

Auto-intertextualidade em romances de José Saramago: notas sobre a relação entre narrador e personagem

Profa. Dra. Agnes Teresa Colturato Cintra¹

Resumo:

Questões específicas sobre o gênero romance e a sua criação estão dispersas no todo da obra ficcional de José Saramago, produzindo um intenso dialogismo interior. A contribuição de Levantado do chão (1979) à sistematização de uma poética diz respeito às reflexões que o texto suscita acerca da complexa relação de proximidade entre narrador e personagem, a partir da posição que o primeiro ocupa na narrativa. Em O homem duplicado, obra de 2002, uma singular experimentação tensiona tal relação. Propomos tecer considerações sobre a auto-intertextualidade em romances de José Saramago, considerando a interface estabelecida ente esses dois pólos da sua produção.

Palavras-chave: auto-intertextualidade, romance, Saramago, narrador, personagem.

Em diálogo com Carlos Reis a respeito da sua produção literária, o escritor José Saramago diz que “as preocupações da pessoa que o autor é” são verificáveis num “esforço para dizer e para dizer-se que pode ser uma espécie de ‘fil rouge’ que acompanha toda a obra” (REIS, 1998, p. 53). O esforço de “dizer-se” - como linguagem ou como diegese - dá continuidade à poética instaurada no *Manual de pintura e caligrafia* que marca, em 1977, a re-estréia do escritor no gênero romance. Como resultado desse investimento coerente e contínuo, depura-se o que é comum e invariável ao todo da obra, conferindo-lhe singularidade.

Considerado por Horácio Costa (1997, p. 18), “um verdadeiro divisor de águas”, *Levantado do chão*, de 1979, cumpre a função de abrir as portas à grande ficção de José Saramago, dando continuidade aos vínculos temáticos e escriturais que surgiram no período formativo e confirmando ou re-elaborando, pela prática, as regras da narrativa edificadas no decorrer do *Manual de pintura e caligrafia*.

A narrativa saramaguiana se constrói como algo único em constante metamorfose. O intertexto emerge produzido pela própria obra marcada pelo intenso dialogismo interior que atravessa a forma como o discurso explora a sintaxe juxtapondo repetições ou propondo encadeamentos *en-abyeme* – quadros inseridos em quadros, narrativas em narrativas. O escritor timbra a sua autoria na forma como trata reiteradamente as personagens, as situações e os ambientes. Configura-se o romance saramaguiano como aquele que trata de “um viver feito de palavras repetidas e de repetidos gestos”, conforme diz o narrador de *Levantado do chão* (SARAMAGO, 2002, p. 269). Embriões temáticos ou escriturais que virão a ser tratados posteriormente são alimentados em formas autônomas jamais definitivas, que se mostram em constante especulação, deixando atrás de si um patrimônio de palavras repetidas que oferecem aos leitores, como diz Horácio Costa, farto material ao estabelecimento de “relações dialógicas, especulares ou mesmo auto-intertextuais, consoante manejem eles um ou outro conjunto de título em relação comparativa ou combinatória” (COSTA, 1997, p. 213).

Instaurada na visão futurante do auto-retrato do pintor H., do *Manual de pintura e caligrafia*, a auto-intertextualidade se manifesta na forma como o narrador do *Levantado do chão* antecipa traços de algumas personagens que retornarão ao cenário narrativo saramaguiano mais tarde. Assim é que João Mau-Tempo encontra-se casualmente com Ricardo Reis, quando vai a Lisboa. A personagem que será futuro protagonista em *O ano da morte de Ricardo Reis* (1884) acolhe o lavrador que se levanta do chão na sua casa da Alfama. Personagem constante nos romances de Saramago, o cão marca a sua estréia em *Levantado do chão* com o nome Constante, uma forma sutil de antecipar

intensa participação futura. Integra o cenário alentejano, de maneira indireta, como figura fundamental para que se concretize a bazófia desfiada pelo fanfarrão Sigismundo Canastro quando narra uma fantástica história de caçada. Traços deste cão fantástico que, num instante desaparece para reaparecer dois anos depois em forma de esqueleto - “ali de pé a marrar o esqueleto da perdiz” (SARAMAGO, 2002, p. 229) -, são encontrados nos cães que reiteradamente ocupam espaço no cenário narrativo saramaguiano. Em *A jangada de pedra*, o cão francês Ardent retoma a sua verdadeira identidade como Constante ao carregar fio prodigioso condutor da narrativa: “José Anaíço [...] propôs que fosse dado ao cão o nome de Constante, tinha lembrança de haver lido esse nome num livro qualquer, Agora não me lembro” (SARAMAGO, 2001, p. 254). Achado, em *A Caverna*, é o cão que aparece misteriosamente na narrativa - “este cão não é de cá, veio de longe, de outro sítio, de outro mundo” (SARAMAGO, 2000, p. 63). Teria vindo de outros cenários romanescos anteriormente produzidos pelo escritor? Ou de mitos antigos? Só sabemos que carrega no corpo as marcas de longas peregrinações e que é “um verdadeiro achado” para a narrativa que pretende repetir o mito da Caverna platônico, pois atua como o “cão filósofo” um dos condutores do oleiro Cipriano em direção à verdade. Vestígios da camaradagem canina são identificados no cão das escadarias de Alfama no cenário da *História do Cerco de Lisboa*, no “cão das lágrimas”, companheiro da mulher do médico em *Ensaio sobre a cegueira*, que retorna no *Ensaio sobre a lucidez* ou no cão do solitário violoncelista de *As intermitências da morte*.

Algumas das imagens que se mostram extremamente produtivas em narrativas futuras encontram seu esboço primordial no cenário do Alentejo, como os protótipos bonecos de barro de *A Caverna*, reconhecíveis nos quatro trabalhadores do latifúndio: “os quatro rapazes se afastam juntos, sacodem as roupas, são como bonecos de barro ainda por cozer, pardos, têm a cara coberta de riscos de suor, parecem mesmo uns palhaços”. A imagem visual do sangue que jorra do ferimento de Jesus capturada à cena de Dürer, na abertura do romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, já fora apreendida na cena do lavrador grevista Germano Santos Vidigal torturado, no “único jacto vermelho, como se todas as veias do corpo se tivessem rompido e por este lado encontrado vazão. Retém-se, mas o jorro não abranda. É a vida que se lhe vai por ali” (SARAMAGO, 2002, p. 101 e p. 175).

A visão da realidade humana interior extravasada através da pele também se concretiza em *A Caverna*, na imagem do oleiro, “homem derrubado na cadeira como um casaco que foi despido e está vazio”, despojado dos seus valores, “imagem pungente de um abandono sem salvação, como um saco que se tivesse rompido e deixado escoar pelo caminho o que levava dentro” (SARAMAGO, 2000, p. 174 e p. 41).

A presença de recorrências diegéticas aponta para a narrativa como construção progressiva de um universo fictício completo que compreende as personagens e suas ações, mundo esse organizado e administrado por um narrador. A grande contribuição do *Levantado do chão* à sistematização coerente de uma poética ficcional diz respeito às reflexões que o texto suscita acerca da complexa relação entre narrador e personagem, a partir da posição que o primeiro ocupa na narrativa. O cenário do Alentejo do começo do século XX se apresenta ao escritor como espaço favorável de experimentações entre as instâncias narrativas e a vivência das personagens que retrata. Incumbido de narrar, com o distanciamento necessário que lhe confere a terceira pessoa, a história da coletividade alentejana, o narrador exercita a sua liberdade de escolha do ponto, no espaço narrativo, que lhe possibilite melhor focalização do indivíduo ou da coletividade por ele retratados. No episódio da prisão do resistente lavrador Germano Santos Vidigal, a visão panorâmica da praça de touros de Montemor é capturada pelo narrador que se coloca inicialmente numa posição exotópica em relação ao relato coerente com a sua situação geográfica que lhe permite registrar a cena “dos cativos da dura batalha” em grande angular, vista de cima, apreendidos como uma manada na arena.

Segundo Bakhtin (2000, p. 43-47), por se situar num lugar fora do âmbito das demais personagens, o narrador passa a ter um “excedente constante” da sua “visão” e do seu “conhecimento”, o que favorece o princípio do seu “acabamento estético”. Entretanto, para alcançar a percepção do

horizonte concreto do outro, o narrador de *Levantado do chão* trabalha um movimento de aproximação, abandona a heterodiegese e assume-se como testemunha do que narra, fazendo sua a voz que é coletiva.

Olé. [...] Abrem-se então as portas e a manada entra, esta que será toureada hoje consoante os preceitos inteiros da arte, passada à capa, espetada de bandarilhas, castigada de varas e enfim coroadado o morrilho com o punho da espada, que ponta e lâmina tenho-as aqui atravessadas no coração, olé. [...] (SARAMAGO, 2002, p. 165).

O inevitável envolvimento com a cena descrita está evidente na assunção da primeira pessoa durante o relato. Contudo, tal experimentação é momentânea e, imediatamente, o distanciamento inicial é retomado para que o narrador registre os guardas no miradouro que, como ele, são meros observadores dos fatos e situados no mesmo patamar de observação. Talvez essa proximidade espacial justifique o partilhamento do discurso que dilui os limites entre as vozes do narrador às voltas com a organização da categoria temporal da história que relata e as dos guardas que a vivenciam: “a gente vai falando para passar o tempo, ou para não deixar que ele passe, é um modo de pôr-lhe a mão no peito e dizer, ou suplicar, Não andes, não te movas, se dás esse passo pisas-me, que mal é que eu te fiz” (SARAMAGO, 2002, p. 166).

Estruturas verbais são movidas por relações experimentadas por uma escrita sutilmente transgressora que mostra a sua autoria através do caráter dialógico do discurso indireto livre - “uma língua plena de ‘palavra do outro’”, como diz Franco Moretti (2008, p. 140). O narrador desloca a sua câmera em direção a Germano Santos Vidigal protagonista dos acontecimentos que se encontra apartado dos demais companheiros de arena. O movimento é de aproximação e de fechamento do foco sobre a figura humana levada pelos dois guardas, sobre o espaço urbano que eles atravessam e, casualmente sobre a mulher Cesaltina que “vê passar o homem entre os guardas, não o conhece, mas tem um pressentimento” e sobre o filho dela, menino “que teima em brincar ao sol” (SARAMAGO, 2002, p. 167).

A linguagem tenta traduzir a simultaneidade dos elementos que participam da cena plástica; o narrador focaliza os guardas pois são eles os que direcionam os passos do protagonista da cena. O grau de aproximação com o prisioneiro, personagem principal do evento, se intensifica quando o narrador novamente experimenta o discurso partilhado: “os guardas atravessam a estrada que sobe para o castelo [...] são uns tantos passos a dar ainda, é tão pouco o ganho de vida, se julgam que é isto o que o preso pensa, estão muito enganados, não saberemos que pensamentos são e serão os dele” (SARAMAGO, 2002, p. 167-168). Aqui, o comentário transgressor soa como manual de leitura: realmente, nunca saberemos se o discurso narrativo foi partilhado, com o preso ou com os que o ladeiam, pois todos caminham juntos e poderiam igualmente dizer com o narrador: “são uns tantos passos a dar ainda, é tão pouco o ganho de vida”.

Tal interpenetração discursiva autoconsciente repete-se mais tarde na relação estabelecida entre o narrador e João Mau-Tempo, produzindo didaticamente o comentário metadieético explícito que soa como regra de manual a ser seguida: “distinga-se o que é reflexão do narrador e o que é pensamento de João Mau-Tempo, mas vote-se que tudo seja uma mesma certeza, e se houver erros, partilhados sejam” (SARAMAGO, 2002, p. 244).

A reflexão do narrador sobre a indefinição das vozes que compartilham o seu discurso direciona conclusão a respeito da independência das personagens em relação à perspectiva narrativa completa e os limites do narrador em interpenetrá-las, por mais onisciente que se apresente durante o relato. Isso não impede a sua aproximação máxima e, tampouco, a escolha de quem ele deve se aproximar. Momento crucial este para o narrador onisciente, cujo “espaço não dá para mais neste lugar entalado”, que deve optar entre ficar “do lado de cá” (SARAMAGO, 2002, p. 168), junto da mulher, ou acompanhar o prisioneiro, que é centro das atenções, para saber o que se vai passar no

interior do edifício para onde ele foi conduzido. A solução estratégica vem da mulher, cuja atitude resolvida sela forte cumplicidade em relação a esta personagem, da parte do narrador:

Vamos para dentro, disse a mulher Cesaltina ao filho, Vamos nós também para dentro, por aqui, passemos entre as sentinelas, não nos vêem, é o nosso privilégio, atravessemos o pátio, para aí não, é um casarão, uma espécie de armazém de delitos por junto e atacado, porta é esta, mas não esse corredor, viremos neste cotovelo, mais dez passos, cuidado não tropece no banco, é aqui, não precisamos de ir mais adiante, chegamos, basta abrir a porta (SARAMAGO, 2002, p. 168).

Nesse momento, a heterodiegese se desestabiliza e resvala a homodiegese. A despeito da assumida “invisibilidade”, a proximidade do narrador à mulher é tal que ele ganha ares de testemunha ocular deste episódio. O emprego da primeira pessoa confirma esse trabalho entre margens. O “aqui” do narrador é o mesmo “aqui” de Cesaltina. O narrador está tão colado a Cesaltina que ficamos em dúvida se ele lhe dirige os passos ou faz dos passos dela os seus.

A abrangente experiência com o ato de narrar em *Levantado do chão* antecipa traços recorrentes aos demais narradores instaurados por José Saramago. Invariavelmente, todos assumem a heterodiegese mas podem experimentar, pontualmente, a homodiegese quando elegem uma personagem, não necessariamente protagonista, à qual promovem uma adesão irrestrita

Todorov chama de “*les aspects du récit*” (“aspectos da narrativa”) aos diferentes tipos de percepção dos narradores em relação aos acontecimentos narrados: o aspecto reflete a relação entre um *ele* (na história) e um *eu* (no discurso), entre a personagem e o narrador” (TODOROV, 1966, p. 141). A partir das formas de percepção, Todorov (1966, p. 141-142) contempla relações hierárquicas de superioridade, igualdade ou inferioridade do narrador em relação à personagem. A situação de superioridade supõe uma onisciência do narrador que se manifesta numa gradação, desde o simples narrar dos acontecimentos que não são percebidos pela personagem até o conhecimento dos seus mais secretos desejos; uma situação hierárquica de igualdade comporta o compartilhamento das duas visões sobre o mundo narrado e a situação de inferioridade, mais rara, admite a supremacia da visão da personagem. Neste último tipo, o narrador poderá descrever o que vê ou o que entende, mas não terá acesso a qualquer consciência.

As situações de proximidade são exploradas intensamente nos romances de Saramago que exprimem sempre uma perspectiva narrativa abrangente a cargo de narradores extremamente ciosos do seu poder condutor da atuação das personagens. Partindo sempre de uma situação hierárquica de superioridade da parte do narrador, que o emprego da terceira pessoa favorece, o romance saramaguiano explora um jogo entre distanciamentos e aproximações, chegando mesmo à experimentação limite de supremacia da personagem. Graças à relação harmônica entre narrador e personagem, conhecemos os anônimos que a história esqueceu na construção do convento de Mafra, o fictício em Ricardo Reis, a outra história do Cerco de Lisboa e o sexto Evangelho.

Em algum momento da narrativa de *O ano da morte de Ricardo Reis* acompanhamos o protagonista que percorre as ruas da Lisboa dos primeiros anos do Estado Novo salazarista. Procuramos acompanhar o olhar do narrador e divisar a ponteira do guarda-chuva que o poeta bate impetuosamente nas pedras do passeio - “Ricardo Reis batia impetuosamente com a ponteira do guarda-chuva nas pedras do passeio, poderia servir-lhe de bengala mas só enquanto não chover” (SARAMAGO, 2000a, p. 92).

Em *A jangada de pedra*, lembramos a força de atração exercida pelo português Joaquim Sassa, identificável durante o episódio que narra a sua viagem solitária, no Dois Cavalos velho, tendo como destino a Espanha de Pedro Orce, com o intuito de investigar a fratura do continente europeu, depois do insólito acontecimento que protagonizara com o lançamento de uma pedra ao mar. Ninguém sabe a respeito da pedra, dos seus planos e do seu paradeiro, a não ser o narrador do romance, posicionado distante do relato, numa estratégica terceira pessoa. Entretanto, por ocasião do evento

na praia, esse mesmo narrador distanciado, num arroubo incontido de extrema subjetividade, como se fosse uma das personagens do romance, com um “eu” eloqüente, invade o cenário ficcional, marcando-o com sua fala em discurso direto: “Muito bem, Joaquim Sassa, sou tua testemunha para o livro Guinness dos recordes, um tal feito não pode ficar ignorado” (SARAMAGO, 2001, p. 11). E, antes mesmo de alcançar qualquer paragem, ainda em terras portuguesas, Joaquim entra em sobressalto quando o locutor do rádio anuncia pedido para que se apresente “ao governador civil mais próximo do local onde se encontre, a fim de colaborar com as autoridades no esclarecimento das causas da ruptura geológica verificada nos Pirineus”.

Ora a minha vida, como é que eles teriam sabido da pedra, na praia não estava ninguém, pelo menos que eu visse, e não falei do caso, [...], afinal devia estar alguém de parte ao observar-me, em geral quem é que vai reparar numa pessoa que atira pedras á água, [...] (SARAMAGO, 2001, p. 49).

A narrativa encaminha uma proximidade entre o narrador e a personagem, por ele eleita, parceria que perdura durante a narrativa e favorece o episódio do encontro de Joaquim Sassa com a espanhola Maria Guavaira. Esse momento ganha destaque na narrativa pelo investimento poético na descrição da mulher que se transfigura ao olhar da personagem com a qual o narrador está em sintonia.

Joaquim Sassa a olhava do outro lado do lume e achou que as labaredas dançando lhe modificavam sucessivamente o rosto, agora cavando superfícies, depois alisando sombras, mas o que não se alterava era o brilho dos olhos escuros, acaso uma lágrima suspensa se tornara película de pura luz. Não é bonita, pensou, mas também não é feia [...] (SARAMAGO, 2001, p. 180).

Lembrando a situação de proximidade física explorada pelo narrador em *A jangada de pedra*, em *A Caverna* a situação de vizinhança se repete, também no interior de um veículo. O narrador está tão colado ao oleiro Cipriano e ao seu genro que distingue “as mãos grandes e fortes” do mais velho que “manejam o volante” e nota, nas “costas da mão esquerda” do mais novo, “a cicatriz com aspecto de queimadura, uma marca em diagonal que vai da base do polegar à base do dedo mínimo”. Se ambos seguem em silêncio, atados ao banco, tendo fixos os olhares à frente, o narrador está entre eles e, como eles, ganha lugar especial entre os prisioneiros da Caverna de Platão, que o romance de Saramago transforma na parábola social moderna (SARAMAGO, 2000, p. 11).

A alegoria platônica da Caverna só se repete, na ficção saramaguiana, em função da perspectiva narrativa estar a cargo de um narrador que assume plenamente a condução de personagens dóceis como o oleiro, sua filha e seu genro, as quais se submetem à mediação mesmo quando experimentam mais intensamente o discurso direto. Da mesma maneira, os que os precedem na “trilogia dos anos noventa” e que, de certa forma, antecipam os prisioneiros de Platão - os cegos tateantes no grande centro urbano de *Ensaio sobre a cegueira* e o José cativo no labirinto da Conservatória, de *Todos os nomes* – são personagens que se harmonizam à perspectiva da narrativa.

Nem sempre foi tranqüila a relação entre narrador e personagem no cenário romanesco saramaguiano. Talvez em função da intensa experiência do diálogo socrático, em *A Caverna*, em *O homem duplicado* (2002) deparamo-nos com uma singular experimentação que tensiona tal relação. Tendo como pano de fundo o tema do duplo, exaustivamente explorado pela literatura de ficção, o romance que Saramago publica em 2002, na verdade, trata das implicações da quebra da harmonia entre o narrador e o protagonista no interior da narrativa.

Com tonalidade desafiante, a alfinetada inicial parte do narrador, esse ser de papel que, aqui, extrapola os limites da sua função e atua. Tem por alvo o nome do protagonista Tertuliano Máximo Afonso, humilde professor de História no ensino secundário, candidato a ser uma personagem facilmente conduzida. Paradoxalmente, essa “dócil” personagem provocará interessante insurreição

no interior da narrativa que deslocará o pólo da atenção do leitor para os meandros da composição ficcional.

Demonstrando ser leitor de Saramago, o narrador de *O homem duplicado* é competente para articular relações auto-intertextuais, cita algumas das famosas personagens pertencentes ao sexo masculino, criadas pelo escritor, comentando que nenhum deles teve a desgraça de chamar-se Tertuliano. A seguir, tecendo antecipações que desarticulam temporalmente o fluxo narrativo, coloca a sua onisciência futura em contraposição ao campo de conhecimento da personagem, restrito ao passado. A despeito dessa indisposição inicial, o tema do duplo instaurado pelo narrador encontra a esperada acolhida por parte da personagem que, mesmo se mostrando inquieta, submete-se ao fato de existir um ator de cinema que duplica a sua figura.

A tensão se instala a partir do momento que o narrador descreve, com sutil ironia, os traços de Tertuliano – “certas leves assimetrias e certas subtis variações volumétricas” – e cresce a partir do acréscimo de ácido comentário: “tivesse ele ao menos uma pitada de talento que sem dúvida poderia fazer uma excelente carreira no teatro” (SARAMAGO, 2002a, p. 34). O comentário metadieético que se segue traz para o cenário romanesco a presença da ótica superior do escritor José Saramago, que a tudo preside dos bastidores da criação e que, neste momento, mostra a sua implicação no texto que expõe a sua hierarquia interna:

Há alturas da narração, e esta, como já se vai ver foi justamente uma delas, em que qualquer manifestação paralela de idéias e de sentimentos por parte do narrador à margem do que estivessem a sentir ou a pensar nesse momento as personagens deveria ser expressamente proibida pelas leis do bem escrever. A infração, por imprudência ou ausência de respeito humano, a tais cláusulas limitativas, que, a existirem, seriam provavelmente de acatamento não obrigatório, pode levar a que a personagem, em lugar de seguir uma linha autônoma de pensamentos e emoções coerentes com o estatuto que lhe foi conferido, como é seu direito inalienável, se veja assaltada de modo arbitrário por expressões mentais ou psíquicas que, vindas de quem vêm, é certo que nunca lhe seriam de todo alheias, mas que, num instante dado podem revelar-se no mínimo inoportunas, e em algum caso desastrosas. (SARAMAGO, 2002a, p. 34).

Prevista por esta voz que invade a narrativa, a reação “terrível” desencadeada pela “imprudência” do narrador passa pela transformação do “dócil” e “submisso” professor e alcança o nível da insubordinação quando ele se recusa a usar o disfarce da barba “ridícula” - enfim, quando ele se recusa a agir, provocando a exasperação do narrador: “não se sabe muito bem que fazer com os pensamentos que a personagem está a ter por sua própria conta, sobretudo se não têm qualquer relação com as circunstâncias vivenciais em cujo quadro supostamente se determina e atua”. Tertuliano se nega a falar e passa a murmurar, solapando o trabalho do narrador que se justifica: “há coisas que nunca se poderão explicar por palavras” (SARAMAGO, 2002a, p. 52 e p. 60).

O narrador que, por vezes, demonstra saber tudo o que vai acontecer e vezes outras tudo desconhecer, se surpreende com a condução autônoma da personagem quando esta rompe a coerência da sua construção. Incomoda-se, por exemplo, quando Tertuliano se nega a chorar sendo ele sensível e estando “a despedaçar-se no seu interior por efeito da solidão, do desamparo, da timidez”. Entretanto, “não o vimos chorar até agora”. “Livrai-nos, Senhor, de todo o mal, e em particular da ira dos mansos” (SARAMAGO, 2002a, p. 44 e p. 45).

Na expectativa do choro que evidencia a fragilidade do ser lemos o antagonismo com sabor de vingança que direciona os passos do condutor da história, que se compraz com o sofrimento do insurgente que subverte a ordem da sua narrativa. Em função da rebelião da personagem, a narrativa que tem “horror ao vazio” se desarticula com a inserção de extensas e despropositadas digressões. Dilacerada, procura se sustentar em fragmentos que narram episódios inócuos extraídos às aulas dadas, às conversas sem consistência com os colegas, aos incontáveis filmes assistidos, ao monóto-

no ir-e-vir entre a casa, a escola e a vídeo-locadora. Até então, a personagem conseguira se impor a ponto de preservar a vida pessoal e impedir a participação da namorada Maria da Paz na situação relatada pelo romance. Outro indicativo do grau de ascendência alcançado pela personagem na narrativa diz respeito à forma como o narrador conduz o tempo embasado numa periodicidade semanal em função da jornada de trabalho do professor, condicionando o contexto maior ao final do ano letivo.

Enquanto aguarda uma resposta positiva por parte da personagem, o narrador tenta deslocar a sua focalização para o “outro”, o ator Daniel Santa Clara: “dêmos nós tempo ao tempo, e saberemos qual das duas vocações prevalecerá”. A solução do impasse e da narrativa só acontece após cento e setenta e cinco páginas (num total de trezentas e dezesseis) quando, enfim, num determinado dia, Tertuliano Máximo Afonso, tendo escanhado a própria barba, aceita telefonar a Daniel Santa-Clara, decidindo-se “a dar o passo que falta, esse que não pode demorar nem uma página mais”, para salvar a narrativa. (SARAMAGO, 2002a, p. 165 e p. 175).

Inaugurando uma forma arrojada de narrar, uma forma inesperada que desestabiliza a recepção habitual da obra de Saramago, a narrativa de *O homem duplicado* ganha, após os percalços entre as funções do narrador e da personagem, a consistência necessária no abrangente e singular tratamento do tema do duplo, como uma espécie de clone, passando pela ficção científica; na forma como explora o humor no mútuo espelhamento entre as duas personagens e as respectivas companheiras e no jogo da troca de casais e como encaminha final surpreendente com o recrudescimento do fator suspense. Tudo mediado e organizado harmonicamente pelo narrador.

Depois de ter assumindo plenamente a organização do universo narrativo, o narrador de *O homem duplicado* não deixa escapar a ocasião de comentar a respeito da condição inerente a toda personagem de ficção que, como superfície refletora da vida, deve duplicá-la tal como ela é. Para tanto, incorpora o seu discurso à fala de uma das personagens secundárias do romance. Da voz da mãe de Tertuliano, “uma simples dona de casa de província”, extrai esta verdade trivial sobre a vida e sobre a personagem que a experimenta:

Não sabemos tudo do que nos espera para além de cada ação nossa. [...] Cada segundo que passa é como uma porta que se abre para deixar entrar o que ainda não sucedeu. [...] o futuro é somente um imenso vazio, [...] o futuro não é mais que o tempo de que o eterno presente se alimenta. (SARAMAGO, 2002a, p. 210-211)

Em descompasso com a experiência caótica do mundo contingente das personagens, emerge a voz do narrador que reflete, ordena e organiza o seu próprio universo, num claro exercício de nada disfarçar. Em diálogo com Carlos Reis sobre a autonomia da personagem em relação ao romancista, José Saramago afirma:

[...] as personagens não são autônomas. Como o meu romance é um romance em construção contínua, é um romance que se vai fazendo a si mesmo, quando afirmo que aquilo que o autor sabe das suas personagens é o passado, quero dizer que do futuro não sabe nada. Posso repetir o tal exemplo da mulher do médico: naquele momento em que ela diz que cegou, não sei do seu futuro, e se interrompesse o livro naquela altura não saberia que destino aquela mulher iria ter. (SARAMAGO apud REIS, 1998, p. 133).

No seu exemplo, o escritor refere-se ao romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), escrito dois anos antes da conversa entabulada com Reis, romance que realmente termina com o narrador focalizando a mulher do médico que

[...] levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava. (SARAMAGO, 2001a, p. 310).

Entre decidir cegá-la ou manter a sua visão passa-se um átimo de narrativa. A cegueira significaria colocar um ponto final no romance. Entretanto, a opção pela manutenção da visão corresponde à manutenção da história e da sua necessidade inerente de que aquela personagem singular que enxerga num mundo de cegos se determine de outra forma. A oportunidade de dar uma resolução ao estado de suspensão gerado no final do romance surge quase dez anos depois com *Ensaio sobre a lucidez* (2004), quando então o destino dessa personagem, tão bem construída, será traçado, de maneira trágica, num outro mundo insólito onde todos votam em branco.

Numa resposta às tensões que direcionaram as relações entre narrador e relato em *O homem duplicado*, *Ensaio sobre a lucidez* carrega nas suas entrelinhas a história do percurso da narrativa em busca da sua lucidez. Como um espelho refletor, o fluxo dos acontecimentos desencadeados na assembleia eleitoral, no ministério, nos órgãos municipais e na presidência do governo do extravagante país contemporâneo são reveladores dos percalços do narrador ainda em estado de suspensão ou “de sítio”, à espera de uma resolução. Um sentido metafórico, do qual se serve sutilmente o discurso metaficcional, perpassa expressões como “consciência da gravidade da situação”, “temos de organizar-nos”, “bloco coeso, um chefe, uma vontade, um projeto, um caminho” (SARAMAGO, 2004, p. 101; 176).

Somente a lucidez explica a coerência e concisão alcançadas no ano seguinte em *As intermitências da morte* (2005). Mesmo desprovido de onisciência para tratar de algo inalcançável como é a morte, o grau de proximidade do narrador à protagonista favorece a condução do desempenho da personagem que, docilmente, se deixa conduzir pelos caminhos do humor e da sensibilidade que são possíveis à ficção; a morte até deixa de matar por força das circunstâncias romanescas e oferece os seus pensamentos ao narrador do romance que fala das suas intermitências e que a ela se cola para poder dizer:

E não a entenderam, pensou a morte, e não a podem entender por mais que façam, porque na vida deles tudo é provisório, tudo precário, tudo passa sem remédio, os deuses, os homens, o que foi, acabou já, o que é, não será sempre, e até eu, morte, acabarei quando não tiver mais a quem matar como alguém que, havendo terminado o seu trabalho, lentamente se recosta para descansar. (SARAMAGO, 2005, p. 168).

“A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam” (BAKHTIN, 1997, p. 183).

Referências Bibliográficas

- [1] BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- [2] _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 1997.
- [3] COSTA, Horácio. **José Saramago: período formativo**. Lisboa: Caminho, 1997.
- [4] MORETTI, Franco. **A literatura vista de longe**. Tradução de Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.
- [5] REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998.
- [6] SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- [7] _____. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- [8] _____. **Levantado do chão**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.
- [9] _____. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

- [10] _____. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- [11] _____. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001a.
- [12] _____. **A Caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- [13] _____. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000a.
- [14] TODOROV, Tzvetan. Les catégories du récit littéraire. **Communications**: École pratique des hautes études, Paris, v.8, p. 125-150, 1966.

¹ **Agnes CINTRA, Profa. Dra.**

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura

agnte@uol.com.br