e por todo o trabalho duro dedicado à minha dissertação.

A Erick e Rayza, dois amigos que não me deixaram me abater com a proximidade e/ou com os percalços mais difíceis da escrita e da data da defesa. Obrigado por acreditarem em mim e me estimularem.

À minha namorada Maria Clara, por ter sido paciente e compreensiva comigo no período final do preparo da dissertação.

“O senso comum é demasiado comum para ser senso”

RESUMO

ISSE, Renan Marques. *O estranho duplo*. 2017. 73 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

O presente trabalho tem como objetivo fazer uma análise do romance *O homem duplicado*, de José Saramago, levando em consideração certos elementos que o aproximem e distanciem da abordagem já consolidada do fenômeno do duplo, que é um dos principais temas trabalhados na literatura. Para que possamos enriquecer a dissertação, ela se debruçará em textos de psicólogos, sociólogos e filósofos, tendo como pretensão que eles não sejam desdobrados, porém, usados como uma ferramenta de suporte para que o romance escrito por José Saramago possa ser analisado com mais propriedade à luz das teorias propostas por Deleuze, Bauman, Freud e Rank, entre outros autores. A pesquisa também dedicará atenção especial à caminhada literária e política de José Saramago e à consolidação do romance enquanto gênero literário dominante. Além disso, haverá também uma parte da pesquisa destinada ao levantamento de alguns elementos concernentes à biografia do primeiro escritor de língua portuguesa a ganhar o Nobel de literatura.

Palavras-chave: Saramago. Literatura. Psicanálise. Romance.

ABSTRACT

ISSE, Renan Marques. *The uncanny double*. 2017. 73 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

The following paper intends to study the novel *The Double*, by José Saramago, considering some elements that bring it closer and set it apart from the already existent approach about the double, one of the main themes used in literature. In order to enrich the dissertation, the paper will emphasize on some psychologists, sociologists and also philosophers that will be used not to be deeply understood, however, as a tool so the novel written by José Saramago can be better analysed according to the theories that Deleuze, Bauman Freud and Rank, to name a few, came up with. The research will also focus on the consolidation of both José Saramago as a famous writer and his political views, and the novel as a major literary genre. Besides, there will also be a part of the research focused on some elements in regards of the biography of the only writer who won the literature Nobel Prize.

Keywords: Saramago. Literature. Psychoanalysis. Novel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

1 **CONCEITOS ELEMENTARES** 11

2 **O ROMANCE ENQUANTO GÊNERO** 18

2.1 **A estrutura e as influências** 18

2.2 **A polifonia** 21

2.3 **A interculturalidade** 23

3 **O MEMORIAL DO AUTOR** 27

3.1 **Levantado do berço ou As primeiras memórias** 27

3.2 **As intermitências da escrita** 29

3.3 **História do estilo de Lisboa** 32

3.4 **O homem politizado** 34

3.5 **O evangelho segundo Sousa Lara** 37

3.6 **A viagem de Saramago** 38

4 **O HOMEM DUPLICADO** 40

5 **ENEMY** 56

6 **ELEMENTOS EM COMUM** 58

6.1 **O medo** 58

6.2 **O domínio de forças** 64

CONCLUSÃO 68

REFERÊNCIAS 72

INTRODUÇÃO

José de Sousa Saramago é um dos principais nomes estudados na literatura portuguesa; no entanto, muitos desses estudos são focados em uma pequena parcela de suas obras, a citar *Levantado do chão, Memorial do convento, O evangelho segundo Jesus Cristo* e seu célebre *Ensaio sobre a cegueira*. Não se podem negligenciar os belíssimos livros que ele escreveu na segunda etapa de sua criação literária e tampouco se pode deixá-los cair no esquecimento.

Saramago inclusive foi o primeiro escritor de língua portuguesa a ser premiado com o prêmio Nobel de literatura. Após ter sido preterido ao título anteriormente, alguns indícios de sua produção literária, como a polêmica levantada pelo seu *Evangelho segundo Jesus Cristo*, além da grande popularidade alcançada pelo *Memorial do Convento* fizeram com que o escritor de família camponesa ascendesse ao patamar mais alto da literatura.

A presente pesquisa derivou do interesse desse pesquisador pela literatura de José Saramago, mais especificamente pelo romance *O homem duplicado*. A investigação, em primeiro momento, busca fazer uma análise de como o autor português retrata o fenômeno do duplo no seu romance para que futuramente se possa incluir a obra no cânone literário sobre o tema, junto com as abordagens já feitas por autores como Dostoiévsky, Oscar Wilde, Edgar Allan Poe, entre outros.

O homem duplicado é um livro dotado de uma profundidade psicológica grande e representa muito bem as relações humanas no nosso mundo atual. O posicionamento de Tertuliano dialoga bastante com o que foi proposto por Zygmunt Bauman em suas obras *líquidas*, principalmente no que diz respeito ao modo de se relacionar e à fluidez dos acontecimentos, elementos caracterizados pelo sociólogo polonês como pertencentes a uma “vida líquida” e marcados por “medos líquidos” e “amores líquidos”.

Além disso, as possibilidades de leituras complementares com o suporte da filosofia, psicologia, psicanálise e sociologia são fatores que causam um crescimento exponencial na densidade proposta por esse livro.

1 **CONCEITOS ELEMENTARES**

Freud aponta a figura do *Doppelganger* como o exemplo ideal do *unheimlich*, o “estranho familiar”, que é a mescla de familiaridade e estranheza intensas. Essa sensação de estranhamento provém do aparecimento de desejos reprimidos. Daí vem a sensação de o sujeito possuir um “outro” que é completamente ignorado. Freud diz que “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1996, p. 139).

Segundo a investigação feita por Freud (1996, p. 139. Grifos do autor),

> A palavra alemã *‘unheimlich’* é obviamente o oposto de *‘heimlich’* [‘doméstica’], *‘heimisch’* [‘nativo’] – o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque *não* é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar para torna-lo estranho.

Desmembrando a palavra chave do conceito freudiano, *heimlich*, temos como significado a palavra “familiar”, além de “secreto” e “oculto”. Com a inclusão do prefixo de negação *“-un”*, temos então a criação de uma palavra cujo significado é “estranho”, “inquietante”. Com base nos exemplos dados por Freud no texto, podemos aproximar a palavra alemã do verbo “estranhar” em português que significa “achar estranho, fora do comum, causar espanto ou admiração a”, tornando totalmente plausível a aproximação entre o *heimlich* e o *unheimlich*.

Freud (1996, p.143. Grifos do autor) conclui, dizendo que

> Dessa forma, *heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich. Unheimlich*é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*.

A aproximação dos dois conceitos se dá pelo fato de o *unheimlich,* estranho, não ser uma situação inovadora, da qual o sujeito não tenha consciência, mas sim um acontecimento estranhamente *heimlich*, familiar e presente na mente.

Ele então aponta a figura do duplo como o estranho familiar. Para Freud (1996, p. 148),

> Originalmente, o ‘duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma ‘enérgica negação do poder da morte, como afirma Rank; e, provavelmente, a alma ‘imortal’ foi o primeiro ‘duplo’ do corpo. Essa invenção do duplicar como defesa contra a extinção tem sua contraparte na linguagem dos sonhos, que gosta de representar a castração pela duplicação ou multiplicação de um símbolo genital. O mesmo desejo levou os antigos egípcios a desenvolverem a arte de fazer imagens do morto em materiais duradouros. Tais ideias, no entanto, brotaram do solo do amor-próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. Entretanto, quando essa etapa está superada, o ‘duplo’ inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte.

O duplo manifesta-se a partir de um momento de cisão interna de algum conflito psíquico do indivíduo e então começa a intimidar o sujeito que o originou. O *Doppelganger* ganha autonomia de existência e o duplicado começa a enxergá-lo como uma ameaça.

Em *Introdução à Literatura Fantástica*, Tzvetan Todorov (1981) citando Northop Frye, nos diz que

> A literatura se cria através da literatura, e não a partir da realidade. Seja esta material ou psíquica; toda obra literária é convencional. ‘Só se podem fazer poemas a partir de outros poemas, novelas a partir de outras novelas’ (p.97). E em outro texto, *The Educated Imagination*: ‘O desejo de escrever, próprio do escritor, não pode provir mais que de uma experiência prévia da própria literatura... A literatura não tira suas forças mais que de si mesmo. (págs 15-16). ‘Todo o novo em literatura não é mais que material antigo voltado a forjar-se... Em literatura, a expressão de si mesmo é algo que nunca existiu’ (págs 28-29). (TODOROV, 1981, apud FRYE p.8. Grifos do autor).

Ora, se os temas que compõem a literatura já foram todos abordados, nada mais justo do que aceitar essa retomada de temas que foram consagrados previamente, como é o tema do duplo, que foi muito bem proposto por Dostoiévsky, em *O Duplo*, entre outros.

Retomando Freud, em *As pulsões e seus destinos*, o criador da psicanálise propõe um conceito fundamental para que sejam explicadas as motivações do Eu: a pulsão. Em psicologia, o conceito de pulsão define-se por um impulso de energia interno ao ser humano que direciona o seu comportamento. Freud defende a ideia de que

> o estímulo pulsional não advém do mundo exterior, mas do interior do próprio organismo. Por isso ele atua de modo diferente sobre o anímico e requer outras ações para sua eliminação. Além disso, toda a essência do estimulo está na suposição de que ele atua como um impacto único, podendo, então, ser também neutralizado através de uma única ação adequada, cujo modelo estaria na fuga motora em face da fonte estimuladora. Certamente, esses impactos podem se repetir e se somar, mas isso em nada altera a concepção do processo e as condições para a suspensão do estímulo. (FREUD, 2013, p.19).

Freud (2013) diz que a pulsão é uma maneira de se representar psiquicamente uma energia contínua que vem do interior do corpo. O impulso da pulsão é a magnitude da excitação colocada em jogo.

Aproximando às leis newtonianas, temos a pulsão sendo uma força que visa à retirada do corpo de seu estado de inércia interior, buscando colocá-lo em movimento. O psicanalista diz que

> A pulsão, por sua vez, jamais atua como uma *força momentânea de impacto*, mas sempre como uma força *constante*. Como ela não ataca de fora, mas do interior do corpo, nenhuma fuga é eficaz contra ela. Uma denominação melhor para o estimulo pulsional seria ‘necessidade’, e para o que suspende essa necessidade, ‘satisfação’. Ela pode ser alcançada somente através de uma modificação adequada da fonte interna de estímulos (FREUD, 2013, p.19. Grifos do autor).

A presença do elemento insólito nas obras de Saramago coloca um toque de realismo mágico em suas narrativas. Segundo William Spindler (1997), esse tipo de realismo não é uma mistura entre de realidade e fantasia, mas uma maneira de revelar o mistério oculto nos objetos comuns e na realidade do dia a dia; Já para Carpentier (1949), o “real maravilhoso” marca a realidade transformada pelo mito e pela lenda. Mantendo-se a posição original de Roh, o realismo mágico de Flores foi relacionado a um tipo de narrativa que emprega descrições realistas de acontecimentos fantásticos ou impossíveis com determinada segurança.

A temática do duplo na literatura é um assunto amplamente estudado com suporte da psicanálise e, na obra analisada de Saramago, encaixa-se perfeitamente nos moldes que Flores e Spindler propuseram. O narrador observador nos conta, com uma simplicidade imensa, tudo que se desenvolve nesse relato insólito, tirando o peso do mágico e do impossível e atribuindo um caráter de que tudo existiria normalmente no cotidiano das relações humanas.

Continuando, Todorov (1981, p. 15-16) diz que

> o fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural.
> O conceito do fantástico se define pois com relação ao real e imaginário.

Com as palavras de um filósofo e místico russo chamado Vladmir Soloiov, o autor propõe que “No verdadeiro campo do fantástico, existe, sempre a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas, ao mesmo tempo, essa explicação carece por completo de probabilidade interna”. (TODOROV, 1981, p. 16).

O russo nos diz mais uma vez que “Tanto a incredulidade total como a fé absoluta nos levariam fora do fantástico: o que lhe dá vida é a vacilação” (TODOROV, 1981, p. 18), tanto do personagem quanto do leitor, uma vez que “O fantástico implica pois uma integração do leitor com o mundo dos personagens: define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados. (TODOROV, 1981, p.19).Para compreender o universo do fantástico, “é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados.” (TODOROV, 1981, p. 19).

António Claro e Helena – personagens de *O homem duplicado* –, em primeira instância, mostram-se totalmente incrédulos acerca da total semelhança de que Tertuliano tanto fala em sua primeira conversa telefônica. Segundo Todorov, esse é o primeiro caminho para manter-se isolado do acontecimento fantástico. A partir do momento em que o casal hesita e começa a especular sobre a possibilidade de o professor estar falando a verdade e as “coincidências” de fato existirem, eles mergulham de cabeça no fantástico.

Otto Rank (2013) versa sobre a teoria do duplo, partindo de algumas lendas e tradições a partir da figura da sombra. Às vésperas do Ano Novo e do Natal, é costume realizarem um teste na Alemanha, em algumas partes da Áustria e de certos países eslavos meridionais. Consiste em acender as luzes e verificar se a sombra aparecerá na parede. Aquela pessoa cuja sombra não aparecer, ou cuja cabeça não seja verificada, morrerá ainda em um ano. Em determinadas aldeias alemãs, o pisar na própria sombra é sinônimo de morte iminente. Outra superstição

alemã diz que a pessoa que vir a própria sombra duplicada durante as doze noites santas morrerá.

Logo após, ele cita que a crença em espíritos protetores desenvolvidos a partir da sombra está relacionada à duplicidade, de acordo com alguns pensadores. No começo, a presença do duplo estava ligada à proteção, como dito por Rank, mas essa imagem foi subvertida quando passou a ser analisada como indicadora da morte. “Assim sendo, a sombra do homem que, durante sua vida, era um espírito enviado para protegê-lo, se transforma em um fantasma assustador que o persegue e vitima até a morte” (RANK, 2013, p.90 *apud* Rochholz, 1860).

Ao iniciar a leitura, aceitamos amplamente o acordo ficcional de que Saramago lança mão ao desenvolver a narrativa. O leitor concorda com a ideia de haver um duplo presente, bem como todos os artifícios que o narrador toma uso para nos contar a história. Em outras palavras, o leitor entra no campo do fantástico e toma os acontecimentos insólitos descritos ao longo do romance como se fossem completamente naturais.

A crença no duplo é presente em várias culturas e foi explorada em várias literaturas, como em Dostoiévsky, Edgar Allan Poe, entre outras. Essa figura aparece também na área da mitologia clássica e de lendas folclóricas, sendo presente inclusive na Bíblia. Esse é um tema intrigante por si só e deveras estudado por vários campos do saber, como a filosofia, sociologia, psicanálise, a citar alguns exemplos. A duplicidade é um assunto abordado desde a época da mitologia grega com o mito de Andrógino e a fábula de Narciso. Platão n’*O Banquete*, fazendo uso do discurso de Aristófanes, nos diz que,

> Deveis começar por aprender qual era a natureza humana e como se desenvolveu, uma vez que nossa natureza antiga não era, em absoluto, idêntica ao que é hoje. Em primeiro lugar, havia três tipos de seres humanos e não apenas os dois, macho e fêmea, que existem na atualidade; havia também um terceiro tipo, que possuía em si porções iguais dos outros dois – tipo do qual sobrevive o nome, embora ele próprio haja desaparecido. De fato, o *andrógino* então constituía uma unidade tanto na forma quanto no nome, um composto de ambos os sexos, o qual ele compartilhava igualmente do masculino e do feminino. (PLATÃO, 2012, p. 49-50).

Aristófanes propõe um panorama que concerne às qualidades físicas do andrógino. Pelo fato de se tratar de um ser humano que compartilhava igualmente as características do sexo masculino e do feminino, naturalmente ele teria ambas as genitálias. Não apenas o lado sexual era duplo, mas o ser detinha quatro braços,

quatro pernas, dois rostos, em suma, tudo que o masculino e o feminino tinham, ele também possuía duplicadamente. Ele prossegue, dizendo que os andróginos

> Eram dotados de extraordinária força e vigor, e de inteligência e sentimento tão elevados que chegaram a conspirar contra os deuses [...]
> Isso levou Zeus e os outros deuses a se reunirem em conselho e discutirem que medida tomar, e eles estavam desnorteados, pois sentiam que não podiam exterminá-los como aos gigantes, dos quais haviam eliminado raízes e ramos utilizando raios, visto que significaria suprimir também as honras e sacrifícios recebidos dos seres humanos. Todavia, não podiam tolerar tal rebelião.
> Finalmente Zeus, congregando toda a sua inteligência, falou: 'Penso que tenho um plano que, sem determinar a cessação da existência do ser humano, dará fim à sua iniquidade através de uma redução de sua força. Proponho que cortemos cada um deles em dois, de modo que ao mesmo tempo que os enfraqueceremos, os tornaremos mais úteis em função de sua multiplicação; andarão eretos sobre duas pernas. Se mesmo assim continuarem revoltosos e não se aquietarem, repetirei a ação', ele disse. 'Cortarei cada indivíduo em dois, e nesse caso terão que se mover sobre uma perna, aos saltos'. Assim dizendo, ele cortou cada ser humano pela metade. [...] Ora, como a forma natural fora cortada em dois, cada metade passou a sentir falta de sua outra metade, no desejo de reintegrá-la, e assim enlaçavam-se com seus braços nesses amplexos, ansiando por serem unidos. [...] Sempre que uma das metades morria, a que sobrevivia procurava outra e com ela mantinha seus amplexos. (PLATÃO, 2012, p. 51-53)

O Andrógino era um ser duplicado, com seu lado masculino e feminino em um só ser, como já diz o nome, mistura do *andros* (masculino) e do *gymnos* (feminino). Sabendo Zeus da força e habilidades descomunais desses seres e também temendo uma revolta deles contra o Olimpo, o Deus dos deuses resolve cortar esses seres e biparti-los, realizando assim a separação do masculino e o feminino.

Tendo o amor como tema dessa conversa, Aristófanes justifica a existência de todos os amores, sejam eles heterossexuais ou homossexuais. Acostumados a viverem em duplicidade, os seres resultantes dessa cisão buscam pela sua outra parte para voltar a ser o todo que outrora haviam sido.

O mito do Andrógino é reeditado na mitologia greco-romana com a figura do Hermafrodito. Seu nome vem do nome de seus pais, Hermes e Afrodite. Tamanha sua beleza, uma ninfa, Sálmacis, apaixonara-se e fora rejeitada por ele. Um dia, enquanto ele se banhava no lago da ninfa, ela pediu aos deuses que eles jamais se separassem. Com o consentimento divino se originou o novo ser de dupla natureza ao fundir os dois corpos em apenas um.

Narciso é outra vivência dessa questão do desdobramento do eu. Novamente entra em jogo a questão da beleza na mitologia. Segundo Brandão (1987), Narciso era um jovem dotado de beleza fora do comum, superior até a divina. A ninfa Liríope, mãe dele, pergunta ao vidente Tirésias o que seria do filho no futuro. Ele responde que Narciso não poderá nunca se ver. De tanto rejeitar a ninfa Eco, as demais ninfas pedem vingança a Nêmesis. Como castigo, ele seria condenado a amar um amor impossível. Um dia, ao abaixar-se para beber as águas de um rio, ele vê sua própria imagem refletida no lago e apaixona-se por si mesmo, definhando em decorrência disso.

Sobre Tirésias, vale ressaltar que ele também foi um ser duplo. Brandão (1987) diz que o jovem que viria a tornar-se profeta escalou o monte Citerão e viu duas serpentes em uma cena de acasalamento. Há duas vertentes possíveis acerca de o que ele fez: a primeira corrente diz que ele separou-as, ao passo que a segunda diz que ele matou a fêmea. Como resultado, ele tornou-se mulher. Anos depois, ele sobe o mesmo monte e se depara com a mesma cena. A atitude, entretanto, foi ligeiramente diferente: ele matou a serpente macho e recuperou seu sexo antigo. Tirésias, portanto, foi um ser com experiência de ambos os sexos.

O livro do Gênesis, no Velho Testamento da Bíblia trata da criação do homem por Deus. No momento da criação, a divindade cria apenas um ser, Adão, e, decidindo dar-lhe uma companheira, extrai um pedaço do seu corpo e origina Eva, a mulher que seria sua companhia a partir de então.

Vemos a questão do outro aparecendo desde os primórdios da literatura, partindo da Bíblia até os autores clássicos que a puseram em evidência.

2 **O ROMANCE ENQUANTO GÊNERO**

Esse capítulo da pesquisa tem como objetivo propor uma investigação e uma reflexão acerca da força do romance, como gênero literário em formação e domínio na literatura, salientar algumas características dele e demonstrar como o romance é receptivo aos recursos literários de José Saramago.

O gênero literário mais recente e popular na literatura será brevemente analisado, desde o seu surgimento, na Inglaterra, apontando algumas de suas características essenciais e diferenciadoras.

2.1 **A estrutura e as influências**

O romance é o gênero narrativo mais popular das últimas duas décadas. Ele é vendido não apenas em livrarias e editoras, mas também em supermercados, saguões de aeroportos, sem mencionar a internet, seguramente um dos polos de maior vendagem nos dias atuais.

Esse gênero, além de influente, foi deveras importante para a consolidação da literatura como objeto estético e como forma de entretenimento de massa. Com uma metodologia sincrônica de investigação, o romance será analisado ao longo de seu surgimento na Inglaterra, apontando algumas de suas características essenciais e diferenciadoras, como a sua preocupação inata com valores sociais.

Tomando emprestadas as palavras de Mikhail Bakhtin, grande filósofo da linguagem e pensador russo do século XX,

> O estudo do romance enquanto gênero caracteriza-se por dificuldades particulares. Elas são condicionadas pela singularidade do próprio objeto: o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. As forças criadoras dos gêneros agem sob os nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da História. A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada,

> e ainda não podemos prever todas as suas possibilidades plásticas. (BAKHTIN, 1998, p. 397).

Seguindo o pensamento de Bakhtin, o romance ainda não é um gênero fechado, no sentido de apresentar estrutura, características e cânone já definido. Enquanto essas lacunas não forem preenchidas no que diz respeito à forma e à estrutura definidas, teorizar acerca desse gênero será uma tarefa assaz difícil.

No texto em questão, Bakhtin traça uma longa comparação entre os gêneros já consolidados estruturalmente – a citar a tragédia e a epopeia - e o romance. Ele considera-os gêneros com uma “ossatura dura e já calcificada” (BAKHTIN, 1998, p. 397) para confrontá-los ao romance, que ainda tem muito a se desenvolver, apesar de ser “mais jovem que as escrituras e os livros” (BAKHTIN, 1998, p. 397).

Segundo o filósofo russo, a existência de uma teoria do romance é algo muito difícil de criar. Para que algo seja teorizado, é necessário que haja um *corpus* homogêneo como um objeto de estudo. Sabendo que o romance é o “único gênero que ainda está evoluindo” (BAKHTIN, 1998, p. 398) e que ele possui um apelo muito forte à época mundial em que vivemos, sua evolução ainda não se mostra definida. Bakhtin salienta também que, como os gêneros clássicos já estão com a sua estrutura consolidada há séculos, nada foi acrescentado pelos estudos teóricos desde o estudo de Aristóteles.

Sabe-se que o romance é o gênero que nasceu com a era moderna da história e que possui um vínculo bem forte com ela. Esse seu caráter de ser o único gênero literário em evolução lhe permite expressar com mais propriedade as tendências transformadoras da própria realidade.

Bakhtin é categórico quando diz que “os pesquisadores não conseguiriam apontar nem um só traço característico do romance, invariável e fixo, sem qualquer reserva que o anulasse por completo” (BAKHTIN, 1998, p. 401). Ora, tendo em vista que o gênero ainda não está consolidado formalmente, como seria alguém capaz de apresentar uma característica que fosse capaz de contemplar todas as vertentes de romances já escritas e as que ainda estão por serem criadas?

Muito se sabe que a transição de uma escola literária se dá a partir de um momento de ruptura com a anterior; analogamente acontece o mesmo com a

sociedade. Quando, na época da revolução burguesa, a burguesia tomou o poder em quase toda a Europa, houve uma mudança: os reis absolutistas deram lugar às monarquias parlamentares. Ora, se a burguesia já tinha o poder, o que lhe faltava para igualar-se à classe dominante anterior? Essa classe recém ingressa ao poder tinha necessidade de cultura, de ser letrada e de possuir leituras para crescer intelectualmente.

O processo ocorreu de modo análogo com os gêneros literários. O romance apresentou-se como um gênero favorável a mudanças, fossem elas nos níveis sociais, econômicos, políticos, ideológicos ou filosóficos.

O liberalismo econômico e a divisão do trabalho também contribuíram muito para o processo de transição econômica, que acabou refletindo em mudanças literárias. Houve o processo de profissionalização do autor e o surgimento do livreiro com um tímido mercado editorial.

Mudou-se a produção literária de uma época para tornar a leitura mais acessível aos novos membros dessa sociedade. Por ser um gênero mais livre, o romance não possui toda a rigidez formal de seus predecessores, como a epopeia e a tragédia. Entretanto, isso não quer dizer que ele não tem seu valor estético, apesar de ter vivido durante todo esse tempo como um gênero marginal. O romance é um gênero que ainda apresenta diversas facetas evolutivas; ele não se consolidou até os dias atuais.

O novo gênero literário em formação permitiu que se narrassem histórias de pessoas particulares, dando ênfase à vida cotidiana. Ora, isso é o romance: um gênero que está fortemente vinculado ao presente. O único gênero que vem apresentando evolução ao longo do tempo deve ser capaz de posicionar na literatura as evoluções sociais do povo comum, o grande protagonista dessa transição não apenas literária, como política, social e econômica. Bakhtin (1999) afirma que o melhor modo de representar a evolução de um país nos campos já acima citados é por meio de uma estrutura literária que também evolua com o passar dos tempos e que seja permissiva a mudanças estruturais.

Tendo em vista seu caráter transitório e não consolidado, o romance não possui padrões formais definidos, porém, apresenta-se de formas distintas de acordo com cada escola literária. A literatura realista sofreu fortes influências da filosofia, principalmente do positivismo, enquanto a literatura romântica ficou fortemente marcada pelo apelo nacional, valorização do herói, sentimentalismo exacerbado, entre outras.

2.2 **A polifonia**

Fiódor Dostoiévski, um dos mais importantes romancistas e um dos expoentes literários da Rússia, aproveitando-se da permissividade do romance quanto à não definição de uma estrutura já formada, inovou na arte dos diálogos. Ele introduziu na literatura o conceito de polifonia discursiva. Segundo Mikhail Bakhtin (1999, p. 5. Grifos do autor), em um de seus estudos sobre o grande romancista russo,

> Qualquer um familiarizado com a volumosa literatura de Dostoievski fica com a impressão de que estamos lidando não com um *único* autor-artista que escreveu romances e novelas, mas com uma série de discursos filosóficos de *vários* autores-pensadores – Raskolnikov, Myshkin, Stavrogin, Ivan Karamazov, o Grande Inquisidor, entre outros. Para o pensamento crítico-literário, o trabalho de Dostoievski dividiu-se em uma serie de posições filosóficas contraditórias, cada uma dessas defendida por um personagem seu. Também figuram entre essas, ainda que um pouco mais afastadas, as visões filosóficas do próprio autor. Para alguns estudiosos, a voz de Dostoievski se funde com as vozes de um ou outro de seus personagens; para outros, é uma síntese peculiar de todas essas vozes ideológicas; para outro grupo, a voz do autor é simplesmente silenciada por todas as outras vozes. Pode-se polemizar e aprender com seus personagens; tentativas são feitas para desenvolver suas concepções dentro de sistemas fechados. O personagem é tratado como independente e autoritário ideologicamente; ele é visto como o autor de uma complexa concepção ideológica de si mesmo, e não como o objeto da arte final de Dostoievski. Na concepção dos críticos, o valor direto e pleno das palavras de seus personagens destrói o plano monológico do romance e exige uma resposta imediata – como se o personagem não fosse um objeto de discurso autoral, mas um veículo legítimo de suas próprias palavras. [1]

[1] Any acquaintance with the voluminous literature on Dostoevsky leaves the impression that one is dealing not with a *single* author-artist who wrote novels and stories, but with a number of philosophical statements by *several* author-thinkers – Raskolnikov, Myshkin, Stavrogin, Ivan Karamazov, the Grand Inquisitor, and others. For the purposes of critical thought, Dostoevsky's work has been broken down into a series of disparate, con-

O conceito de polifonia no romance trata de uma situação onde cada personagem possui sua própria visão de mundo, crenças, pensamentos e opiniões distintas das do autor. Trata-se de personagens independentes e autônomos no mundo da narrativa, independente de haver ou não a figura do narrador ou do autor fortemente presente no romance. Vale ressaltar que

> *A pluralidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenas de valor é o que de fato é a característica marcante dos romances de Dostoievski*. O que se desenvolve em sua obra não é a variedade de caráteres e destinos em um mundo objetivo único, à luz da consciência do autor; é na verdade uma *pluralidade de consciências equipolentes e seus mundos*, que se combinam no acontecimento, mas não se misturam nele. Dentro de seu plano artístico, seus heróis são *não apenas objetos de discurso do autor, mas também sujeitos de seu próprio discurso dotado de significado.* De forma alguma o discurso de um personagem pode ser esgotado pelo enredo, tampouco serve como veículo para a própria posição ideológica do autor (como em Byron, por exemplo). A consciência de um personagem é dada como *a consciência do outro*, outra consciência, ainda que não objetificada nem fechada tampouco transformada em parte da consciência do autor. Nesse sentido, um personagem de Dostoievski não é a imagem objetificada tradicional de um herói no romance tradicional. (BAKHTIN, 1999, p. 6-7. Grifos do autor). [2]

Não basta apenas dar vozes conflitantes a cada personagem. É necessário que cada um deles tenha sua posição marcada, além de ter consciência dela. Sabe-se que

> Dostoievski é o criador do romance polifônico. Ele criou um gênero novo romance fundamentalmente novo. Portanto, sua obra não pertence a nenhum dos

---

tradictory philosophical stances, each defended by one or another character. Among these also figure, but in far from first place, the philosophical views of the author himself. For some scholars Dostoevsky's voice merges with the voices of one or another of his characters; for others, it is a peculiar synthesis of all these ideological voices; for yet others, Dostoevsky's voice is simply drowned out by all those other voices. Characters are polemicized with, learned from; attempts are made to develop their views into finished systems. The character is treated as ideologically authoritative and independent; he is perceived as the author of a fully weighted ideological conception of his own, and not as the object of Dostoevsky's finalizing artistic vision. In the consciousness of the critics, the direct and fully weighted signifying power of the characters' words destroys the monologic plane of the novel and calls forth an unmediated response – as if the character were not an object of authorial discourse, but rather a fully valid, autonomous carrier of his own individual word.

[2]*A plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses, a genuine polyphony of fully valid voices is in the fact the chiefcharacteristic of Dostoevsky's novels.* What unfolds in his works is not a multitude of characters and fates in a single objective world, illuminated by a single authorial consciousness; rather a *plurality of consciousnesses, with equal rights and each with its own world*, combine but are not merged in the unity of the event. Dostoevsky's major heroes are, by the very nature of his creative design, *not only objects of authorial discourse but also subjects of their own directly signifying discourse*. In no way, then, can a character's discourse be exhausted by the usual functions of characterization and plot development, nor does it serve as a vehicle for the author's own ideological position (as with Byron, for instance). The consciousness of a character is given as *someone else's* consciousness, another consciousness, yet at the same time it is not turned into an object of the author's consciousness. In this sense the image of a character in Dostoevsky is not the usual objectified image of a hero in the traditional novel.

> esquemas histórico-literários geralmente usados em vários tipos de romances europeus. Na sua obra, aparece um herói cuja voz é construída exatamente como a voz do próprio autor em um romance de determinado tipo. A voz do personagem sobre si e sobre seu mundo é tão dotada de significado quanto às palavras do autor; sua voz não é subordinada à imagem objetificada do personagem como apenas uma de suas características, tampouco serve como um porta-voz para as palavras do autor. Ela possui independência extraordinária na estrutura da obra; ela se coloca como se fosse *paralela* à voz do autor e, de certo modo, combina-se com ambas e com todas as vozes dos demais personagens. (BAKHTIN, 1999, p. 7. Grifos do autor). [3]

2.3 **A interculturalidade**

Ian Watt (2011), um dos críticos literários ingleses mais conhecidos do século XX, começa sua obra intitulada *A ascensão do romance* a partir de um pressuposto. Para ele, se o romance é uma forma literária nova e que se o gênero "se iniciou com Defoe, Richardson e Fielding, em que o romance difere da prosa de ficção do passado, da Grécia, por exemplo, ou da Idade Média?" (WATT, 2011, p. 9). E vai além: "há algum motivo para essas diferenças terem aparecido em determinada época e determinado local?" (WATT, 2011, p. 9). Respondendo à pergunta do autor, há motivos sim, e eles são legião.

Watt diz que os historiadores do romance estabeleceram como diferença a presença do realismo entre esses autores citados acima e a ficção anterior. Engana-se quem associa esse tipo de realismo à escola literária realista que figura depois do romantismo; na verdade, o realismo proposto é o oriundo da filosofia da época. Rembrandt propôs o termo para uma busca da "*verité humaine*" (verdade humana), em oposição à "*idéalité poétique*" (idealização poética) da pintura neoclássica.

---

[3]Dostoevsky is the creator of the polyphonic novel. He created a fundamentally new novelistic genre. Therefore his work does not fit any of the preconceived frameworks or historico-literaly schemes that we usually apply to various species of the European novel. In his works a hero appears whose voice is just as fully weighted as the author's word usually is; it is not subordinated to the character's objectified image as merely one of his characteristics, nor does it serve as a mouthpiece for the author's voice. It possesses extraordinary independence in the structure of the work; it sounds, as it were, *alongside* the author's word and in a special way combines both with it and with the full and equally valid voices of other characters.

Watt considera que a característica mais marcante do gênero é o fato de haver uma abordagem realista do tema. Vale ressaltar o embate causado na transição de um molde literário para o outro. A dicotomia idealismo/realismo é figura constante nesse novo modo de conceber a literatura. De acordo com as premissas ideológicas do realismo,

> ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta. (WATT, 2011, p. 11).

A crítica dos realistas, portanto, é feita ao idealismo romântico: o realismo é completo e não funciona apenas nos moldes da escola; a perspectiva realista vai além. Para os realistas franceses,

> se seus romances tendiam a diferenciar-se dos quadros lisonjeiros da humanidade mostrados por muitos códigos éticos, sociais e literários estabelecidos, era apenas porque constituíam o produto de uma análise da vida mais desapaixonada e cientifíca do que se tentara antes (WATT, 2011, p. 11).

A época de transição do romantismo para o realismo aconteceu a partir de uma ruptura estética que se explica justamente pela representação diferenciada da literatura realista: aquilo que antes era criado com uma visão idealizada de mundo passou a ser observado de um modo mais objetivo, com influências da filosofia.

Watt alega que os primeiros romances que apresentavam esse tipo de “realismo formal” buscavam envolver o leitor de todas as formas possíveis, conferindo aos seus relatos a verossimilhança com a vida real. As críticas recebidas pelos livros de Daniel Defoe, um dos primeiros romancistas ingleses, são bem coerentes no que diz respeito a essa tática, de acordo com Watt.

Os moldes antigos de narrativa preconizavam as descrições históricas ou genéricas, especificando pouquíssimo acerca do tempo e do espaço da narrativa. As formas literárias que precederam o romance – as epopeias clássicas e renascentistas – baseavam-se na História ou nas fábulas, mitos, tradições culturais. O romance, entretanto, “cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual (...) conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade” (WATT, 2011, p. 13). Os motivos da ruptura do romance com os outros modos de

narrar também são baseados nas suas características particulares enquanto gênero literário.

Watt diz que o romance parece ser “amorfo” se comparado com outros gêneros, pois “já que o romancista tem por função primordial dar a impressão de fidelidade à experiência humana, a obediência a convenções formais preestabelecidas só pode colocar em risco seu sucesso” (WATT, 2011, p. 14). Como a inovação veio também com a quebra dos paradigmas formais, a posição amorfa do romance se deve em razão de ele se apegar mais ao conteúdo do que à forma. A necessidade de fugir dos relatos comuns pesa mais na balança do que narrar em uma estrutura rígida. Quando um autor daquela época escolhe fugir dos temas engessados, ele toma liberdades que não iriam condizer com o uso de um molde inflexível.

Característica marcante do romance em detrimento dos antigos gêneros é a caracterização do personagem no espaço e no tempo. Há uma troca de pontos de vistas: sai o geral e entra o específico no foco da literatura. Os personagens tipos são postos de lado para que ganhem vida no romance os personagens individualizados, particulares, que não são trazidos de outras fontes senão do próprio autor. E mesmo quando personagens históricos são inseridos no romance, eles ganham descrições que antes não lhes haviam sido atribuídas.

Os romancistas passaram a conceder uma importância aos seus personagens que nunca antes havia sido dada, e muito se atribui à nomeação que lhes foi atribuída, afinal, eis a “função primordial do nome: mostrar que a personagem deve ser vista como uma pessoa particular, e não como um tipo” (WATT, 2011, p. 21). A partir de então os personagens foram saindo do lugar comum a que pertenciam e ganharam descrições mais individuais, de modo que eles não fossem apenas um tipo, um clichê na obra, e sim personagens reais, que faziam alusão a pessoas existentes.

Entretanto, há uma premissa que deve ser seguida para que os personagens tornem-se reais: o tempo e o espaço narrativos não devem ser genéricos, e sim particulares.

José Saramago, no entanto, quebra com esses moldes indicados por Watt. Certos livros seus não são situados temporal e espacialmente, como é o caso de *O homem duplicado* e *As intermitências da morte*, onde não há sequer uma menção ao país e à época em que se passa a história. Já *Todos os nomes*, além de também situar-se perdido quanto ao tempo e espaço, ironicamente, apresenta apenas um personagem nomeado. O mesmo acontece em *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*, onde seus personagens não são nomeados, mas apresentados de acordo com alguma característica inerente a si.

3 **O MEMORIAL DO AUTOR**

O presente capítulo tem como objetivo apontar uma pequena biografia de José Saramago.

3.1 **Levantado do berço ou As primeiras memórias**

José de Sousa Saramago é um autor que enfrentou várias dificuldades até enfim se consolidar como um dos grandes nomes das literaturas portuguesa e mundial. Nem as pessoas mais otimistas de Azinhaga seriam capazes de dizer que o segundo filho de um casal de aldeãos pobres tornar-se-ia o primeiro escritor português a vencer o prêmio Nobel de literatura.

Foi

> em 16 de novembro de 1922, data em que o segundo filho de José de Sousa, jornaleiro, e Maria da Piedade, dona de casa, veio ao mundo, na rua da Lagoa, situada na aldeia da Azinhaga, conselho ribatejano da Golegã (...) e ele seria oficialmente registrado na Conservatória do Registo Civil da Golegã em meados de dezembro, como tendo nascido em 18 de novembro. (LOPES, 2010, p. 11)

João Marques Lopes (2010), em uma biografia de Saramago, relata um fato curioso acerca de aquilo que veio a se tornar o sobrenome do romancista. Retirando um trecho de *As pequenas memórias*, um livro de Saramago, o biografista diz

> Que esse Saramago não era um apelido do lado paterno, mas sim a alcunha por que a família era conhecida na aldeia. Que indo o meu pai a declarar no Registo Civil da Golegã o nascimento do seu segundo filho, sucedeu que o funcionário (chamado ele Silvino) estava bêbado (por despeito, disso o acusaria sempre meu pai) e que, sob os efeitos do álcool e sem que ninguém se tivesse apercebido da onomástica fraude, decidiu por conta e risco acrescentar Saramago ao lacônico José de Sousa que o meu pai pretendia que eu fosse (LOPES, 2010, p. 19)

A palavra saramago, de acordo com os manuais de taxonomia botânica, define um tipo de erva daninha que era usada para denegrir a família do futuro escritor entre os diversos vizinhos da aldeia. Aquela erva, no entanto, que tão

pejorativamente era usada para se referir à família de José, acabou por crescer, amadurecer e dar belíssimas flores para o jardim botânico da literatura, não somente a portuguesa, mas também a mundial.

Lopes (2010) diz que o jovem Saramago, um ótimo aluno na escola primária, passou a ter suas notas medianas enquanto estudara no Liceu Gil Vicente. Aos 12 anos ele foi nomeado tesoureiro da associação acadêmica, sendo indicado pelos próprios colegas. Os custos do liceu, porém, iam além do orçamento familiar à época, e logo Saramago teve que o abandonar. Matriculou-se numa escola técnica, que possuía os custos mais baixos e dar-lhe-ia uma profissão tão logo se formasse.

Apesar de ter mudado a área de seus estudos para um universo mais prático, a Escola Industrial de Afonso Domingues oferecia algumas disciplinas comuns aos liceus da época, e foram essas aulas que funcionaram como o ponto de partida para que Saramago se aproximasse dos textos literários portugueses e das bibliotecas, onde ele um dia teria suas obras dispostas em várias prateleiras.

Foi na Escola Industrial de Afonso Domingues, durante a segunda metade da década de 1930, que Saramago teve o primeiro contato com as manifestações políticas das quais ele se tornaria defensor em seus romances. Lopes diz que “O jovem acompanhou então com interesse o desenrolar da luta entre republicanos e nacionalistas” (LOPES, 2010, p. 24).

A formação técnica de Saramago abriu as portas não apenas para o seu primeiro emprego, mas também para a sua introdução ao comunismo. Diz Lopes que

> Nesses ídos do fascismo lusitano e do autoritarismo disseminado por uma Europa em guerra, tão pouco propícios ao movimento internacional dos trabalhadores, é precisamente a condição de operário que a vida apresentaria ao jovem Saramago. Estava às voltas com o macacão azul, as mãos sujas e sem luvas de proteção, a montagem e desmontagem dos motores dos automóveis, as marmitas rapadas no intervalo do trabalho, o magro salário de apenas 8 escudos. (LOPES, 2010, p. 18).

Entretanto,

> Por certo, tal condição não se traduz propriamente em consciência política. Ainda está distante a opção consciente pela oposição ao salazarismo, e a atração pelo Partido Comunista Português (PCP), fora do horizonte. No entanto, o sentimento de revolta ante as miudezas e as coisas graúdas

> necessariamente inscritas nas desigualdades sociais deixa marcas de um certo ‘comunismo hormonal’. Conforme haveria de relatar muitos anos depois a Zeferino Coelho, amigo pessoal e editor da Caminho, tal sentimento aflorou intensamente numa ocasião em que o jovem serralheiro mecânico estava sentado com outros colegas comendo a marmita e todos se perfilaram em sinal de respeito diante da passagem do chefe e de outro visitante, que nem sequer se incomodaram em cumprimentar a fila. Apenas Saramago permaneceu sentado. (LOPES, 2010, p. 18-19).

Suas habilidades na escrita e na matemática abriram as portas para que ele fosse promovido no emprego. Passara então para os serviços administrativos, desempenhando a função de auxiliar. A partir daí, “o serralheiro mecânico iniciava um tímido processo de mobilidade social. Tornava-se escrevente. Estava prestes a comprar os primeiros livros”. (LOPES, 2010, p. 29).

Aquele jovem de família humilde, que não teve o seu primeiro livro antes dos doze ou treze anos, encontrou o seu lugar nas bibliotecas públicas de Lisboa. Lá ele iniciara suas leituras acerca da literatura portuguesa, debruçando-se nos textos de Eça de Queirós, Fernando Pessoa – e seus heterônimos –, Raul Brandão e Almada Negreiros, e também da literatura europeia, com Cervantes, Montaigne e Holbach.

Um fato curioso e deveras compreensível para um serralheiro em vias de familiarização com a literatura é descrito no terceiro volume dos *Cadernos de Lanzarote*. Saramago relata seu primeiro contato com as odes de Ricardo Reis. Ele acreditou que em algum lugar de Portugal existira de fato aquele homem, sem saber que se tratava de um dos principais heterônimos de Fernando Pessoa. Um deslize desses seria completamente inaceitável caso se tratasse de um estudante universitário, mas não era o caso daquele jovem recém-egresso de uma escola técnica.

3.2 **As intermitências da escrita**

Em 1947 é publicado o primeiro romance de Saramago, intitulado *Terra do pecado* por razões comerciais. Lopes (2010) explica que o título preterido – *A viúva* – não daria retorno financeiro por não ser apelativo. Ele conta também que

> Pela sobredeterminação fisiológica da personagem central, pelas várias passagens em que ressoa evidentemente a filosofia spenceriana e pela intertextualidade que liga a personagem da criada à conhecida figura de Juliana no romance queirosiano *O primo Basílio*, o romance de juventude de José Saramago incorria no anacrônico estilo da literatura naturalista-realista da segunda metade do século XIX. (LOPES, 2010, p. 38. Grifos do autor).

Lopes (2010) traça o panorama dos escritores contemporâneos a Saramago e aponta que a literatura portuguesa estava claramente marcada pelo neorrealismo. "*Terra do pecado* estava, portanto, deslocado das tendências narrativas então dominantes e passou quase sem deixar rastro" (LOPES, 2010, p. 39. Grifos do autor).

Após o primeiro romance, Saramago entrega o original de *Claraboia* a uma empresa para que fosse publicado e nunca obteve resposta. Passadas quatro décadas, após ter seu nome consolidado como um grande romancista português, a empresa reencontra o documento e sinaliza ao autor o desejo de publicá-lo. Saramago recusou a proposta, alegando que aquele romance escrito antes do seu amadurecimento literário "nada poderia acrescentar à sua obra depois de *Memorial do Convento* ou de *O ano da morte de Ricardo Reis.*" (LOPES, 2010, p. 40. Grifos do autor).

Após vinte anos, Saramago retorna às publicações literárias com seu livro de poemas, intitulado *Os poemas possíveis*, em 1966. Coincidentemente ou não, mais uma vez o autor tornava a publicar uma obra que não se adapta aos moldes em voga em Portugal. Se houve o já mencionado distanciamento entre sua *Terra do pecado* para com a estética neorrealista dos romances publicados à mesma época, *Os poemas possíveis* destoavam da poesia experimental e dos apelos ao surrealismo, e apresentavam uma estética mais voltada para o neoclassicismo, com

> um vocabulário elaborado, uma certa sobriedade e um ritmo equilibrado dentro de representações ancoradas no real (....) Em comparação com o que um Ernesto de Melo e Castro, um Herberto Hélder, um Cesariny ou mesmo os jovens saídos da 'poesia 61' então publicavam ou haviam publicado nos últimos tempos, não se poderia afirmar que a produção poética de Saramago estivesse propriamente muito atualizada. (LOPES, 2010, p. 52-53).

José Saramago também fez seu nome na produção editorial ao escrever crônicas e até mesmo chefiando jornais portugueses. Foi diretor adjunto do *Diário de Notícias*, um dos maiores veículos de comunicação portugueses, em 1975. De lá foi

afastado por razões político-ideológicas, pois os militares que deram o golpe acusavam-no de ter uma linha gonçalvista e influenciada pelo Partido Comunista Português (PCP).

Segundo Lopes (2010), após se encontrar sem trabalho, aos 53 anos de idade Saramago decide dedicar-se plenamente à literatura, buscando sua renda não mais de empregos estáveis e formais como antes tinha, mas dependendo de suas traduções, artigos e eventuais livros que viesse a escrever.

Saramago, ao se dedicar à escrita de *Levantado do Chão*, esbarra em um problema que já havia se tornado corriqueiro em algumas publicações suas. Explique-se, portanto, que,

> A matéria, o tema e a ideologia subjacentes ao projeto de *Levantado do chão* decorriam da matriz ficcional do neorrealismo, que já estava como que esgotado. Fora dominante na década de 1940, reinventara-se um pouco nos anos 1950 (...) e prolongara-se quase agonicamente nas décadas seguintes (...) Portanto, nada que comportasse a marca da diferença e da renovação parecia poder ser retirado desses materiais. (LOPES, 2010, p. 93. Grifos do autor).

Em diálogos com o jornalista espanhol Juan Arias que criaram o livro *José Saramago. El amor posible*, o romancista português explica que não se sentia atraído por usar a estética neorrealista em seu novo projeto. Ele conta que

> o tempo estava a passar e como queria escrever o livro, sentei-me a trabalhar. Fi-lo sem sequer saber o que queria dizer, ainda que algo me sussurrasse que aquele não era o caminho, mas nem sequer sabia o que é que podia pôr no seu lugar até que dissesse: é isto. Então comecei a escrever como toda a gente faz, com guião, com diálogos, com a pontuação convencional, seguindo a norma dos escritores. Quando ia na página 24 ou 25, e talvez esta seja uma das coisas mais bonitas que me aconteceram desde que estou a escrever, sem o ter pensado, quase sem me dar conta começo a escrever assim: interligando, interunindo o discurso direto e o discurso indireto, saltando por cima de todas as regras sintáticas ou sobre muitas delas. O caso é que quando cheguei ao final, não tive outro remédio senão voltar ao principio pra pôr as 24 paginas de acordo com as outras. (LOPES, 2010, p. 94-95).

Saramago teve a recusa da publicação de *Levantado do chão* por duas editoras: a Moraes e a Bertrand. Lopes (2010) diz, no caso da primeira, devido a uma possível intervenção de Mário Soares, de quem Saramago era inimigo político, e, quanto à segunda, possivelmente por influência do capitalista Bulhosa. Saramago então entrega o manuscrito à Editorial Caminho, que apostou forte na obra: dobrou a tiragem inicial para quatro mil exemplares.

3.3 **História do estilo de Lisboa**

E pode-se dizer que *Levantado do chão* foi o passo inicial frente à consolidação de Saramago enquanto autor. Além do tema abordado por ele no romance, ressalte-se aqui um detalhe de cunho estético que acabou por se tornar a assinatura do português como romancista: o modo como ele faz uso da linguagem, com o seu (des)trato peculiar com as normas ortográficas padrões.

Os diálogos de Saramago são mais uma das evidências de seu estilo literário em suas obras. O trato que ele dá à linguagem, o descaso aos padrões de ortografia e pontuação, todos esses fatores convergem na razão pela qual se atribui a existência do estilo saramaguiano. O único vencedor do prêmio Nobel em língua portuguesa aproxima-se muito dos contadores de história, aqueles que foram pioneiros na arte de narrar, fazendo-o exclusivamente por transmissão oral. É daí que se analisa o seu modo único de pontuar, usando apenas dois sinais de pontuação: a vírgula e o ponto. Em sua última entrevista, ele relata ao entrevistador que não considera os dois símbolos como pontuação: ele os vê como pausas, uma longa e uma breve, que se assimilam à música.

Vale ressaltar o modo com o qual Saramago marca os diálogos entre seus personagens é uma inovação que só se tornou possível com o advento do romance enquanto gênero literário. O fato de ser um gênero ainda em desenvolvimento e sem uma estrutura formal fixa e definida permite que os romancistas possam inovar nos relatos sem que isso de alguma forma comprometa a estrutura do gênero que lhes norteia.

E o primeiro vencedor do Nobel de literatura em língua portuguesa domina ampla e perfeitamente todas as particularidades que esse gênero novo oferece. A liberdade que Saramago tem com seus diálogos e com o uso de apenas dois sinais de pontuação o colocam, sem dúvidas, no *Olimpo* da literatura.

Em seus relatos, é muito recorrente o uso de provérbios e ditos populares. Em um país amplamente nostálgico e que está sempre preocupado com o passado,

Saramago precisa fazer uso de algo que os leitores possam ler e encontrar-se na leitura. Quando decide permear sua literatura com os termos característicos do país, o autor logra aproximar seus leitores na história que ele conta; é uma maneira de recriar a identidade nacional ao apresentar-lhes um *background* comum e situá-los na história que ele se propõe a relatar.

Já quando Saramago passa a não mais marcar seus romances espaço-temporalmente, ele não o faz para segregar leitores, muito pelo contrário. O fato de não nomear as cidades de seus textos faz com que ele possa abranger uma maior gama de leitores mundialmente falando.

Cabe ressaltar também outro elemento paralelo à oralidade em sua escrita: o coloquialismo. Em uma escola literária que marca a ruptura com a estética anterior, o modernismo precisava distanciar-se da manifestação que o precedia. Como sua acepção do uso corrente da língua em seus livros deveria assemelhar-se mais à modalidade oral, à fala, ele lança mão de construções coloquiais para aproximar o leitor dos livros e quebrar completamente aquele modo de escrever que o antecedera.

Para Saramago, “o mais importante de tudo é a linguagem” (SANTOS, 2010, p.37), mesmo se a compararmos com a história. Ele acrescenta ainda que “uma história bem construída é indispensável” (SANTOS, 2010, p. 37) e relaciona com a constituição do corpo humano sendo majoritariamente de água, tal qual a mais de setenta por cento da literatura, deve ser de linguagem. Mesmo ele tendo sido inovador no fato de colocar na escrita os artifícios da comunicação oral, sua narrativa é bem encadeada, coerente e coesa.

Num período em que a reforma agrária portuguesa havia sido há pouco instaurada, *Levantado do chão* apresenta a história de diversas gerações de uma família de trabalhadores rurais do Alentejo. Apesar também de haver uma guerra política entre o Partido Socialista (PS) e a direita, não foram apenas esses elementos de realidade que chamaram atenção para o romance. Lopes diz que

> bem mais do que o conteúdo da narrativa ou o entremeio de fatos históricos reais, foi a forma de contar que marcou a diferença de Saramago no panorama literário nacional. O narrador oralizava a escrita como se estivesse de viva voz em uma roda de companheiros; desrespeitava

> ostensivamente as regras sintáticas e a pontuação; espraiava-se em longuíssimos períodos sem pontos finais em que barrocamente comentava, intercalava e repetia situações, falas e personagens. (LOPES, 2010, p. 96).

E finaliza dizendo que nasce aí o estilo saramaguiano.

3.4 **O homem politizado**

Pode-se dizer que *Levantado do Chão* foi o divisor de águas para Saramago finalmente consolidar-se como uma das principais vozes da literatura enquanto romancista. A partir daí, sua carreira decolou e ele firmou-se não apenas como romancista, mas também como um escritor que punha em suas obras alguns elementos da realidade portuguesa que até então eram negligenciados pelos demais escritores contemporâneos a ele.

Primeiramente intitulado apenas como *Convento* quando era apenas uma ideia embrionária na cabeça do autor, foi em 1982 que surgiu aquele livro que seria responsável por colocar José Saramago em posição de destaque no panteão da literatura. Em seu *Memorial do Convento*, ele retrata os detalhes da construção do convento de Mafra, porém, dando também atenção especial aos muitos homens e mulheres responsáveis por erguê-lo. Dando voz ao casal Baltasar e Blimunda, seus protagonistas, o autor ascendeu a posições mais altas e respeitadas na cultura internacional, enveredando pelo romance histórico.

Lopes (2010) destaca alguns elementos que chamaram a atenção do público e dos críticos para o *Memorial do convento* de Saramago, entre eles

> sua escrita não só confirmava o insólito ‘estilo saramaguiano’ de transmitir a oralidade por meio de longos períodos sem nenhum ponto final, mas também articulava a linguagem popular com um barroquismo setecentista de elevada qualidade. Depois, o romance era uma inesperada versão ao revés da historiografia oficial dos poderosos, dos feitos militares e das relações politico-diplomáticas, incorporando as lições da *nouvelle histoire* e tendo um laivo marxista nos anti-heróis do povo. (LOPES, 2010, p. 101. Grifos do autor).

Deste modo, a narrativa apresenta dois lados da mesma moeda: enquanto apresenta a história da construção do convento, ao mesmo tempo ele a “modifica”,

ao ter criado personagens inexistentes e dar-lhes participação tão ativa na edificação do prédio. Lopes (2010) relata que, durante o processo de escrita do romance, Saramago

> instalara-se algum tempo numa pensão da Ericeira e ia com frequência de ônibus ao Convento de Mafra, observando e investigando tudo quanto podia no monumento. Na Biblioteca Nacional e no Museu da Cidade de Lisboa, lia várias obras e consultava documentos para reconstituir o Portugal setecentista e uma ou outra figura histórica do romance. Entre essas obras estavam, por exemplo, livros do próprio Bartolomeu de Gusmão, o padre inventor do romance. (LOPES, 2010, p. 99).

A projeção inicial dada por *Levantado do chão* e o reconhecimento proposto por *Memorial do Convento* tornaram Saramago um grande sucesso literário da época. Prova disso é que, mesmo com a tiragem de apenas cinco mil exemplares do *Memorial*, o seu próximo romance intitulado *O ano da morte de Ricardo Reis* teve vinte mil exemplares vendidos no primeiro mês, enquanto o subsequente *Jangada de pedra* vendeu quarenta mil exemplares, algo até então surpreendente e inédito para o mercado livreiro em Portugal.

Lopes (2010, p.102-103) relata que a crítica literária, com a rara exceção de Álvaro Pina na revista *Colóquio-Letras*, acolheu Saramago de braços abertos. Personalidades do mundo das letras, como Baptista Bastos, Luís Francisco Rebelo, Urbano Rodrigues, Maria Alzira Seixo e Eduardo Lourenço rasgaram elogios para o *Memorial do convento*, dizendo que o romance é um “formidável edifício verbal”, uma “visão prometeica e trágica”, “o mais antigo e o mais moderno dos romances portugueses”; em suma, uma “obra de fábrica original e impecável”.

O agora já aclamado romancista lança mais três romances e uma peça de teatro: *O ano da morte de Ricardo Reis, Jangada de pedra, História do cerco de Lisboa* e *A segunda vida de Francisco de Assis*.

Em uma entrevista dada a José Rodrigues dos Santos, Saramago trata de explicar como as histórias nascem e morrem em sua cabeça, antes de iniciar o processo de criação de suas obras, bem como a peculiar escolha dele por acontecimentos insólitos para figurarem em seus livros. O autor discorre que o desenrolar da situação torna-se verossímil a partir de um cerne irreal. Ele diz que

> seria incapaz de contar uma história corrente de uma família que tem os seus problemas, que os resolve ou não, que tem contradições, conflitos internos e tudo mais – seria incapaz de contar uma história dessas. Repare que uma grandíssima parte da literatura universal se fez com essas histórias, não é? O século XIX é no fundo feito de histórias de famílias, e até mesmo o próprio século XX. Mas eu necessito que se me apresente uma ideia, a que eu não chame provocadora – porque penso que é uma palavra um pouco infeliz –, mas uma ideia que me ponha cá fora alguma preocupação minha, mesmo que eu não esteja muito consciente dela. (SANTOS, 2010, p. 31).

Essa posição de Saramago distancia-se da de Frye, quando este diz que “o desejo de escrever, próprio do escritor, não pode provir mais que de uma experiência prévia da literatura... A literatura não tira suas forças mais que de si mesmo” (TODOROV apud FRYE, p. 8). Saramago necessita manifestar uma preocupação sua, enquanto ser pensante, para iniciar o relato de suas ideias.

Pode-se fazer alusão à *Jangada de Pedra*, cuja interpretação mais forte diz respeito à situação político-social acarretada com a separação de Portugal e Espanha da Europa. O livro foi lançado no momento que culminava com o ingresso dos países Ibéricos no Mercado Comum Europeu (MCE), que viria a se transformar futuramente na União Europeia (UE). Logo os dois países que outrora foram os maiores da Europa, os grandes colonizadores, os primeiros a disseminar o modo de vida ocidental nas colônias, logo a península ibérica foi a última a ingressar naquele que viria a ser o maior bloco econômico do mundo. Saramago foi implacável ao salientar os problemas de identidade que Portugal tem em relação ao continente, e, em decorrência de ter um passado comum com a Espanha, de possuírem glórias conjuntas, o autor acaba por aproximá-los e narra o acontecimento insólito de uma península separar-se, despegar-se do resto do continente europeu “quando Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho”. (SARAMAGO, 1988, p. 7).

Tanto Saramago quanto os outros pensadores portugueses preocupavam-se com essa aproximação iminente com o grande bloco europeu no que tange à cultura, pois a Europa é um continente multicultural, ao passo que Portugal gaba-se de seu passado glorioso. Temia-se que a identidade portuguesa fosse perdida nesse jogo de interesses que visava à construção de uma Europa forte na época do pós-guerra.

3.5 **O evangelho segundo Sousa Lara**

Com *O Evangelho segundo Jesus Cristo,* Saramago debruçou-se nos textos do Novo e do Velho Testamento, em evangelhos apócrifos, em livros de história, hábitos e costumes da antiga Jerusalém. Diz-se que

> O espectro da heresia perpassava-o de um lado a outro, desconstruindo as verdades canonizadas por sucessivos concílios com base nos evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João. E fazia isso em episódios e trechos inesquecíveis. (LOPES, 2010, p. 121).

Ao escrever uma obra que ataca diretamente a crença da Igreja Católica, por séculos a instituição mais forte em Portugal, Saramago sabia que sofreria represálias. Ao colocar em um livro que

> A criança nascera da carne de Maria e de José. José era um criminoso por omissão, um cúmplice da matança dos nascituros ordenada pelo rei Herodes, às voltas com a culpa e o remorso devido a não ter feito o mínimo gesto para avisar as outras famílias e só ter se preocupado com Jesus. Jesus herdara a culpabilidade paterna, era em parte educada pelo Diabo disfarçado e vivia maritalmente com Maria de Magdala (Maria Madalena). Os milagres estavam truncados e o da ressureição de Lázaro fracassara intencionalmente. E Jesus estava dominado por um Deus autofagicamente comprometido com a busca do poder infinito e com ele mantinha uma relação bastante atormentada e conflituosa. (LOPES, 2010, p. 123-124).

ele sabia que de fato chocaria a tradicionalíssima e deveras rígida Igreja Católica e seus membros mais conservadores, apesar de Saramago ter deixado bem claro que seu livro se tratava de um romance, portanto, uma obra ficcional. Todo seu esforço para compilar informações concernentes ao período em que Jesus nasceu e viveu foi taxado negativamente por se tratar de uma grande heresia cometida pelo próprio romancista.

Apesar de alguns padres progressistas não considerarem a obra herética, enxergando-a como um romance, a grande maioria da Igreja Católica condenou-a veementemente. Homilias católicas e jornais religiosos eram contundentes e até violentos em suas falas contra o evangelho de Saramago. O autor, no entanto, não pôde previr que o mais forte dos golpes seria desferido pelo governo democrata de Portugal.

Sousa Lara, o subsecretario da Secretaria de Estado da Cultura, decretou que *O Evangelho segundo Jesus Cristo* fosse banido de uma seletiva portuguesa que escolheria um livro para figurar no Prêmio Literário Europeu. Justificou o ato dizendo que a obra era “profundamente polêmica, pois ataca princípios que têm a ver com o patrimônio religioso dos cristãos e, portanto, longe de unir os Portugueses, desunia-os naquilo que é seu patrimônio espiritual” (LOPES, 2010, p. 126). Segundo palavras de Saramago dadas a uma entrevista ao *Público*, de 10 de Maio de 1992, no entanto, aquela não havia sido a primeira retaliação sofrida pelo autor por parte do subsecretário português. Ele relata que enviou um pedido de subsídio para um evento em Paris, e teve-o vetado sem que houvesse uma justificativa. O segundo veto havia sido quando outra universidade francesa o convidara e mais um pedido de subsídio havia sido feito, através do Instituto Português do Livro e da Leitura. O mesmo Sousa Lara atestou que não haveria subsídio para Saramago e tratou de recomendar outro escritor, proposta rejeitada pela universidade. Saramago desloca-se até lá sem nenhuma ajuda de custo, e conclui a entrevista dizendo que o veto que seu romance teve foi a terceira forma de censura sofrida no mesmo ano. (CF LOPES, 2010, p. 126-127).

3.6 **A viagem de Saramago**

Os estudiosos de José Saramago costumam dividir sua produção romanesca em duas partes. A primeira trata de uma recapitulação da História, seja ele de Portugal e dos portugueses, com os romances *Levantado do chão, Memorial do convento, O ano da morte de Ricardo Reis* e *História do Cerco de Lisboa*, ou não, com *Jangada de Pedra* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. O próximo livro que revisitaria a história – *Caim* – seria lançado décadas à frente.

A sua nova etapa de escrita, a principiar com seu célebre *Ensaio sobre a cegueira*, aborda alguns acontecimentos não localizados espacial ou temporalmente, com algumas justificativas plausíveis. Lopes (2010) marca que aquele seria o “fim da

razão”, e elenca alguns elementos que desaparecem e que permanecem na ficção saramaguiana.

> há um corte com a realidade portuguesa, a ruptura mais geral com coordenadas espaçotemporais concretas, o ‘enxugamento’ do estilo barroco, a transmudação da tendência ‘coral’ na concentração em personagens individuais e a metamorfose do todo ficcional em alegorias. De outro lado, fica a marca oral que tornara Saramago singular, o narrador heterodiegético intrometido e a utilização de provérbios, ditos populares e outras miudezas de uma linguagem mais próxima do cotidiano para efeitos narrativos inesperados. Numa visão de conjunto, o traço dominante mais inovador parece confluir para o fato de estarmos agora diante de alegorias que funcionam como distopias de um mundo abandonado pela razão. Da barbárie do *Ensaio sobre a cegueira* à gélida burocratização em base ontológica, gnoseológica, ética e política de *Todos os nomes*; da absolutização do mercado em *A caverna* à opacidade da identidade do eu a si próprio em *O homem duplicado* e à ilusão da democracia em *Ensaio sobre a lucidez* – tal parece ser agora o eixo da ficção saramaguiana. (LOPES, 2010, p. 139-140. Grifos do autor).

Retome-se a polêmica causada pela publicação d’*OEvangelho segundo Jesus Cristo*. Após ter recebido o veto por parte de Sousa Lara, Saramago declarou que ficara muito desgastado com a situação criada, bem como disse que um dia sairia do país. Em uma entrevista à revista *Visão*, de 25 de março de 1993, já morando em Lanzarote há cerca de um mês, o romancista anunciou que havia de fato uma relação para seu exílio em decorrência do veto de Sousa Lara.

Saramago, no entanto, trata de esclarecer que não é um exilado político. Seu exílio foi voluntário, embora tenha acontecido fortemente pela atitude de Sousa Lara. O romancista, por outro lado, jamais cortou laços com Portugal, e inclusive manteve sua casa em Lisboa e lá voltava recorrentemente sempre que havia necessidade.

Conforme Lopes (2010) defende, a mudança de Saramago de Lisboa para a ilha de Lanzarote pode ter tido efeitos fortes para que o romancista não mais atrelasse seus romances a um dado lugar e espaço, como ele antes os instalava em Portugal majoritariamente. Mais um argumento contundente que o biografista indica para essa ruptura com as coordenadas geográficas específicas nos romances a partir de *Ensaio sobre a cegueira* diz respeito à globalização do nome e obras de Saramago, para que, desse modo, ele pudesse reduzir as barreiras geográficas e, de forma análoga, simplificasse o diálogo com seus leitores da comunidade internacional. Sua instalação na ilha de Lanzarote viria a ser definitiva.

4 **O HOMEM DUPLICADO**

Em *O homem duplicado*, Saramago narra os acontecimentos que ocorrem a Tertuliano Máximo Afonso, um professor comum de História, divorciado, que vive para o trabalho. Um colega seu professor na mesma escola em que trabalha, vendo o quão deprimido Tertuliano se encontra, recomenda-lhe assistir ao filme chamado Quem Porfia Mata Caça, apenas para que ele espante o marasmo e o tédio. Tertuliano resolve aceitar o conselho do amigo e decide alugar o filme na locadora mais próxima. Eis que uma coincidência é capaz de mudar a vida desse professor.

Tertuliano encontra como um personagem secundário um homem que é exatamente igual a si, “Tirando umas leves diferenças, pensou, o bigode sobretudo, o cabelo de corte diferente, a cara menos cheia, é igual a mim” (SARAMAGO, 2002, p. 24). O professor de história assusta-se com tamanha semelhança e lança-se de corpo e alma nesse mistério ao resolver investigar os outros filmes dessa produtora, a fim de buscar informações sobre o seu “duplo”. Acaba se assustando cada vez mais com as semelhanças: ao assistir a um filme posterior ao primeiro; ele lembra-se de que durante a exibição daquele filme, o bigode também fazia parte do seu rosto.

No que diz respeito à capa do livro editado pela *Companhia das Letras*, tem-se como ilustração a figura das fitas de DNA, com o seu emparelhamento. O DNA é o indicador da unicidade humana, entretanto, em casos de gêmeos idênticos, a carga genética que eles carregam é a mesma. Os dois personagens rechaçam a realização do teste para confirmar se a semelhança é mais profunda do que eles imaginam por precisarem estar os dois a mostra em um lugar público, o que poderia causar estranhamento nas pessoas que estivessem em volta deles dois.

José Saramago é considerado por muitos estudiosos um dos mestres da arte do bem narrar. Sendo um exímio contador de histórias, o autor dá a seu narrador o domínio completo da narrativa. Ao escolher o romance como gênero literário é que Saramago consegue extrair o máximo de suas habilidades enquanto narrador, tendo em vista as facilidades que o gênero lhe proporciona.

As narrativas de Saramago se ambientam na modernidade, logo, ele precisa de um gênero que não o cerceie tanto quanto os já consolidados estruturalmente. Para que seu trabalho literário ascenda ao máximo possível, é imprescindível o uso de um suporte sem regras fixas e que seja capaz de permitir a liberdade criativa do escritor.

Naufragado no marasmo e na melancolia, Tertuliano Máximo Afonso vive numa monotonia sem fim, indo do trabalho para casa e da casa para o trabalho apenas. Ele não compreende sua relação intrínseca com os fatos de sua vida, principalmente no que tange aos seus sentimentos. Ele casou-se e não sabe o porquê do divórcio, muito menos do casamento, mantém um relacionamento com Maria da Paz e não demonstra interesse em algo maior com ela. A vida não parece fazer sentido algum para ele. Seu trabalho era visto como algo extremamente cansativo e tedioso. Seu passatempo era a leitura de um livro sobre a história das civilizações mesopotâmicas quando dá o braço a torcer e decide assistir ao filme.

Ressalte-se aqui o conceito de forças ativas e reativas propostas por Deleuze para que se possa compreender a importância dessa aparição no filme indicado por seu colega de trabalho. Tertuliano encontrava-se dominado pelas forças de caráter reativo, tendo em vista que ele agia única e exclusivamente em função de sua rotina. A rotina nada mais é que uma eterna repetição dos afazeres cotidianos, seguindo uma ordem. Atividades simples no cotidiano do professor de história, como acordar, alimentar-se, fazer sua higiene, dar suas aulas, retornar, corrigir as tarefas e dedicar-se à leitura de seu livro sobre a civilização mesopotâmica era algo que ele fazia maquinalmente, sem que houvesse quaisquer questionamentos ou tentativa de mudança.

As forças reativas são tão presentes no corpo de Tertuliano que ele atribui a um capricho do destino as decisões que faz durante essa noite. Seu jantar e a qual das três atividades possíveis ele se dedicaria são decididos a partir de um mero jogo infantil de uni-duni-tê. Após jantar e lavar as louças, ele liga a TV e assiste ao filme. Inevitavelmente ele se arrepende de ter preterido sua leitura sobre as civilizações mesopotâmicas e a correção das tarefas de seus alunos para perder seu tempo com aquela produção cinematográfica.

A conservação desses hábitos diários é uma das qualidades do domínio das forças reativas. Entregar-se à rotina é posicionar-se como um avião ligado no piloto automático: as ações são realizadas sem que haja questionamento sobre elas. Esse era o comportamento de Tertuliano até o momento em que ele interpela seu colega e mergulha de cabeça na sua nova missão: descobrir quem é aquele ator de cinema que lhe é um exato sósia fisicamente.

Quando Tertuliano dormiu após assistir ao filme, ele sentiu alguma presença invadindo sua casa. Resolvendo procurar no banheiro e na cozinha, ele teve a sensação de que a presença "estranha" baixara de intensidade. Tão logo se aproximou da sala de estar, ela tornou-se forte novamente,

> mais densa a cada passo, como se a atmosfera se tivesse posto a vibrar pela reverberação de uma oculta incandescência, como se o nervoso Tertuliano Máximo Afonso caminhasse por um terreno radioactivamente contaminado levando na mão um contador Geiger que irradiasse ectoplasmas em vez de emitir avisos sonoros. (SARAMAGO, 2002, p. 22).

Ao entrar na sala e aproximar-se dos móveis lá presentes, ele sentiu que o *unheimlich* emanava do seu aparelho de TV que ainda exibia o filme alquilado em exibição. Sobre a presença, ele "Não imaginava qual ela poderia ser, mas tinha a certeza de que a reconheceria quando ela aparecesse. Foi ao quarto, vestiu um roupão por cima do pijama para não apanhar frio e voltou" (SARAMAGO, 2002, p. 22) e assistiu novamente ao filme.

Tertuliano então descobre que nessa produção há um sujeito com as feições bem similares às dele, e isso o perturba fortemente. Ele compara ambas as aparências e vê detalhes como o formato do rosto e um bigode sendo presentes apenas no ator, mas logo se lembra de que, à época do lançamento do filme, ele também usava bigode e ratifica a possibilidade de o ator ser de fato um duplicado seu. Após comparar a foto do ator com uma foto sua de cinco anos atrás, tomado pelo espanto e pelo susto, Tertuliano deixa-se cair no sofá para pôr os pensamentos e sentimentos em ordem.

Tertuliano então cogita a hipótese de pedir explicações ao seu colega para saber o porquê da indicação daquele filme. Nesse monólogo interior, Saramago nos

apresenta mais um personagem de fundamental importância no romance: o Senso Comum.

Em um diálogo, o Senso Comum diz que

> Se achas que deves pedir uma explicação ao teu colega, pede-a de uma vez, sempre será melhor que andares por aí com a garganta atravessada de interrogações e dúvidas, recomendo-te em todo o caso que não abras demasiado a boca, que vigies as tuas palavras, tens uma batata quente nas mãos, larga-a se não queres que te queime, devolve o vídeo à loja hoje mesmo, pões uma pedra sobre o assunto e acabas com o mistério antes que ele comece a deitar cá para fora coisas que preferirias não saber, ou ver, ou fazer, além disso, supondo que há uma pessoa que é uma cópia tua, ou tu uma cópia sua, e pelos vistos há mesmo, não tens nenhuma obrigação de ir à procura dela, esse tipo existe e tu não o sabias, existes tu e ele não o sabe, nunca se viram, nunca se cruzaram na rua, o melhor que tens a fazer é, E se o encontro um dia destes, se me cruzo com ele na rua, interrompeu Tertuliano Máximo Afonso, Viras a cara para o lado, nem te vi nem te conheço (...) Dizes-lhe que extraordinária coincidência, fantástica, curiosa, o que te parecer mais adequado, mas sempre coincidência, e cortas a conversa. (SARAMAGO, 2002, p. 31)

Por meio de uma retórica fortemente persuasiva, ele convence Tertuliano a indagar o colega de Matemática de forma cautelosa e acabar a história de sósias e duplicados nesse momento. Finalizado esse diálogo, o narrador onisciente saramaguiano diz que

> Para o professor de História Tertuliano Máximo Afonso, este dia em que estamos, ou somos, não havendo qualquer motivo para pensar que virá a ser o último, também não será, simplesmente, um dia mais. Digamos que se apresentou nesse mundo como a possibilidade de ser um outro primeiro dia, um outro começo, e portanto apontando a um outro destino. Tudo depende dos passos que Tertuliano Máximo Afonso der hoje. Porém, a procissão, ainda assim se dizia em passadas eras, ainda agora vai sair da igreja. Sigamo-la. (SARAMAGO, 2002, p. 32-33).

O Senso Comum é o principal suporte polifônico no romance estudado. Seu posicionamento é majoritariamente contrário ao de Tertuliano, com base no que Bakhtin (1999) apresenta como conceito de polifonia. Enquanto o professor de história entrega-se à sua busca desenfreada para encontrar aquele ator que lhe é igual em tudo, o Senso Comum, permeado muitas vezes com o posicionamento do autor, graças ao uso do discurso indireto livre, tenta convencer Tertuliano a desistir da ideia de encontrar-se com o ator.

Saramago lança mão do conceito de polifonia para apresentar pontos de vista distintos e não excludentes no romance. As três mulheres do romance

(Carolina Máximo, Maria da Paz e Helena), junto com o Senso Comum esforçam-se para frear os planos dos homens de encontrarem-se e tirarem a limpo as semelhanças entre si.

E de fato há um recomeço na vida de Tertuliano. Aquela mistura de marasmo com depressão, a sua passividade diante de tudo até então foi extinta e ele toma a primeira grande atitude proveniente de si mesmo. Quando sentiu que um novo caminho se iluminou para ele, após interpelar o colega sobre as razões pelas quais ele o indicara um filme tão antigo, Tertuliano decide voltar à locadora para alugar cerca de meia dúzia de filmes da mesma produtora de Quem Porfia Mata Caça. Resolve assistir a todos eles para descobrir qual é o nome daquele ator que ele pensa ser seu duplicado.

E é com esse recomeço que aquelas forças reativas que o dominavam no início do romance dão espaço ao domínio reativo de seu corpo. Tertuliano agora é o sujeito que busca o encontro com aquele personagem de filmes de segunda classe. Quando o professor de história resolve retornar à locadora, a dominação ativa amplia ainda mais em seu corpo. Com total certeza do seu objetivo, ele então se pergunta o que fazer depois que descobrir quem de fato aquele ator é. Conhecida a resposta, ele parte para mais uma sessão de cinema, com mais de trinta títulos para serem assistidos.

Tertuliano volta à loja e aluga uma grande quantidade de filmes para continuar na sua busca por respostas. Ele agora já se encontra dominado pelas forças ativas, visto que saiu de seu estado passivo para atender ao grito da pulsão que o pusera em movimento. Com total certeza de seu objetivo, ele então se pergunta o que fazer depois que descobrir quem de fato aquele ator é. Conhecida a resposta, ele parte para mais uma sessão de cinema, com mais de trinta títulos para serem assistidos.

Tertuliano já se comporta como um homem completamente diferente. Aquele professor que fazia uni-duni-tê para descobrir o que iria comer, deixando a escolha nas mãos do destino ou do acaso, agora já se manifesta de modo ativo e impetuoso. Uma passagem na qual ele está se preparando para almoçar num restaurante indica que “na última vez que lá esteve comeu carne, hoje ira comer peixe, é preciso variar,

se não tivermos cuidado a vida torna-se rapidamente previsível, monótona, uma seca” (SARAMAGO, 2002, p.85-86).

Aquele homem do primeiro capítulo que estava completamente dominado pelas forças reativas e em estado letárgico de uma depressão incipiente agora começa a mudar sua postura em relação a si mesmo e ao mundo que o rodeia. A conservação de hábitos, claramente pertencente ao domínio das forças reativas, deu lugar à impetuosidade de buscar o novo, à vontade de agir, não importando quais sejam as consequências finais. O narrador então descreve a cena em que Tertuliano já está em casa e o que aconteceu no restaurante. Apesar de ele não ter comido o peixe, o narrador não menciona o que de fato foi o seu almoço, mas alega os motivos pelos quais o fruto do mar não foi sua escolha, o que caracteriza uma presença mais ativa por parte do professor de história.

Tertuliano empenha uma pesquisa em uma enciclopédia sobre o tamboril, o peixe que era oferecido no restaurante como prato do dia. O narrador acrescenta que o professor de história estava “movido finalmente pela curiosidade de saber alguma coisa acerca de um animal que desde o primeiro dia detestou” (SARAMAGO, 2002, p. 87), e logo após esclarece que “A curiosidade vinha de épocas atrasadas, de muito tempo atrás, mas só hoje, inexplicavelmente, é que estava a dar-lhe cabal satisfação” (SARAMAGO, 2002, p. 87). Sabemos muito bem qual a razão dessa súbita curiosidade – não apenas nós, mas também Nietzsche.

Despretensiosamente Saramago lança na voz do Senso Comum uma sugestão que casa perfeitamente com o título do próximo filme ao qual Tertuliano assistirá. O eu dialético de Tertuliano comenta, fazendo troça com o nome dele, que caso ele fosse ator, teria de adotar um pseudônimo. Tertuliano guarda o filme anterior, pega a produção intitulada sugestivamente como Diz-me Quem És, assiste-a por completo e vai dormir. E de fato a resposta foi dada, mas após outro filme.

Tertuliano descobre que se trata de um homem, ator, chamado Daniel Santa-Clara e busca informações sobre ele. Primeiro ele descobre o endereço da agência para a qual o ator trabalha e resolve enviar uma carta, assinada por Maria da Paz, sua namorada, pedindo mais informações sobre Daniel. A carta então é respondida e nela vem escrito o nome verdadeiro do ator, além de seu endereço.

Mais uma vez o professor recorre à lista telefônica e consegue finalmente o telefone de António Claro, uma vez descoberto que Daniel Santa-Clara é o pseudônimo de António Claro.

Quando finalmente liga para a residência do ator, Tertuliano comunica-se com Helena, a esposa dele. “Cada palavra está a chegar-me como se saísse da boca dele” (SARAMAGO, 2002, p. 161) é a resposta que obtém da mulher que achava ser um gracejo do marido ao telefone, tamanha a semelhança entre as vozes.

Aquela angústia que tomava conta de sua vida agora foi suprimida por um sentimento de uma busca obstinada, senão uma perseguição. A busca pelo seu *doppelganger* confere a sua existência um sentido novo. Quando ele começa a elaborar seus planos minimamente calculados, ele acaba por abandonar seu fardo – as leituras e as correções de trabalhos – e mergulha por completo nesse seu novo objetivo de vida.

Freud discute a existência de quatro termos acerca das pulsões: meta, objeto, pressão e fonte. Quanto ao objeto da pulsão, ele nos diz que:

> O objeto de uma pulsão é aquele junto ao qual ou através do qual a pulsão pode alcançar sua meta. É o que há de mais variável na pulsão, não estando originalmente a ela vinculado, sendo apenas a ela atribuído por sua capacidade de tornar possível a satisfação. Não é necessariamente um objeto material estranho ao sujeito (FREUD, 2013, p.25-27).

Quando Tertuliano descobre a existência de Daniel Santa-Clara, vemos que o ator se torna o objeto de sua pulsão. Tendo essa situação em vista, podemos dizer que o professor “ama o objeto pelo qual ela [pulsão] anseia” (FREUD, 2013, p.57), porque Tertuliano apenas encontrará sua satisfação plena a partir do momento em que o encontrar e tirar a situação a limpo.

É válido ressaltar que Tertuliano acreditava que Daniel Santa-Clara era a pessoa que ele buscava e chega a ter sentimentos de compaixão e pena por determinados personagens a quem ele dava vida. Tertuliano gaba-se e tenta colocar-se num patamar superior “não apenas profissional, mas também moral e social” (SARAMAGO, 2006, p.89) por ser professor de história. Depois que descobre

o nome real do ator, ele descarta os sentimentos e a existência de Daniel Santa-Clara, porque este é apenas um fruto, uma criação daquele.

Mais uma vez, Freud nos diz que “o Eu se comporta [...] de modo ativo, quando reage perante eles” (FREUD, 2013, p.51). Vemos isso claramente quando Tertuliano Máximo Afonso reage à carta obtida com os dados reais do ator, agora chamado António Claro e resolve buscá-lo, investigá-lo mais de perto e tentar estabelecer contato.

Saramago relaciona brevemente a diferença entre um nome artístico e um heterônimo, ao fazer menção a Fernando Pessoa e seus heterônimos. Pseudônimo é um nome falso, meramente ilustrativo, no qual as características do eu persistem, tomem-se, por exemplo, todos os atores e esportistas que adotam um nome fantasia para serem reconhecidos, seja essa escolha por melhor sonoridade do nome criado ou por outros semelhantes a ele, fisicamente ou por características pertencentes aos dois. Já o caso dos heterônimos, famosos mundialmente por Fernando Pessoa, e tomando o próprio para exemplificar, é diferente. Tomando por base o prefixo “hetero”, cuja significação é “diferente”, procura-se criar não apenas pessoas diferentes para o mesmo eu, mas também biografias, pontos de vistas e estilo literário que divergiam dos de Pessoa; em suma, os heterônimos tratam de uma personalidade distinta.

Tertuliano sabe da existência do outro e a aceita, mas a relutância fica quanto à semelhança de ambos. Em casa, ele imagina como seria a aparência do duplicado ao olhar para seu próprio reflexo no espelho:

> Olhava-se ao espelho como quem se olha ao espelho apenas para avaliar os estragos de uma noite mal dormida, nisso pensava e em mais nada, quando, de súbito, a desafortunada reflexão (...) desencadeou nele uma reacção que não será exagero classificar de terrível. Se aquele tipo que se fez de empregado da recepção aqui estivesse, pensou dramaticamente, se estivesse aqui diante deste espelho, a cara que de si mesmo veria seria esta. SARAMAGO, 2002, p. 34-35

Tertuliano usa uma retórica forte para tentar convencer António Claro a aceitar encontrar-se consigo. Ele argumenta que os dois são idênticos e menciona até a presença de uma cicatriz abaixo do joelho e de dois pontos no antebraço, fora, é claro, a voz de ambos soarem do mesmo modo. Essa primeira tentativa, no

entanto, é falha: António Claro nega a possibilidade de haver qualquer tipo de encontro entre os dois, e o narrador então tira o foco de Tertuliano para colocá-lo em Helena e António Claro.

Enfim eles conseguem se comunicar por telefone e, com muita relutância por parte do ator, os dois conseguem marcar um encontro na casa de campo dele. Sem ideias de o que fazer após o final da conversa com o professor, o ator resolve pedir a opinião da esposa, a qual se posiciona inteiramente contra um possível encontro dos dois. "Realmente, não sei o que faça (...) Se eu estivesse no teu lugar, varreria da cabeça o assunto" (SARAMAGO, 2002, p. 180), tal qual Tertuliano futuramente será aconselhado pela mãe e pelo Senso Comum.

Marido e mulher então conversam sobre o que deveriam fazer depois desse contato do professor de história. A mulher ficara claramente assustada com a situação que lhe invadira a casa e a vida, tendo em vista que

> Há pouco falei de medo, de pânico, mas agora percebo que é outra coisa o que estou a sentir, Quê, Não sei explicar, talvez um pressentimento, Mau, ou bom, É só um pressentimento, como uma porta fechada atrás de outra porta fechada, Estás a tremer, Parece que sim. (SARAMAGO, 2002, p. 181-182).

A perturbação que ocorrera a Tertuliano no início do romance se repete na esposa de António Claro. Helena acorda e se levanta ao pressentir uma presença estranha no apartamento em que mora com o marido. Ela

> ouviu o lento e espaçado respirar do marido, e de súbito percebeu que havia uma outra respiração no interior da casa, alguém que tinha entrado, que se movia lá fora, talvez na sala, talvez na cozinha, agora por trás desta porta que dá para o corredor, em qualquer parte, aqui mesmo. Arripiada de medo, Helena estendeu o braço para acordar o marido, mas, no último instante, a razão fê-la deter-se. Não há ninguém, pensou, não é possível que esteja alguém aí fora, são imaginações minhas, às vezes acontece saírem sonhos do cérebro que os sonhava, e então chamamos-lhes visões, fantasmagorias, premonições, advertências, avisos do além, quem respira e ainda aí pela casa, quem há pouco se sentou no meu sofá, quem está escondido atrás da cortina da janela, não é aquele homem, é a fantasia que tenho dentro da cabeça, esta figura que avança direita a mim, que me toca com mãos iguais a deste outro homem adormecido ao meu lado, que me olha com os mesmos olhos, que com os mesmos lábios me beijaria, que com a mesma voz me diria as palavras de todo dia, e as outras, as próximas, as íntimas, as do espírito e as da carne, é uma fantasia, nada mais que uma louca fantasia, um pesadelo nocturno nascido do medo e da angústia, amanhã todas as coisas tornarão ao seu lugar, não será preciso que cante o galo para expulsar os sonhos maus, bastará que toque o despertador, toda a gente sabe que nenhum homem pode ser exactamente

> igual a outro no mundo em que se fabricam máquinas para acordar. (SARAMAGO, 2002, p. 183).

O jogo das forças ativas e reativas novamente muda. Após Tertuliano Máximo Afonso ter tomado as rédeas da situação para tentar forçar um encontro com António Claro, seu objetivo falha e ele entrega os pontos. Mais uma vez deixa a cargo do destino a decisão sobre o acontecimento ou não desse contato que ele tanto buscou. Agora, Tertuliano já não mantém mais aquele ímpeto proveniente do domínio das forças ativas em seu corpo: ele volta-se aos seus afazeres rotineiros, a citar o estudo que lhe fora solicitado pelo diretor da escola onde trabalha e as ligações feitas à mãe e à Maria da Paz.

António Claro que até então se comportou de forma reativa frente a todo esse longo e lento percurso da narrativa inverteu o seu posicionamento. Agora é o ator quem procura Tertuliano para lhe dar as direções do local no qual vão se encontrar.

Para António Claro,

> seria prejudicial à minha carreira saber-se que tenho um sósia tão parecido, até na voz, Mais que um sósia, Ou um gémeo, Mais que um gémeo, Precisamente isso é o que quero confirmar, ainda que, confesso-lhe, me custe a crer que haja entre nós essa igualdade absoluta que diz, Está nas suas mãos tirar o caso a limpo, Teremos de encontrar-nos, portanto. (SARAMAGO, 2002, p. 195)

Retomando o diálogo anterior, Tertuliano posiciona-se passivamente frente à vontade que António Claro tem de sanar sua dúvida ao dizer que o caso agora “Está nas suas mãos” (SARAMAGO, 2002, p. 195). Naturalmente o ator sanciona o veredito final ao dizer que enviará em uma carta o endereço de sua casa de campo junto de um pequeno croqui indicando como chegar lá.

Outro personagem de grande importância no livro é o Senso Comum. Ele é o suporte dialético de Tertuliano Máximo Afonso, dando-lhe conselhos que ora são aceitos ora não. Esse personagem pode ser visto como um desdobramento do narrador heterodiegético, uma vez que antes do desenrolar de boa parte dos acontecimentos que envolvem a busca pelo duplo, ele já sabe a grande maioria dos eventos que futuramente acontecerão, tendo em vista que em determinada passagem do romance, o Senso Comum anuncia a Tertuliano “puseste em marcha uma máquina trituradora que avança para ti” (SARAMAGO, 2002, p.122).

O Senso Comum tira toda a responsabilidade do destino, roda da fortuna ou acaso e, em um diálogo, diz que o culpado por tudo isso é ele, "mas a maior parte das situações em que nos metemos nunca teriam chegado tão longe se não as tivéssemos ajudado, e tu não me vás negar que ajudaste esta" (SARAMAGO, 2002, p. 58). Com postura ativa, ele mostra-se como um braço direito de Tertuliano, aquele fio de Ariadne, que guia o professor, e cuja extremidade está atada à razão, lógica ou, como o seu próprio nome diz, ao senso comum. Quando Tertuliano decide escrever a carta ao ator, ele o faz assinando como Maria da Paz e, novamente, o seu fiel escudeiro o alerta dizendo que é uma insanidade e o diz que deveria "acabar com esta maldita história de sósias, gémeos e duplicados" (SARAMAGO, 2002, p. 121). Seu eu dialético vai contra sua opinião formada, mas toda essa busca pelo alterego, nas palavras de Tertuliano, "é mais forte que eu" (SARAMAGO, 2002, p.121).

Dentro do carro, ele abre e lê a carta de resposta da produtora e decide espionar de perto a rotina da vizinhança de seu duplicado, com a cara limpa, sem planejar a situação. O Senso Comum aparece no seu carro e tenta dissuadi-lo dessa ideia impulsiva ao notificá-lo dos imprevistos e inconvenientes de uma perseguição sem os devidos planejamentos a priori. Incomodado com a postura do Senso Comum, ele dá o braço a torcer, porque o amigo está baseado nas experiências vividas no cotidiano e que ele está ali para ajudá-lo, principalmente nas situações em que “a estupidez já tomou a palavra e ameaça tomar as rédeas da acção” (SARAMAGO, 2002, p. 156).

A partir do momento em que o ator cede às investidas do professor e aceita a semelhança entre ambos, temos o jogo virando. Tertuliano alcança seu objetivo de comprovar a igualdade física entre si e acaba por tirar a importância daquela situação, dando-lhe menos importância do que antes era conferida.

Tal qual no atletismo em que há a passagem de um bastão para o outro corredor, Saramago desenvolve também um símbolo que marca claramente a mudança de posição entre seus personagens. Assim que comprova tudo de que precisava, Tertuliano Máximo Afonso encaminha a António Claro uma barba postiça que ele usara quando fora ao seu encontro. A entrega do disfarce é o modo pelo qual o narrador inverte a questão da busca, transformando António Claro em perseguidor e Tertuliano no perseguido, evidenciando o que Freud (2013) propôs

com a reversão da pulsão em seu oposto. A mudança de papéis do perseguido para perseguidor marca claramente essa transformação.

O narrador em Saramago é digno de uma leitura à parte. Essencialmente observador e heterodiegético, ele assemelha-se a um mestre de cerimônias que delega a cada personagem seu a respectiva função na narração com perfeito domínio dos elos de coerência e coesão, além é claro de estar informado de tudo que aconteceu e o que ainda acontecerá na trama. Esse “saber tudo quanto haverá de suceder até a última página deste relato” (SARAMAGO, 2002, p. 244) é usado também para por no texto a figura da prolepse já mencionada. Trazendo esse conceito que também é muito comum no mundo cinematográfico, Saramago busca aproximar o leitor ao mundo de seu personagem.

Um dos grandes elementos trazidos pela estética do Modernismo à literatura foi a pluralidade midiática, com grande ênfase na presença do mundo do cinema. Ter um personagem ator, mostrando que ele usa artifícios da sua profissão na relação interpessoal, como ao preparar-se para seduzir e conseguir dar seguimento ao seu plano de passar a noite com Maria da Paz é um modo de inserir na sua obra um caráter verossímil no que tange ao modo de um ator estudar o personagem, muitas das vezes tendo que viver a criação de modo literal.

António Claro sabe perfeitamente a diferença entre ele e seu pseudônimo. Sempre que ele recorre às técnicas e experiências de Daniel Santa-Clara é unicamente para realizar seus propósitos, e depois, tal qual uma fantasia, sua criação é deixada de lado e não insiste em voltar. Isso mostra que ele tem total controle de seu outro eu,

Mais uma personagem essencial ao terminar do insólito acontecimento é a mãe de Tertuliano, Carolina Máximo. O professor deixa a cidade onde habita em direção à cidadezinha campestre, onde se localiza a casa na qual crescera. Assemelhando-se à temática do Arcadismo, na qual há toda uma idealização da Arcádia bucólica, Tertuliano dirige-se ao campo, revivendo a célebre frase de Horácio, o *fugere urbem* e pretende realizar um encadeamento das suas ideias. De fato, ele consegue, mas não tem tempo hábil de pô-las em prática.

Após essa conversa com a mãe, Tertuliano toma consciência dos sentimentos que de fato nutre por Maria da Paz e aceita a ideia de casar-se com a amada. No entanto, talvez essa decisão tenha sido tomada tarde demais.

Aludindo à história clássica da guerra de Troia, Tertuliano caracteriza a mãe como Cassandra, filha do rei, que alertara sobre a tentativa de invasão e tomada da cidade, caso aceitassem a entrada do cavalo que fora deixado como presente. À Cassandra recai a alegoria de mulher visionária, mais uma vez a participação dialética que tenta aconselhar o professor, pois Carolina lhe suplica que "se o tiveres [António Claro à porta de casa], escuta a voz desta Cassandra velha, não o deixes entrar, Estarei atento aos relinchos, Unicamente te peço que não voltes a encontrar-te com esse homem, promete-mo" (SARAMAGO, 2002, p. 260). Sem o uso de metáforas, ela reforça o apelo, de forma direta e literal. Eis que o cavalo de Tróia aparece à casa de Tertuliano Máximo Afonso, que hesita e insiste que eles não têm nada para conversar; que tudo que deveria ser dito já assim o fora e, que, portanto, a visita do seu alterego tornou-se completamente desnecessária.

Pode-se ressaltar a semelhança do posicionamento de três personagens a respeito da busca de Tertuliano Máximo Afonso por António Claro e vice versa. Carolina Máximo, Senso Comum e Helena mostram-se totalmente contrários a essa perseguição entre os dois personagens masculinos. Todos os três sabem que é loucura que duas pessoas idênticas se encontrem.

A relação entre Tertuliano e António remete àquilo que Sartre chama de "viscoso". Segundo o filósofo francês,

> Só no próprio momento em que acredito que o possuo, eis que, por uma inversão curiosa, ele me possui. Se um objeto que seguro nas mãos é sólido, posso soltá-lo quando quiser; sua inércia simboliza, para mim, o meu poder total... Mas aqui está o viscoso invertendo os termos: [meu ego] é subitamente *comprometido*, abro as mãos, quero desfazer-me do viscoso e ele se cola em mim, me puxa, me chupa... Já não sou o senhor... O visgo é como um líquido visto num pesadelo, em que todas as propriedades são animadas por uma espécie de vida, e volta-se contra mim.
> Se mergulho na água, se afundo nela, se me deixo submerso nela, não experimento nenhum mal-estar, pois não tenho qualquer medo de seja lá como eu possa nela dissolver-me; continuo um sólido em sua liquidez. Se me deixo submergir no viscoso, sinto que vou perder-me nele... Tocar o viscoso é arriscar-se a ser dissolvido na viscosidade. (BAUMAN apud SARTRE, 1998, p. 39).

Bauman (1998) defende que

> Talvez até submergir-me no lago ou no mar reafirme o meu poder de guardar intacta a minha forma, o controle sobre o meu corpo, minha liberdade e domínio: em algum momento, se o desejar, posso voltar, secar-me, não receando nem por um instante o compromisso, a descrença do meu próprio ser, sendo aquilo que me penso ou quero ser. Mas imaginemos um banho num barril repleto de resina, alcatrão, mel ou melaço... Ao contrário da água, a substância grudar-se-á, aderirá a minha pele, não me soltaria. Mais do que exuberantemente invadindo um elemento novo e

> estrangeiro, sinto-me invadido e conquistado por um elemento do qual não há como fugir. Já não estou sob controle, já não sou senhor de mim mesmo. Perdi minha liberdade.
> Assim, a viscosidade implica a perda de liberdade ou o medo de que a liberdade esteja ameaçada e possa perder-se. Mas, observemos, a liberdade é uma *relação* – uma relação de poder. Sou livre, se, e somente se posso agir de acordo com a minha vontade e alcançar os resultados que pretendo alcançar (BAUMAN, 1998, p. 39).

Acreditando que está no controle da situação, Tertuliano traz o viscoso para sua realidade acreditando no caráter dócil dele, adjetivado de tal forma também por Sartre. Quando resolve ouvir o conselho da mãe de não dar importância à existência do seu duplo e esquecer-se dele, Tertuliano Máximo Afonso tenta livrar-se do viscoso, julgando que continua como o mandatário do jogo. Eis que António Claro convence-o com palavras e ameaças, e Tertuliano é então dissolvido na viscosidade, ou seja, chega a um ponto em que o professor já não consegue mais sair da área de influência de António Claro.

A relação do eu com o viscoso, para Bauman, é extremamente invasiva, pois o sujeito que se encontra dissolvido na viscosidade já se mostra “invadido e conquistado por um elemento do qual não há como fugir. Já não estou sob controle, já não sou senhor de mim mesmo. Perdi minha liberdade.” (BAUMAN, 1998, p. 39). Tal como implica a viscosidade, Tertuliano perdera a liberdade: nesse momento, ele passou a ser a marionete nas mãos daquele antigo figurante, que agora é desempenha a função de ator principal e protagonista no filme da vida de Tertuliano Máximo Afonso.

António Claro decide que levaria a noiva do professor a sua casa de campo para que passem a noite juntos. Tertuliano lhe pede que sejam explicados os motivos de tal ideia perversa e ele lhe diz que há uma tríade de motivos: vingança, pelo mal-estar que o professor causara em seu casamento, por razões tipicamente masculinas de conquistas e por rancor. Citando a tradicional frase dos filmes de faroeste, António Claro explicou o sentimento ao dizer que o mundo era pequeno demais para os dois, e que, “como não sou capaz de o matar a si, mato-o doutra maneira, fodo-lhe a mulher” (SARAMAGO, 2002, p. 278).

Causar os mesmos transtornos em Tertuliano que este causara a si é o objeto da pulsão de António Claro, porque esta é a maneira que o ator encontrara para ter sua satisfação particular.

Nesse momento, valendo-nos do que fora dito por Freud, Tertuliano começa a odiar António Claro, porque “o Eu odeia, abomina e persegue, com intenções destrutivas, todos os objetos que constituem fontes de sensações desprazerosas para ele” (FREUD, p.59) e bola um plano de vingança. Tertuliano pretende passar a noite com Helena e resolve continuar na casa deles até o momento que António Claro chegar a casa e notificar a situação confusa. Ele planeja implodir a vida do ator, destruindo-o de dentro para fora, acabando com o casamento e a vida conjugal. António Claro tomara o caminho oposto: quis explodir a vida do professor, acabando com sua relação com Maria da Paz, que estava a ponto de culminar num casamento.

O domínio completo da arte de narrar por Saramago faz com que ele antecipe informações, fuja do padrão cronológico linear e faça uso da técnica da prolepse, que é justamente essa técnica de mesclar presente e futuro no decorrer da história. De forma sutil, Saramago antecipa que “desta maneira se baixa também a tampa de um caixão” (SARAMAGO, 2002, p. 281) quando, ao final do diálogo entre o Eu e o duplicado, Tertuliano, todo cheio de dedos, fecha a porta e sentencia o destino de todos ali envolvidos. Pela teoria pulsional, temos que “O Eu comporta-se de modo passivo diante do mundo exterior na medida em que recebe estímulos dele” (FREUD, p.57). Nesse momento, Tertuliano não oferece quaisquer tipos de resistência para defender-se da postura ativa e ameaçadora de seu duplicado.

A naturalização do acontecimento insólito faz com que Tertuliano fraqueje e ofereça a si e a noiva ao seu alterego. Por medo de abrir a situação à Maria da Paz, ele cede às tentações do seu ameaçador e o ajuda em seus planos. António Claro torna-se o professor de história vestido como se fosse ele, e dirige-se à casa de campo com a moça para por em prática seu plano vil. Como que em uma maneira de vingar sua honra, Tertuliano faz o mesmo e transforma-se no ator secundário e parte para a casa dele e de Helena. A sensação de transformação do eu no seu duplo mexeu com a calma de Tertuliano, tornou-o uma pessoa cruel: ele planejara dormir com Helena e aproveitar-se de uma ausência do esposo dela para, na volta dele, causar uma implosão do matrimônio. Mais uma vez o senso comum tenta trazer Tertuliano à realidade ao tirar dele a idéia de fazer o mesmo, e pergunta o que ele pretende com tudo isso. “Quando o António Claro entrar amanhã em casa vai ter a maior das dificuldades para explicar à mulher como foi que conseguiu dormir com

ela e ao mesmo tempo estar a trabalhar fora da cidade” (SARAMAGO, 2002, p. 285) é a justificativa dos motivos que ele apresenta como resposta ao Senso Comum na conversa.

Até então o professor mostrava que havia abdicado da ideia de deixar acontecer alguma aproximação novamente com a vida do seu *Doppelganger*, mas ao vestir-se tal e qual ele, sua personalidade fora tomada pela pluralidade de Daniel Santa Clara presente em António Claro. A facilidade que este tem de criar várias identidades para si não tardou para que ele conseguisse ludibriar Maria da Paz e transformar-se numa cópia perfeita de Tertuliano Máximo Afonso. Não contava ele com um único detalhe que diferenciaria os dois e que não fora levado em consideração: a marca da aliança. Após a noite em que Maria da Paz julgara ter passado com seu noivo, ela nota uma marca de aliança no dedo anelar esquerdo do homem que estava ao seu lado. Exige explicações e não as consegue; meia hora após, o fatal acidente ocorre: em um acidente de carro, fecham-se as cortinas para António Claro, Daniel Santa Clara e Maria da Paz. O destino manda que corte a cena do ator em definitivo. O acidente, entretanto foi a última cena de Tertuliano Máximo Afonso: a partir daí, ele deixara completamente de existir.

5 **ENEMY**

Intitulado *Enemy*, o filme de Denis Villeneuve trata-se de uma leitura feita sobre o romance *O homem duplicado* de José Saramago. Tal qual no romance, o filme inicia-se com uma apresentação da rotina do professor de História Adam Bell, focando na sua vida profissional e pessoal. Nas aulas, ele aborda constantemente os mesmos assuntos - opressão, domínio, poder e controle – baseando-se no que dizem Hegel e Karl Marx.

Tão melancólico quanto Tertuliano, ambos vivem à espreita de uma depressão. A vida do professor de história de Villeneuve apresenta a mesma repetição de ações no início do filme: ele dá aulas, mantém relações sexuais com sua namorada, dorme e corrige as lições dos alunos.

Na produção audiovisual, o momento em que Adam começa a assistir ao filme indicado acontece de forma similar ao livro. Na sala dos professores, o professor de matemática recomenda que Adam assista a um filme intitulado *When there's a will, there's a way* (querer é poder), uma tradução do provérbio português "quem porfia mata caça". Ele então se dirige à locadora e aluga o filme. Corrige algumas tarefas dos seus alunos e, tão logo Mary resolve dormir, ele decide assistir ao filme. Com o avanço tecnológico de um romance escrito em 2002 para um filme produzido em 2014, certos mecanismos presentes na obra literária foram adaptados, como a mudança de uma fita de vídeo para um DVD e não haver a necessidade de rebobinar após tê-lo assistido.

Um dos elementos primordiais no romance é a sensação de estranhamento que paira sobre Tertuliano quando ele acorda no meio da madrugada depois de ter assistido ao filme. A mesma sensação sucede a Adam, que se sente incomodado com a perturbação por ter reconhecido seu duplo no filme. Ele lista o nome dos atores e procura-os numa página de busca na internet. Descobre que o nome do ator é Daniel Saint-Claire e aluga mais dois filmes nos quais ele atuou.

A perturbação de Adam é tão forte que ele revira suas caixas de fotos antigas para comparar a semelhança entre ambos e não se surpreende ao saber

que os dois são fisicamente idênticos. Adam resolve procurar e anotar o endereço da agência para a qual Anthony trabalha, e compra um par de óculos escuros para se disfarçar e tentar conseguir alguma informação. Pela primeira vez no filme, Adam se passa por Daniel Saint-Claire para o porteiro e recebe um pacote destinado ao ator. Acaba também descobrindo que o seu nome verdadeiro é Anthony.

No que tange aos mecanismos usados para descobrir mais informações de seu duplo, a vida de Adam é facilitada pelo *boom* da internet e dos sistemas de pesquisa online, bastando não apenas que Adam digite o nome de cada um dos atores para ter acesso a detalhes de sua vida, fotos, estúdio para o qual trabalha, entre outras informações que custaram muito tempo e esforço a Tertuliano.

Adam, por meio do pacote furtado na agência, descobre o endereço do ator, e, usando esse endereço, consegue o telefone do mesmo. Ele então liga para a casa do ator e fala com a esposa dele, que pensa estar falando com o próprio marido. Muito desconfortável com a situação, Adam não consegue dar continuidade à conversa e desliga após um diálogo sem coerência.

Ao chegar a casa, resolve refazer a chamada e dessa vez é o ator quem atende o seu telefonema. Com o mesmo desconforto, ele, gaguejando, propõe a Anthony que ambos deveriam se conhecer, dadas às igualdades físicas e vocais entre eles. No momento em que Anthony encerra a ligação, o foco da cena muda deste para aquele e agora o espectador é apresentado aos dilemas familiares do ator.

6 **ELEMENTOS EM COMUM**

Com fins comparativos, esse capítulo buscará a apresentação dos elementos comuns às duas obras**.**

6.1 **O medo**

O historiador francês Jean Delumeau em um de seus ensaios, afirma que o medo

> É uma emoção-choque frequentemente precedida de surpresa, provocada pela consciência de um perigo iminente ou presente. Alerta, o organismo reage por comportamentos somáticos e alterações endócrinas que podem ser muito contrastantes dependendo das pessoas e das circunstâncias: aceleração ou diminuição do ritmo cardíaco, respiração muito rápida ou muito lenta, contração ou dilatação dos vasos sanguíneos, aumento ou diminuição da secreção das glândulas, paralisação ou exteriorização violenta e, no limite, inibição ou, ao contrário, movimentos desconexos ou atabalhoados. (DELUMEAU, 2007, p. 39).

O medo é uma sensação que se apresenta para o homem a partir de situações distintas e se manifesta de modos variados em cada pessoa, como apresentado por Delumeau. Enquanto uns demonstram seu medo com uma paralisação ou inibição completa das ações, outros podem se mostrar eufóricos, como se tivesse ocorrido uma grande liberação de adrenalina na pessoa.

Já no ponto de vista do sociólogo polonês Zygmunt Bauman,

> ‘Medo’ é o nome que damos a nossa incerteza: nossa ignorância da ameaça e do que deve ser feito – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance. (BAUMAN, 2008, p. 8).

Júlio França, professor de teoria literária da UERJ e estudioso do medo como efeito estético na literatura, diz que

> Inerente à natureza humana, o medo está intimamente ligado aos mecanismos de proteção contra o perigo. Sendo uma emoção relacionada aos nossos instintos de sobrevivência, a experiência humana do medo vem quase sempre acompanhada pela consciência de nossa mortalidade. O

> medo atávico em relação ao nosso derradeiro destino é a garantia da atração e da universalidade de uma longa tradição de narrativas que tematizam o mistério da morte – sua insondabilidade, sua inexorabilidade. (FRANÇA, 2011, p. 59).

Se o medo está ligado a formas de autodefesa frente ao perigo, qual seria a grande fonte de medo para o ser humano, desde os primórdios do mundo? Só existe uma certeza na vida, e ela é a resposta para a pergunta anterior: a morte. Em razão da falta de respostas convincentes e cientificamente provadas, o ser humano alimenta como seu principal medo a perda da vida.

O que acontecerá após o momento da nossa morte é a justificativa de uma outra fonte de medo que paira sobre o ser humano desde a Antiguidade: o desconhecido. Retornando à época do desenvolvimento da ciência e da medicina, a citar como exemplos, o homem do século XVIII era extremamente temeroso quanto à incerteza de o que viria a acontecer caso os estudos sobre o desconhecido fossem realmente desenvolvidos.

O sociólogo é categórico em suas palavras ao afirmar que

> há muito mais infortúnios sendo proclamados iminentes do que aqueles que acabam realmente ocorrendo, de modo que sempre podemos esperar que este ou aquele desastre recentemente anunciado acabe nos ignorando. Que computador foi danificado pelo sinistro “bug do milênio”? Quantas pessoas você conhece que foram vítimas dos ácaros de tapete? Quantos amigos seus morreram da doença da vaca louca? Quantos conhecidos ficaram doentes ou inválidos por causa de alimentos geneticamente modificados? Qual de seus vizinhos e conhecidos foi atacado e mutilado pelas traiçoeiras e sinistras pessoas em busca de asilo? Os pânicos vêm e vão, e embora possam ser assustadores, é seguro presumir que terão o mesmo destino de todos os outros. (BAUMAN, 2008, p. 14).

A aparição dos terrores modernos, segundo Bauman, configura-se conforme o andar da sociedade e das inovações que acontecem no mundo. Independentemente de qual seja o novo medo que assombrará o ser humano nessa década, para o sociólogo, há apenas uma certeza: ele será transitório; dentro de pouco tempo ele esmorecerá e será apenas mais um dentro de uma próxima lista de medos.

Durante o passado, antes do fenômeno da globalização mundial, os medos eram produtos culturais fortemente vinculados a uma dada configuração espaço-temporal. Algo que era capaz de causar medo em um italiano do século XV não

aterrorizaria um americano do século XVII. O isolamento que havia entre os países e continentes não contribuía para a disseminação de um grande medo mundial. Recentemente houve o caso do vírus ebola, que se espalhou no continente Africano e foi capaz de colocar todo o mundo em posição de alerta. Houve alguns anos antes desse vírus a explosão da gripe suína, originária do México e que criou um forte mal-estar entre a população.

Uma grande forma de movimentar dinheiro nasceu com os terrores intermitentes da sociedade. A chamada indústria do medo surgiu com a necessidade de tranquilizar as pessoas assustadas. Para quem é assombrado pela ideia de perder todos os arquivos que possui no computador, as empresas de antivírus são capazes de vender um serviço que teoricamente irá proteger o computador contra qualquer tipo de ataque malicioso, seja ele por parte de hackers, malwares, spam, entre outros tipos de vírus de computadores.

Há certos países onde é cultural que os indivíduos tenham porte de arma de fogo para que possam se defender de roubos ou invasões domiciliares. No Reino Unido, grande parte da população possui um sistema de segurança em suas casas, sendo que na primeira tentativa de assalto, o alarme, que está ligado ao departamento de polícia mais próximo, dispara e logo a sensação de medo e perigo desaparece.

Há estudos capazes de contrapor o medo ao prazer, psicanaliticamente falando. Alfred Hitchcock, em um de seus textos, é capaz de provar que a experiência do medo pode causar tanto prazer quanto desprazer. Se o medo é uma sensação que nos causa angústias, desesperos e ansiedade, naturalmente esses sentimentos não são prazerosos. Quando sentimos medo, somos fortemente alvejados por um mecanismo que nos causa uma forte sensação de desprazer. Inconscientemente, a mente humana consegue retirar o medo e suas fontes da consciência e acaba por recalcá-los. Sabe-se que o ser humano é guiado fortemente pela busca do prazer na sua vida, então, sentir medo é uma sensação extremamente desagradável.

Na psicanalise freudiana, recalque é o nome que se dá a esse mecanismo de defesa inconsciente que tenta eximir o ser de responsabilidade com a ação

presenciada. O recalque está ligado à repressão dessas ideias ou desejos que vão contra o princípio do prazer ou contra os princípios éticos, morais, filosóficos ou até religiosos de quem os recalca.

O medo também aparece na literatura como sendo um dos elementos presentes no gênero horror literário. Ressalte-se aqui que não é apenas na literatura de horror que o medo se manifesta, entretanto, nesse gênero, ele é potencializado e obtém uma posição de destaque.

Bauman (2008, p.8) diz que

> O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivo claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la.

Quando Tertuliano aluga o filme e resolve enfim assisti-lo, ele se sente frustrado em um primeiro momento e vai dormir. No meio da noite ele acorda assustado, sentindo uma presença estranha em seu apartamento, como se alguém tivesse revirado a casa toda e ainda estivesse lá esperando por ele. Tertuliano

> Acordou uma hora depois. Não sonhara, nenhum horrível pesadelo lhe havia desordenado o cérebro, não esbracejou a defender-se do monstro gelatinoso que se lhe viera pegar à cara, abriu apenas os olhos e pensou, Há alguém em casa. (SARAMAGO, 2002, p. 21).

Após o estranhamento inicial da situação, o narrador, fazendo juízo de valores sobre Tertuliano, diz que,

> Como a maior parte da gente comum, este Tertuliano Máximo Afonso tem tanto de corajoso como de cobarde, não é um herói desses invencíveis de cinema, mas também não é nenhum cagarola, dos que se mijam pelas pernas abaixo quando ouvem ranger à meia-noite a porta da masmorra do castelo. (SARAMAGO, 2002, p. 21).

e começa a descrever as sensações que o medo lhe causou.

> É verdade **que sentiu eriçaram-se-lhe os pêlos do corpo**, mas isso até aos lobos sucede quando se enfrentam a um perigo, e a ninguém que esteja em seu juízo perfeito lhe passara pela cabeça sentenciar que os lupinos são uns miseráveis cobardes. Tertuliano Máximo Afonso vai demonstrar que também não o é. (SARAMAGO, 2002, p. 21, grifo nosso).

Claramente assustado, Tertuliano então

> Deixou-se escorregar subtilmente da cama, empunhou um sapato à falta de arma mais contundente e, usando de mil cautelas, assomou-se à porta do corredor. Olhou a um lado, depois a outro. A percepção de presença que o fizera despertar tornou-se um pouco mais forte. Acendendo as luzes à medida que avançava, **ouvindo ressoar-lhe o coração na caixa do peito** como um cavalo a galope, Tertuliano Máximo Afonso entrou na casa de banho e depois na cozinha. Ninguém. E a presença, ali, era curioso, pareceu-lhe que baixava de intensidade. Regressou ao corredor e enquanto se ia aproximando da sala de estar percebeu que a invisível presença se tornava mais densa a cada passo, como se a atmosfera se tivesse posto a vibrar pela reverberação de uma oculta incandescência, como se o **nervoso Tertuliano Máximo Afonso** caminhasse [...] Não havia ninguém na sala. [...] Tertuliano Máximo Afonso murmurou em voz muito baixa, **com temor**, Era isto, e então, pronunciada a última palavra, a presença, silenciosamente, como uma bola de sabão rebentando, desapareceu. **Sim, era aquilo**, o aparelho de televisão, o leitor de vídeo, a comédia que se chama Quem Porfia Mata Caça, uma imagem lá dentro que havia regressado ao seu sitio depois de ir acordar Tertuliano Máximo Afonso à cama. (SARAMAGO, 2002, p. 21-22, grifo nosso).

Claramente se nota que Tertuliano está fortemente assustado por causa da sensação estranha que sente vinda da televisão. A descrição da cena focando nas respostas fisiológicas do professor de história é pertinente para ilustrar o que ele sente no momento. Quando finalmente Tertuliano certifica que a razão de seu medo veio do filme assistido, ele mais uma vez assiste ao filme para tentar descobrir o que o fizera sentir tais sensações.

Eis que ele então descobre a fonte do seu medo. Com o prosseguir do filme, apresenta-se uma cena em que uma atriz dirige-se a um recepcionista do hotel e trata com ele sobre o quarto reservado para ela. Uma vez que Tertuliano Máximo Afonso teve uma visão clara do rosto do empregado da recepção, o professor de história

> levantou-se da cadeira, ajoelhou-se diante do televisor, a cara tão perto do ecrã quanto lho permitia a visão, Sou eu, disse, e outra vez **sentiu que se lhe eriçavam os pêlos do corpo**, o que estava ali não era verdade, não podia ser verdade (SARAMAGO, 2002, p. 23, grifo nosso).

Tertuliano, tomado pelo susto da descoberta, reflete que o ator usa bigode, logo, não podem ser exatamente iguais. Mas quando ele resolve comparar o rosto do ator com uma fotografia antiga, ele descobre que a fisionomia e os demais traços entre ambos são idênticos. Por fim, o professor deixa-se cair no sofá, onde

> haveria espaço bastante para amparar o **desmoronamento físico e moral do seu corpo**, e ali, com a **cabeça apertada entre as mãos, os nervos exaustos, o estômago em ânsias**, esforçou-se por arrumar os pensamentos, desenriçando-os do caos de **emoções amontoadas** desde o

> momento em que a memória, velando sem que ele o suspeitasse por trás da cortina cerrada dos olhos, o tinha feito despertar sobressaltado do seu primeiro e único sono. (SARAMAGO, 2002, p. 27, grifo nosso).

Saramago é bem contundente ao marcar o medo e o espanto que Tertuliano sente ao ver-se diante de um homem que lhe é igual em tudo. Como um bom romancista, Saramago possui apenas suas palavras para expressar-se desse modo. Já Villeneuve lança uso de certas técnicas cinematográficas, como o jogo de luzes, cenas que se sobrepõem umas às outras, sonoridade das cenas, além da própria atuação do ator que indica o que está passando pela sua mente sem a necessidade de expor tudo com palavras.

O medo não é notado apenas em Tertuliano Máximo Afonso ao longo do romance. A esposa de António Claro também indica que está bastante assustada por causa do acontecimento estranho entre seu marido e Tertuliano.

Para o ator, ela diz que

> Se eu estivesse no teu lugar, varreria da cabeça o assunto, diria cem vezes por dia que não pode haver no mundo duas pessoas iguais, até ficar convencida e esquecer, E não farias nenhuma tentativa para comunicar com ele, Creio que não, Por quê, Não sei, **suponho que por medo** (SARAMAGO, 2002, p. 180, grifo nosso).

Também conta a seu marido uma situação em que ela e o professor tiveram mais contato:

> No outro dia, deu-me como uma vertigem quando percebi que não eras tu quem estava ao telefone, Percebo isso, ouvi-lo a ele é ouvir-me a mim, o que eu pensei, não, não foi pensado, **foi antes algo sentido, como uma onda de pânico a apertar-me, a crispar-me a pele** (SARAMAGO, 2002, p. 181, grifo nosso).

Helena mostra-se mais assustada que António Claro. A mesma sensação de estranhamento após o primeiro contato que ela teve com Tertuliano lhe causara sentimentos bem próximos ao do medo. Enquanto ela estava deitada com seu marido, ela acordara de um pesadelo e, da mesma forma que Tertuliano despertara de seu sono tão logo assistiu ao filme, Helena

> de súbito percebeu que havia uma outra respiração no interior da casa, alguém que tinha entrado, que se movia lá fora, talvez na sala, talvez na cozinha, agora por trás desta porta que dá para o corredor, em qualquer parte, aqui mesmo. **Arripiada de medo**, Helena estendeu o braço para acordar o marido, mas, no último instante, a razão fê-la deter-se. Não há ninguém, pensou, não é possível que esteja alguém aí fora, são

> imaginações minhas, às vezes acontece saírem sonhos do cérebro que os sonhava, e então chamamos-lhes visões, fantasmagorias, premonições, advertências, avisos do além, quem respira e ainda aí pela casa, quem há pouco se sentou no meu sofá, quem está escondido atrás da cortina da janela, não é aquele homem, é a fantasia que tenho dentro da cabeça, esta figura que avança direita a mim, que me toca com mãos iguais a deste outro homem adormecido ao meu lado, que me olha com os mesmos olhos, que com os mesmos lábios me beijaria, que com a mesma voz me diria as palavras de todo dia, e as outras, as próximas, as íntimas, as do espírito e as da carne, é uma fantasia, nada mais que uma louca fantasia, um **pesadelo nocturno nascido do medo e da angústia**, amanhã todas as coisas tornarão ao seu lugar, não será preciso que cante o galo para expulsar os sonhos maus, bastará que toque o despertador, toda a gente sabe que nenhum homem pode ser exactamente igual a outro no mundo em que se fabricam máquinas para acordar. (SARAMAGO, 2002, p. 183. Grifos nossos).

Analogamente ao que acontece no romance, Adam Bell, o professor de história de *Enemy* também recebe uma indicação de um filme por parte de um colega. Como Tertuliano, Adam assiste ao filme e demonstra um certo arrependimento por ter perdido seu tempo com o DVD alugado. Quando ele dorme, cenas do filme lhe vêm à cabeça, causando nele o mesmo efeito de medo e estranhamento que Tertuliano Máximo Afonso teve no romance.

O diretor do filme, no entanto, sugere que Adam está dominado por um sentimento que não é o medo. Adam não age de modo acuado, como Delumeau e França indicam; ele, no entanto, mostra-se fortemente abalado pela descoberta ocasionada no filme.

Para que se sinta medo, é necessário que haja uma fonte, que causará ao sujeito sensações que o tirem de sua zona de conforto. Saramago indica categoricamente que Tertuliano está apavorado perante a situação de que existe um homem que lhe é igual em tudo. Adam, por outro lado, comporta-se como um homem angustiado, que não sabe exatamente o que o espera. Toda a informação que ele tem é que se encontra em uma posição que certamente lhe causa um sentimento desconfortável.

6.2 **O domínio de forças**

Deleuze, no seu livro *Nietzsche e a filosofia* ([19--]), apresenta o conceito de forças, que são vistas de acordo com a sua qualidade. No entanto, para que ele possa introduzir o conceito de forças, inicia por levantar um questionamento sobre

> O que é o corpo? Não o definimos ao dizer que é um campo de forças, um meio nutritivo que se disputa uma pluralidade de forças. Porque, de facto, não existe "meio", campo de forças ou de batalha. Não existe quantidade de realidade, qualquer realidade é já quantidade de força. Apenas quantidades de força "em relação de tensão" umas com as outras. Qualquer força está em relação com outras, seja para obedecer, seja para ordenar. O que define um corpo é esta relação entre forças dominantes e forças dominadas. Qualquer relação de forças constitui um corpo: químico, biológico, social, político. Duas forças quaisquer, sendo desiguais, constituem um corpo a partir do momento em que entrem em relação: é por isso que o corpo é sempre fruto do acaso, do sentido nietzscheano, e aparece como a coisa mais "surpreendente", muito mais surpreendente em verdade do que a consciência e o espírito. Mas o acaso, relação da força com a força, é além do mais a essência da força; (...) O corpo é fenômeno múltiplo, sendo composto por uma pluralidade de forças irredutíveis; a sua unidade é a de um fenômeno múltiplo, "unidades de dominação". Num corpo, as forças superiores ou dominantes são ditas *activas*, as forças inferiores ou dominadas são ditas *reactivas*. (DELEUZE, [19--], p. 62-63. Grifos do autor)

Uma vez que se sabe o que é o corpo, Deleuze ([19--], p. 63) diz que

> Activo e reactivo são precisamente as qualidades originais, que exprimem a relação da força com a força. Porque as forças que entram em relação não têm uma quantidade, sem que cada uma ao mesmo tempo não possua a qualidade que corresponde à sua diferença de quantidade como tal. Chamar-se-á *hierarquia* a esta diferença das forças qualificadas consoante a sua qualidade: forças activas e reactivas.

Consideradas por Deleuze ([19--], p.64) forças inferiores, as forças reativas

> nada perdem da sua força, da sua quantidade de força, exercem-na assegurando os mecanismos e as finalidades, preenchendo as condições de vida e as funções, as tarefas de conservação, de adaptação e de utilidade. Eis aqui o ponto de partida do conceito de reacção.

Vinculada ao trio conservação-adaptação-utilidade, a força reativa é entendida como uma tendência natural que o corpo tem para ficar em uma situação que lhe seja conhecida. Essa qualidade de forças retira do corpo o caráter impulsivo de dominação e conquista, tendo em vista que apresenta um caráter gregário cujo objetivo é enfraquecer as forças ativas.

Já quando trata das forças ativas, Deleuze ([19--], p. 66) diz que "Apropriar-se, apoderar-se, subjulgar, dominar são características" delas. Define-as como o tipo de força que esgota todas as possibilidades para que sua missão seja cumprida.

Dado o seu isolamento em relação ao domínio da consciência, Deleuze diz que as forças ativas são difíceis de serem caracterizadas.

Ambos Adam Bell e Tertuliano apresentam um comportamento evasivo no que diz respeito a certos acontecimentos de suas vidas. Eles não enfrentam dadas situações que acontecem e as aceitam passivamente, como indicado na rotina de Adam e pelo fato de Tertuliano ter se casado e se divorciado sem que soubesse o motivo de tais atitudes. Suas ações defendem a hipótese de que ambos são corpos reativos.

Ao passo que as histórias se desenvolvem, “as forças activas do corpo, eis o que faz do corpo um eu, e que define o eu como superior e surpreendente” (DELEUZE, [19--], p. 66) começam a exercer maior dominação sobre seus corpos. Isso aocntece quando Tertuilano busca seu colega de trabalho para perguntar coisas a respeito da indicação do filme. O narrador saramaguiano complementa dizendo que

> Para o professor de História Tertuliano Máximo Afonso, este dia em que estamos, ou somos, não havendo qualquer motivo para pensar que virá a ser o ultimo, também não será, simplesmente, um dia mais. Digamos que se apresentou nesse mundo como a possibilidade de ser um outro primeiro dia, um outro começo, e portanto apontando a um outro destino. Tudo depende dos passos que Tertuliano Máximo Afonso der hoje. (SARAMAGO, 2002, p. 32-33).

A partir de então, as forças ativas passaram a exercer domínio no corpo de Tertuliano. Após seu colega lhe explicar o motivo de ter lhe indicado um filme daqueles, Tertuliano ganha uma missão para concluir. Ele volta à locadora e aluga alguns filmes da produtora de “Quem Porfia Mata Caça” e coloca-se à disposição de seu novo objetivo.

Adam Bell, no entanto, reverte esse quadro após buscar dados do seu duplicado na internet. Antes disso, ele era tão reativo quanto o professor do romance de Saramago, e realizava suas atividades, em casa ou no trabalho da mesma forma. As forças reativas, que antes eram dominantes nos dois professores, acabaram cedendo espaço às forças ativas.

É com a perda da qualidade reativa em seus corpos que ambos Adam e Tertuliano agora se transformam em sujeitos atuantes, que já não mais entregam

suas escolhas a caprichos do destino ou a uma rotina sufocante e melancólica. Agora eles passam a ser os responsáveis por desempenhar o papel principal nos filmes de suas vidas.

CONCLUSÃO

Saramago constrói os Tertuliano e António com um paralelismo perfeito, não apenas nas aparências físicas, mas também nos sentimentos, na postura e em tudo mais. Em uma conversa com o Senso Comum, o professor de história, ao expor as razões pelas quais usara o nome da futura noiva para assinar a carta enviada ao seu *doppelganger*, é taxado de machista pelo seu interlocutor, pois “As tuas razões, meu caro amigo, são sobejamente conhecidas, chamam-se presunção de macho, vaidade de sedutor, jactância de conquistador” (SARAMAGO, 2002, p. 121). O mesmo caráter de homem sedutor aparece em António Claro quando ele afirma que vai levar Maria da Paz para a cama com ele apenas por motivos de vingança pessoal.

Aplicando a propriedade comutativa da sempre exata e infalível matemática, que diz que a ordem dos termos não altera o produto, o medo que um tem de tornar-se a sombra do outro é o mesmo medo que o outro tem de tornar-se a sombra do um. Basta que mexamos na ordem do sujeito e do objeto e não teremos mudanças significativas se analisada essa frase à luz do romance.

A igualdade física que existe entre os personagens duplicados segue ao longo da narrativa, que inclusive dá detalhes mais precisos, como a cicatriz e os sinais que ambos possuem nas mesmas partes do corpo. A grande diferença entre ambos, no entanto, foge do lado físico-corporal.

Como o romance é todo permeado por uma busca de um por parte do outro, naturalmente aquele que busca desempenha um papel ativo em relação ao procurado, que se porta passivamente na narrativa. Tertuliano começa a narrativa como um sujeito passivo e melancólico e depois se torna um detetive obstinado em achar aquele ator secundário de cinema.

Enquanto Tertuliano Máximo Afonso está dominado pelo caráter ativo das forças, António Claro é um corpo reativo. Entretanto, a partir do primeiro contato entre ambos, e do choque que isso causa em Helena, o ator e o professor trocam de posicionamento, passando este a ser dominado pelas forças reativas ao passo que aquele se torna um corpo que abriga forças ativas.

Tomando as palavras de Todorov (1891, p.15) emprestadas, o elemento fantástico trata-se de

> um acontecimento impossível de se explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então essa realidade está regida por leis que desconhecemos.

A partir do momento em que Tertuliano aceita a existência de um duplicado seu como um acontecimento pertencente à realidade em que ele vive, sem saber o que originou essa aparição em sua vida, o professor de história embarca na viagem proposta por Saramago. O leitor também faz parte desse pacto quando opta pela segunda solução proposta por Todorov acima.

O medo que Tertuliano tinha de que se relatasse a existência de um homem idêntico a ele em tudo para Maria da Paz explica-se pela reação de Helena ao descobrir que havia outro homem igual em tudo ao seu marido. Provavelmente, se colocássemos Tertuliano e Maria da Paz na situação do outro casal, António Claro evitaria em abrir o jogo para a esposa por saber o reflexo da situação que sucedera à mulher de seu alterego professor de história.

Tal como afirmaram Freud e Rank, a aproximação do duplo é um alerta de que a morte está por vir. Quando os dois personagens passaram a interagir mais um com o outro, a situação já estava anunciada. Logo assim que Tertuliano reconhece as grandes semelhanças que há entre si e o ator,

> Correu-lhe pela espinha uma rápida sensação de medo e pensou que há coisas que é preferível deixá-las como estão e ser como são, porque caso contrário há o perigo de que os outros percebam, e o que seria pior, que percebamos também nós pelos olhos deles (SARAMAGO, 2002, p. 28).

Quando Helena diz a seu marido que

> No outro dia deu-me como uma vertigem quando percebi que não eras tu quem estava ao telefone, (...) O que eu pensei, não, não foi pensado, foi antes algo sentido, como uma onda de pânico a apertar-me, a crispar-me a pele, senti que se a voz era igual, todo o mais o seria também (...) Há pouco falei de medo, de pânico, mas agora percebo que é outra coisa o que estou a sentir (...) Não sei explicar, talvez um pressentimento (...) É só um pressentimento. (SARAMAGO, 2002, 181-182)

No termino do diálogo, ele lhe pergunta se ela está tremendo e a esposa confirma. Mal sabiam ambos, mas a partir daquele momento, Helena já pressentia que a morte estava próxima.

Segundo Rank (2013, p. 133-134),

> O assassinato freqüente do duplo, através do qual o herói procura se proteger definitivamente das perseguições do seu ego, é na verdade um suicídio – e isso sob a forma indolor de matar um outro Eu: uma ilusão inconsciente de separação de um Eu mau, punível, que, aliás, parece ser uma condição prévia de qualquer suicídio. O suicida não é capaz de eliminar o medo da morte decorrente da ameaça ao seu narcisismo através de uma anulação direta. Ele recorre apenas a uma possível libertação, o suicídio, mas é incapaz de realizá-lo de outra forma que não a do fantasma de um temido e odiado duplo, porque ele ama demais o seu Eu para causar-lhe dor, ou para admitir a idéia de sua eliminação na prática. Nesse significado subjetivo, o duplo se revela como manifestação de um estado psicológico do qual o individuo não pode libertar-se daquela fase do desenvolvimento em que o eu se ama narcisisticamente. Ele volta a confrontá-lo sempre, em todos os lugares, e inibe suas ações em uma determinada direção. Aqui a representação alegórica do duplo, como uma parte indissociável do passado, recebe um significado psicológico. O que prende a pessoa ao passado fica claro e o porquê disso assumir a forma do duplo fica evidente.

Todos os atores, sendo eles principais, secundários ou apenas reles figurantes, são assombrados por um pavor: o esquecimento. O medo de serem esquecidos é tão intenso que até os familiares percebem e tentam evitar que isso aconteça. Com a esposa de António Claro, não é diferente. Quando os diretores gerais do filme da vida deles entram em cena e proclamam que o mundo é, de fato, pequeno demais para os dois, Tertuliano Máximo Afonso sobe no palco, recebe o *spotlight* e desempenha novamente o papel do ator principal no filme da sua vida.

Após ser informada da sua viuvez inesperada, Helena roga a Tertuliano que “fiques comigo, que tomes o lugar do meu marido, que sejas em tudo e para tudo António Claro, que lhe continues a vida, já que lha tirastes” (SARAMAGO, 2002, p. 314) e ele aceita ser o dublê do falecido em tempo integral, para que o ator não fosse esquecido. A fatídica batida aniquilou não apenas a mulher que Tertuliano amava, mas também a sua identidade e a própria vida. Ele passou a existir como António Claro e efetivamente tornou-se o homem duplicado que dá nome ao título do livro de José Saramago.

O destino de Tertuliano Máximo Afonso retorna ao provérbio português que nomeia o primeiro filme assistido: quem porfia mata caça. O professor tanto insistiu na sua busca que logrou seu objetivo: ser o único, o máximo de todos os eus que se

desdobram na obra de Saramago, mesmo que tenha sido consumada a sua morte enquanto Tertuliano Máximo Afonso.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's poetic.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

_____. Epos e Romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: _____. *Questões de literatura e estética*: a teoria do romance. 4. ed. São Paulo: UNESP-HUCITEC, 1998. p. 397-428.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.91–105.

_____. *Medo líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega.* Petrópolis: Vozes, 1897. v. 2.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia.*Lisboa: Rés, [19--].

DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ensaios sobre o medo.* São Paulo: Editora SENAC SP/ SESC SP, 2007. p. 39-52.

ENEMY. Direção Denis Villeneuve. Produção NivFichman e Miguel A. Faura. Roteiro Javier Gullón. Quebéc: Mecanismo Films S.L, 2013. 1 DVD (90 min.), color.

FRANÇA, Julio. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. In: PAINEL REFLEXÕES SOBRE O INSÓLITO NA NARRATIVA FICCIONAL, 7., 2011, Rio de Janeiro. *Anais...* Insólito, mitos, lendas, crenças*.* Julio França organizador. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.

FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Trad. Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17.

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

PLATÃO. *O banquete*. São Paulo: Edipro, 2012.

RANK, Otto. *O duplo:* um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

SANTOS, Jose Rodrigues dos. *A última entrevista de José Saramago.* Rio de Janeiro: Usina de Letras, 2010.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Todos os Nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SPINDLER, William. Realismo mágico: uma tipologia. *Forum for modern languages studies.Oxford*, v. 39, p. 75-85, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.