



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Specialistica in

Lingue, letterature e culture moderne euroamericane

Classe 42/S

Tesi di Laurea

***VIVEM EM NÓS INÚMEROS: DUPLOS,
HETERÓNIMOS E ALTER-EGOS NOS
ROMANCES DE JOSÉ SARAMAGO***

Relatore
Prof. Barbara Gori

Laureando
Nicola Ghirardi
n° matr. 2088986 / LMLLA

Anno Accademico 2022 / 2023

La vita non è né brutta né bella, è originale!

Quando ci pensai mi parve di aver detto una cosa importante. Designata così la vita mi parve tanto nuova che stetti a guardarla come se l'avessi veduta per la prima volta coi suoi corpi gassosi, fluidi e solidi. Se l'avessi raccontata a qualcuno che non vi fosse stato abituato e fosse perciò privo del nostro senso comune sarebbe rimasto senza fiato dinnanzi all'enorme costruzione priva di scopo. M'avrebbe domandato, «Ma come l'avete sopportata?». E, informatosi di ogni minimo dettaglio, da quei corpi celesti appesi lassù perché si vedano ma non si tocchino, fino al mistero che circonda la morte, avrebbe certamente esclamato: «Molto originale»!

Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*

I'm just like Anne Frank, like Indiana Jones
And them British bad boys, The Rolling Stones
I go right to the edge, I go right to the end
I go right where all things lost are made good again
I sing the songs of experience like William Blake
I have no apologies to make
Everything's flowing all at the same time
I live on the boulevard of crime
I drive fast cars, and I eat fast foods
I contain multitudes

Bob Dylan, *I contain multitudes*

SUMÁRIO

Introdução	p. 5
1. Duplos e heterónimos na Literatura	p. 7
1.1 Duplos e Sósias na História da Literatura.....	p. 7
1.2 <i>Os heterónimos de Fernando Pessoa</i>	p. 15
1.2.1 Alberto Caeiro.....	p. 21
1.2.2 Ricardo Reis.....	p. 23
1.2.3 Álvaro de Campos.....	p. 30
2. O pós-moderno nas mãos de José Saramago	p. 34
2.1 Aspetos do pós-modernismo.....	p.34
2.2 O papel central do romance pós-moderno.....	p. 40
2.2.1 O pós-moderno nas mãos de Saramago.....	p. 41
2.3 A re-escrita da história.....	p. 43
2.4 A Intertextualidade.....	p. 48
2.5 A construção da personagem pós-moderna.....	p. 55
3. Ricardo Reis: um heterónimo no labirinto de Saramago	p. 58
3.1 Ricardo Reis, o heterónimo que se contentava com o espetáculo do Mundo.....	p. 58
3.2 Ricardo Reis, Fernando Pessoa, Lídia e Marcenda: homens e mulheres duplicados no labirinto de Saramago.....	p. 62
3.2.1 Ricardo Reis: um homem que (não) se contenta com o espetáculo do mundo.....	p. 63
3.2.2 Ricardo Reis heterónimo vs. Ricardo Reis Saramaguiano.....	p. 64
3.2.3 Fernando Pessoa poeta vs. Fernando Pessoa personagem.....	p. 70
3.2.4 A relação entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa saramaguiano.....	p. 79
3.2.5 As mulheres duplicadas de Saramago: Lídia e Marcenda.....	p. 81

4. Tertuliano Máximo Afonso e António Claro: o “infinito talvez” dos homens duplicados.....	p. 90
4.1 Quem porfia mata caça: Tertuliano Máximo Afonso em busca do sócia.....	p. 90
4.2 <i>Todos os nomes</i> : Tertuliano Máximo Afonso, António Claro, Daniel Santa-Clara, Maria da Paz, Helena e... o Senso Comum.....	p. 96
4.2.1 Tertuliano Máximo Afonso.....	p. 100
4.2.2 O Senso Comum.....	p. 103
4.2.3 António Claro / Daniel Santa Clara.....	p. 107
4.2.4 Maria da Paz e Helena.....	p. 108
4.3 O “infinito talvez”: a morte e o terceiro sócia.....	p. 110
5. “Quem sou Eu?”: o homem pós-moderno em busca da sua identidade.....	p. 112
5.1 <i>A atrofia do Eu</i> do homem contemporâneo.....	p. 112
5.1.1 Sistema de produção <i>taylor-fordista</i> , linha de montagem e alienação.....	p. 118
5.1.2 O conceito de alienação.....	p. 121
5.1.3 Teoria do papel social.....	p. 129
6. A Literatura: uma força transformadora que “perturba a ordem”	p. 132
6.1 Literatura e identidade.....	p. 132
6.2 Polifonia e dialogismo nos romances de Saramago.....	p, 136
6.3 Teoria da receção e estranhamento.....	p 137
Conclusões.....	p. 156
Bibliografia.....	p. 166
Agradecimentos	p. 171

Introdução

O tema do duplo foi tratado várias vezes ao longo dos anos pela Literatura: desde o Anfitrião de Plauto (250 a.C.) até as obras mais recentes de autores como Edgar Allan Poe e Fedor Dostoiévski .

No contexto da Literatura portuguesa, um tema muito semelhante ao dos duplos é o da heteronímia, da qual Fernando Pessoa é certamente o intérprete mais famoso.

José Saramago aborda estes assuntos, o do duplo em sentido estrito e o da heteronímia, em dois dos seus romances mais conhecidos, *O homem duplicado* e *O ano da morte de Ricardo Reis*.

Nesta tese pretendemos verificar como o Prémio Nobel da Literatura português aborda o tema em questão e quais as principais diferenças em relação aos outros escritores que o precederam.

José Saramago é definido como um autor pós-moderno, ou seja, um intérprete daquele período histórico-literário caracterizado sobretudo por uma "fragmentação do Eu" do ser humano: queremos, portanto, verificar como um intérprete tipicamente pós-moderno trata um tema que tem exatamente a ver com a duplicação do Eu, e como isso é representado nos romances examinados.

A relação com Fernando Pessoa e o mais famoso dos seus heterónimos, Ricardo Reis, é naturalmente central nesta análise, pois é mesmo Reis quem aparece no título do célebre romance de Saramago, protagonista de uma história em que o próprio Fernando Pessoa é uma das personagens do livro, no papel de fantasma, mas com uns traços diferentes do poeta Pessoa: nesse sentido ele próprio é um duplo do escritor em carne e osso.

Como é que Saramago interpreta os heterónimos pessoanos? Quais são as diferenças entre Ricardo Reis, autor das famosas Odes, e o

protagonista do romance de Saramago? E quais são as diferenças entre o romance de Saramago e o de Dostoiévski que abordam o mesmo assunto?

Procuraremos também sublinhar algumas das características estilísticas que diferenciam os romances de Saramago dos anteriores e abordá-las em particular no tratamento do tema em exame, nomeadamente o do duplo.

Capítulo I

Duplos e heterónimos na Literatura

1. Duplos e Sósias na História da Literatura

O tema do Duplo e o fascínio que ele evoca na literatura são antigos. O termo tem origem numa peça de Plauto, o *Anfitrião*. A peça, encenada provavelmente em 206 a.C., na qual o protagonista, Anfitrião tem um servo que se chama Sósia, é definida pelo próprio Plauto, no prólogo, como uma “tragicomédia”, ou seja, um drama onde a tragédia e a comédia se encontram a meio caminho. A peça versa sobre Anfitrião, que é casado com Alcmena, uma mulher muito linda, pela qual Júpiter – o pai dos deuses – se apaixona. No intuito de possuir a mulher, Júpiter elabora um plano: no momento em que Anfitrião e Sósia saem para a guerra, Júpiter, aproveitando a ausência do cônjuge, assume a forma de Anfitrião e força Mercúrio a transformar-se em Sósia, indo ambos a casa de Alcmena.

A esposa, surpreendida com o retorno imprevisto do marido da guerra, é tranquilizada por Anfitrião e Sósia, e assim deita-se pacificamente com Júpiter, sob o disfarce de Anfitrião. O verdadeiro Anfitrião, no entanto, voltando da guerra envia o seu fiel servo Sósia para anunciar a sua vitória. Ao chegar, Sósia encontra o falso Sósia (ou seja, Mercúrio), que apenas pelo seu *status* divino consegue derrotar o verdadeiro Sósia. Anfitrião, que chega pouco depois, surpreende-se com a frieza de sua esposa, que afirma ter estado com ele naquela noite. Mercúrio então, é acusado de adultério, desencadeia-se uma rixa. Júpiter, encurralado, desce outra vez à terra e revela o seu segredo, resolvendo o mal-entendido: foi ele quem assumiu a forma de Anfitrião ~~pele~~ por amor a Alcmena. O herói é obrigado a aceitar a “traição” de Alcmena com o mais poderoso dos deuses, e pacientemente admite partilhar o corpo da esposa com o grande deus é algo que pode ser suportado.

Alcmena, entretanto, engravida simultaneamente de Anfitrião e de Júpiter, e em seu ventre crescem dois gêmeos: o primeiro, divino, é Hércules, filho de Júpiter; o segundo é Ificle, humano, filho de Anfitrião.

A peça acaba com o parto de Alcmena e a primeira empreitada de Hércules que, odiado por Hera, mulher de Júpiter, por ser fruto do adultério do seu marido, é atacado por cobras, prontamente estranguladas pelas suas pequenas, mas já fortes, mãos.

É nesta tragicomédia que, pela primeira vez, o tema do Duplo e é tratado na literatura, contudo, é na Poesia Romântica do século XIX, que o tema do Duplo encontra a sua maior expressão: ainda que num primeiro momento a cisão do Eu não consubstancie um duplo autónomo, como acontecerá mais tarde, ela encontra-se na sombra do sujeito ou no seu reflexo no espelho.

Assim, o escritor alemão E.T.A. Hoffmann (1776-1822), em *The Adventures of New Year's Eve (Die Abenteuer der Silvester-Nacht, 1814)*, um conto gótico-fantástico que faz parte da coleção *Contos Fantásticos à Maneira de Callot (Fantasiestücke in Callots Manier)*, conta as aventuras de um homem, Erasmo Spikher, que, durante um encontro amoroso com uma mulher, perde o seu reflexo no espelho (enquanto os dois se olham ao espelho, o reflexo ganha vida e desaparece); isso torna Spikher vítima de chacota dos demais, desconfiados pela ausência do reflexo da sua imagem. Com efeito, o homem recorre a um médico (que é, na verdade, o Diabo) no intuito de recuperar o seu reflexo no espelho; o médico diz que para recuperar o seu reflexo, terá de sacrificar a sua família. Spikher resiste à tentação diabólica e inicia uma demanda pela sua própria imagem, percorrendo o mundo. No caminho, encontra Peter Schlemihl, um homem que tinha perdido a sua sombra.

Com uma verdadeira referência intertextual, que veremos ser típica do *Ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, Hoffmann insere no seu conto uma personagem (Schlemihl) criada pelo escritor Adelbert van Chamisso (1791-1878), autor de *Peter's Marvelous Story Schlemihl (1814)*, em que o protagonista, o jovem Schlemihl, ao chegar a uma cidade em busca de trabalho,

conhece um homem estranho (que na verdade é o Diabo), o qual, querendo comprar a sua sombra, lhe oferece em troca uma bolsa mágica, contendo uma quantia infinita de moedas de ouro. O jovem, inicialmente surpreso com a oferta, aceita a troca. Schlemihl fica decepcionado e infeliz perante a impossibilidade de casar com Mina, a mulher que ama, uma vez que os pais da jovem, ao descobrirem que Schlemihl não tem sombra, resistem à ideia do casamento entre ambos.

Ainda a propósito imagens refletidas no espelho, não pode obviamente faltar uma referência à obra-prima de Oscar Wilde, *The picture of Dorian Gray* (1890), na qual o protagonista entrega a sua alma ao Diabo em troca da eterna juventude.

No filme *The student of Prague* (1913), do realizador alemão Stellan Rye, o tema do Duplo é retomado como uma imagem refletida num espelho. Baldwin, um estudante de condições humildes, apaixona-se por uma condessa rica. Para ter a oportunidade de a conquistar, o jovem aceita a proposta de uma personagem mefistofélica, o Doutor Scapinelli que, por 100.000 moedas de ouro, está disposto a comprar a sua imagem refletida no espelho. Apesar da riqueza, para Baldwin abre-se um abismo de perdição quando o seu duplo começa a assediá-lo, a ponto de tornar impossível o seu amor pela condessa; determinado a acabar com tudo isso, Baldwin, tenta suicidar-se: assim, ao disparar contra a enésima aparição da sua imagem e ao matar o seu duplo, acaba por matar-se também.

Em todas essas obras, a cisão do “eu” é representada pela sombra ou o reflexo da pessoa no espelho. Essa cisão decorre geralmente de um encontro amoroso do protagonista com uma mulher, e envolve a perda da sombra ou do reflexo-imagem, de modo que para recuperar o objeto da perda, o protagonista é forçado a recorrer ao Diabo e a aceitar pactos nefastos para a sua vida.

Outra referência literária é a de *The strange case of Dr Jekyll e Mr Hyde* (1886), do escritor escocês Robert Luis Stevenson (1850-1894): a famosa história

conta a dupla personalidade do protagonista, que se transforma incontrolavelmente no seu duplo maléfico.

Neste contexto o Duplo não aparece como uma sombra ou reflexo da imagem no espelho, é um duplo *real*, ou seja, um sujeito fisicamente igual ao protagonista, com vida própria e independente, que geralmente é oposto ao protagonista em termos psicológicos.

É novamente Hoffmann, com o romance *O Elixir do Diabo* (*Die Elixiere des Teufels*, 1814), que conta a história de Medardo e do conde Vittorino, que, sem saber, são filhos do mesmo pai e, portanto, extremamente semelhantes: Vittorino, após uma queda, acredita ser Medardo e passa a comportar-se como se fosse ele, levando à loucura Medardo, que se sente perseguido pelo Conde.

Noutro conto, *Der Doppelgänger*, o tema de *O Elixir do Diabo* é revisto e associado ao tema da rivalidade pela mulher amada. À semelhança do exemplo anterior, conta-se a estória de dois jovens muito parecidos e unidos por misteriosos laços familiares. O seu destino incomum e o amor pela mesma mulher levam-nos a intrincadas aventuras que só encontram uma solução quando ambos renunciam à amada.

Após esta breve incursão por algumas das obras literárias que abordam o tema do duplo, examinam-se de seguida três obras por nós entendidas como as mais relevantes para o assunto tratado nesta tese.

Em *Le Horla* (1886), de Guy de Maupassant, a personificação do Eu destaca-se do protagonista e torna-se uma figura persecutória autónoma, que ganha vida própria. A história é contada como um diário autobiográfico no qual o narrador fala na primeira pessoa, referindo-se gradualmente aos medos e dificuldades que o afligem. O escritor sente acima de si a presença de um ser invisível, chamado Horla, do qual o protagonista, um homem abastado, celibatário, de classe alta, percebe a sua presença pela primeira vez enquanto está no mar, a bordo de um barco. Aterrorizado, ele descreve o Horla como um duplo que gradualmente suga toda a sua vida.

Aflito por uma estranha forma de febre cerebral, o protagonista tem cada vez mais dificuldade em dormir e, quando o faz, acorda de repente após pesadelos atrozes; o homem tem constantemente a sensação arrepiante de que alguém ou alguma coisa está a observá-lo de dentro de si. Então, interroga-se sobre a sua própria sanidade mental, mas reconhece-se plenamente ciente das suas capacidades mentais e capaz de analisar com clarividência e lucidez tudo o que lhe está a acontecer.

A presença da criatura torna-se cada vez mais intolerável e o protagonista decide que o Horla deve ser eliminado, mas primeiramente deve tornar-se visível. Assim, o homem finge estar ocupado a escrever uma carta e, ao sentir a Presença atrás de si, vira-se de repente, mas o espelho atrás dele não reflete nenhuma imagem, nem mesmo a sua.

Cada vez mais à mercê da loucura tentando eliminar o Invisível, o protagonista incendeia a própria casa, deixando os seus servos morrer, queimados vivos. No final, o narrador pensa que o suicídio é a única maneira possível para escapar de Horla.

Na novela *William Wilson* (1839), Edgar Allan Poe trata o motivo do Duplo de uma forma que se tornará um referencial para autores posteriores. O protagonista encontra o seu duplo na escola, na época da sua infância. Têm em comum o nome e a data de nascimento, a aparência, a forma como falam, se comportam e caminham.

A história é contada na primeira pessoa por William Wilson, que quer explicar ao leitor os motivos de da sua ruína. Wilson, inicialmente, passa a sua vida pacificamente e, graças ao seu carisma, consegue conquistar a admiração dos colegas de escola. O único que não se submete ao seu charme é o seu homónimo, William Wilson, que tenta de todas as formas travar as ações do jovem protagonista, causando-lhe vergonha e embaraço.

Embora William tente subjugar o seu oponente, este parece imperturbável e continua a intrometer-se com bom humor em todas as suas ações. Wilson começa a notar que o seu homónimo tenta imitá-lo, tanto nos

gestos como nas palavras, conseguindo-o na perfeição. Esta circunstância é acentuada pela extrema semelhança entre os dois jovens.

Com o passar do tempo, o William sucumbe à impaciência face ao seu inimigo e resolve entrar sorrrateiramente no seu quarto. Ao chegar perto do rosto do seu rival, o rapaz percebe a semelhança real e, em pânico, escapa do *College* de Bransby, em Inglaterra. A partir desse momento, o narrador começa a viver de maneira dissoluta, financiada pelos pais, e acaba por se matricular no *College* de Eton, esquecendo os factos de Bransby.

Depois de algum tempo, durante uma noite de folia no seu quarto, o Duplo bate à porta. Wilson atribui o facto ao acaso e decide esquecer o encontro, ocupado com o seu novo projeto de vida em Oxford. Na famosa faculdade, o jovem Wilson torna-se especialista em jogos de azar. Durante um jogo, quando está prestes a ganhar contra um jovem muito rico, o seu alter ego irrompe na sala, revelando a todos os presentes os truques usados por Wilson para esconder as cartas, úteis à vitória. Wilson é expulso do *College* e parte para o continente, com a intenção de escapar do seu inimigo. A partida revela-se inútil, pois em todas as cidades que visita, é perseguido pelo seu duplo, que interfere nos momentos mais importantes, apenas para arruinar a sua vida.

Durante um baile de máscaras em Roma, na casa do napolitano Duque de Broglio, exasperado com a visão de seu Duplo, o William resolve enfrentá-lo de uma vez por todas e, agarrando-o pelo colarinho, arrasta-o para uma sala desafiando-o para um duelo. O narrador leva a melhor sobre o seu inimigo e consegue infligir-lhe um golpe mortal. Com espanto, porém, percebe que está diante de um espelho. No reflexo lê a frase final enquanto sussurra "*In me didst thou exist—and in my death, see ... how utterly thou hast murdered thyself*".

Mas a obra que me parece mais interessante, não só pela semelhança do enredo que conta, mas também por uma série de considerações estilísticas que trataremos mais adiante, é certamente *O Duplo*, de Fedor Dostoievskij (1821-1881), o segundo romance do grande escritor russo, publicado pela primeira vez em 1846.

Trata-se de uma das suas primeiras obras, que, inicialmente, não teve o mesmo sucesso que o seu primeiro romance, *Pobre gente* (1846), que, mais tarde, o autor tentou modificar várias vezes. Só posteriormente, o valor do romance foi reconhecido pela crítica e pelo público. Um filme realizado em 2011 (*The Double*, do realizador Michael Brandt) é inspirado nesse texto.

O protagonista da estória é o conselheiro titular Jakov Petrovič Goljadkin, apaixonado pela filha de do seu superior, Klara Olsuf'evna; depois de ser expulso de uma festa no seu palácio, conhece uma figura curiosa que não só se parece muito com ele, como também tem o seu próprio nome, além de ter a mesma história e de ter nascido no mesmo país. O duplo segue-o para todos os lugares, tornando particularmente mais marcante a sua presença nas situações mais complicadas: com o seu sorriso zombeteiro e as suas piadas picantes, não hesitando a humilhar ainda mais o protagonista do romance.

Este “Golyadkin menor”, como o Autor lhe chama, é, de facto, um verdadeiro antagonista do “Golyadkin maior”: o duplo ridiculariza-o à frente dos colegas e vai ganhando a confiança das pessoas mais importantes de S. Petersburgo, em detrimento do “nosso herói”, o qual, na patética tentativa de salvaguardar a sua dignidade e de afetar a reputação do seu inimigo, acaba por perder toda a consideração dos demais.

A história acaba quando Golyadkin é atraído para uma festa por engano, onde o médico Rutenspitz está à sua espera para o levar para um manicómio: o duplo acaba sendo uma mera projeção de certos aspetos da consciência dele.

Em resumo, podemos afirmar que no âmbito da Literatura Romântica do século XIX, o Duplo pode ser visto de quatro maneiras distintas:

- 1) O Duplo enquanto espectro especular, quando o espelhado é o substituto enganador e perverso que possui o poder de atrair a morte do refletido. Em outras narrativas o espectro especular está relacionado com o da venda da alma ao Diabo (como no caso de *As aventuras da noite de São Silvestre* (*Die Abenteuer der Silvester-Nacht*, 1814), de Hoffmann, ou de *The picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e nelas se

verifica o violento destacamento da personalidade do espelho que se torna, assim, censora, repressora e persecutória do duplicado.

- 2) O Duplo, como sombra, em que há um outro jogo de efígie: a sombra – que pode ser denominada como a imagem negra da personagem, a qual se desprende do corpo e se materializa, adquirindo, assim, vida própria e diabólica, como no caso de *Storia meravigliosa di Peter Schlemihl*, de Chamisso.
- 3) O Duplo como ~~persona~~ pessoa dupla que é explicado pela ação de um indivíduo mentalmente dissociado em personalidades opostas. Esse caso ocorre na novela de Robert Louis Stevenson, *O Médico e o Monstro* (*The strange case of Dr. Jackyl and Mr. Hyde*), na qual uma das personalidades se incorpora como um *id*, tendo atitudes que revelam os seus desejos e os seus instintos, e a outra ~~que~~ age de acordo com o superego, controlando o comportamento e censurando ações.
- 4) Por fim, na última categoria do Duplo romântico, apresenta-se o Duplo como **sósia**, o qual é caracterizado pela existência de dois indivíduos aparentemente idênticos, mas que são portadores de personalidades contrárias. Lembramos, neste grupo, *William Wilson*, de Edgar Allan Poe, e *O Duplo*, de Fedor Dostoevskij¹.

A estes tipos de Duplos, junta-se agora um tipo muito peculiar, que teve um particular sucesso na literatura portuguesa, o dos heterónimos.

2. Os heterónimos de Fernando Pessoa

Seguidamente, será tratado o tema dos heterónimos: aqui falamos de um “duplo” do autor, e não do duplo de uma personagem de um romance.

¹ JOSIELE KAMINSKI CORSO, *No limiar do outro, o eu – a temática do duplo em o Homem duplicado de José Saramago*, 2005, p. 16.

Trata-se de uma criação literária atribuível principalmente a Fernando Pessoa, e que teve sucesso, mormente, na literatura portuguesa.

Assim, Petrescu² afirma que:

Não há outra literatura que seja, pela sua história de desdobramentos, instituída pelos vários pseudónimos (Eugénio de Andrade, José Régio, ou o próprio Mário Cláudio), alterónimos (Miguel Torga), pré-heterónimos (Fradique Mendes), semi-heterónimos (Bernardo Soares) e heterónimos (Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Tiago Veiga), tão fantasmática e tão “fingida”.

Urge esclarecer que um heterónimo é algo diferente de um pseudónimo: enquanto o primeiro é simplesmente um nome falso, do nome do autor, o heterónimo, por sua vez, é um nome diferente, que incorpora e corporifica uma individualidade fictícia que se esconde por trás desse nome. É “outro” que não o autor que cria a obra poética ou a prosa.

No entanto, para ser verdadeiramente “outro”, tem de ser também “completo”, diz Pessoa³, isto é, cada personagem deve ser completamente diferente do seu autor, em termos de sentimentos, ideias e estilo literário⁴.

Entre os heterónimos, o próprio Fernando Pessoa é chamado ortónimo, porquanto era a personalidade original. Em consequência do desenvolvimento das outras personalidades heteronímicas, o próprio ortónimo tornou-se mais um heterónimo entre os outros.

A obra do ortónimo *Pessoa* passou por diferentes fases, destacando-se na sua obra a demanda por um certo patriotismo perdido, através de uma atitude sebastianista reinventada. O ortónimo foi profundamente influenciado também

² CRISTINA PETRESCU, *Tiago Veiga: para uma nova teoria da heteronímia*, 2021, p. 89.

³ LUIGI ORLOTTI, *Il teatro degli eteronimi, il nepaganesimo estetico di Fernando Pessoa*, Milano: Mimesis, 2006, p. 47.

⁴ Bernardo Soares (autor do *Livro do desassossego*), por exemplo, é um semi-heterónimo de Fernando Pessoa, uma vez que, para além de ter muitas semelhanças com o poeta, não tem uma personalidade muito característica, distinguindo-se assim dos heterónimos, que possuem, inclusive, data de nascimento e morte.

por doutrinas religiosas (como a teosofia) e sociedades secretas (como a Maçonaria).

Um Ortónimo deve ser considerado, a nível metafísico, também um heterónimo, distinguindo-se dos demais por ter o nome do autor. O homem Fernando Pessoa não pode certamente ser identificado com o Ortónimo, pois a sua obra é quase exclusivamente virada para o esoterismo e, portanto, seria redutivo considerá-la como todo o pensamento do poeta. Fernando Pessoa Ortónimo pode ser considerado como o que resta do poeta, retirados os seus heterónimos, e a riqueza interior que lhes dera: e o que resta é uma procura espiritual da sua dimensão pessoal⁵.

Tanto na palavra “ortonal” como em “heterónimo” é retirada qualquer referência ao verdadeiro autor dos escritos. Mas quem é real? O próprio autor não sabe o que é a existência, nem se é mais real a personagem dum drama ou quem o escreve:

Afirmar que estes homens todos diferentes, todos bem definidos, que passaram pela alma incorporalmente, não existem – não pode fazê-lo o autor d’estes livros; porque não sabe o que é existir nem qual, Hamlet ou Shakespeare, é que é mais real, ou real na verdade.⁶

Como surgiram estas figuras poéticas na mente de Fernando Pessoa? O processo de criação heteronímica é anterior à criação dos heterónimos pessoanos. Evocando-se a literatura portuguesa, assim como a literatura europeia, têm-se exemplos claros desses tipos de pseudo-heterónimos, como:

Júlio Diniz (pseudónimo de Joaquim Guilherme Gomes Coelho) – quando escrevia, num estilo feminino, sob os nomes de Cecília ou Diana de Aveleda – e o de Eça de Queirós, que (juntamente com Antero de Quental) cria a figura de Carlos Fradique Mendes, dando origem a uma espécie de heteronímia embrionária. Por outro lado, registrem-se, na literatura europeia, casos semelhantes aos de Pessoa: o de Byron – que cria um pseudónimo (no máximo, uma máscara): Childe Harold –, o de Robert

⁵ LUIGI ORLOTTI, *Op. cit.*, p. 47

⁶ FERNANDO PESSOA, *Obras de Antonio Mora*, p. 108, *apud* LUIGI ORLOTTI, *Op. cit.*, p. 51.

Browning – autor, aliás, que Pessoa bem conhecia (quando referindo-se ao quarto grau da poesia lírica, em que o poeta se despersonaliza completamente, diz que «assim é Browning», e que cultivava o que ele chamou de “poemas dramáticos”, monólogos onde as 23 personagens são máscaras que revelam ‘almas diferentes’, com as quais o poeta não se identifica.⁷

É um fenómeno que teve um longo período de gestação na história da literatura, e foi sendo esboçado na pele ora de um ora de outro poeta até se firmar e, finalmente, ser reconhecido como um facto estético e, praticamente, exclusivo da obra do poeta português⁸.

Desde a infância, Fernando Pessoa recorda ter sentido o desejo, *rectius*, a necessidade, de dar vazão à sua imaginação e criatividade sob a forma de múltiplas personalidades, como recorda nesta passagem autobiográfica:

Tive sempre, desde criança, a necessidade de aumentar o mundo com personalidades fictícias, sonhos meus rigorosamente construídos, visionados com clareza fotográfica, compreendidos por dentro de suas almas. Não tinha eu mais que cinco anos, e, criança isolada e não desejando senão assim estar, já me acompanhavam algumas figuras de meu sonho – um capitão Thibeaut, um Chevalier de Pas – e outros que já me esqueceram, e cujo esquecimento, como a imperfeita lembrança daqueles, é uma das grandes saudades da minha vida.⁹

Mais tarde, guiado pelo irmão do seu padrasto, Pessoa começa, ainda em 1912, a frequentar os cafés literários de Lisboa e encontra-se com outros jovens poetas e artistas, entre eles, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, que, no futuro, viriam a ser seus parceiros na revista *Orpheu*.

⁷ MAIOR, 1994, p. 75, *apud* MARILDA BEIJO, *Da criação à recriação: o percurso intertextual e metalingüístico em O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, 2015, p. 27.

⁸ *Ivi*, p. 38.

⁹ FERNANDO PESSOA, *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1982, p. 92.

No ano de 1912, teria surgido o primeiro dos três heterónimos que irão seguidamente ser analisados: Ricardo Reis. Fernando Pessoa deixou registado esse episódio na famosa carta escrita em 13 de janeiro de 1935, em que explica ao crítico e poeta da geração Presença, Adolfo Casais Monteiro, a génese dos heterónimos:

Aí por 1912 (salvo erro que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis.).¹⁰

Ainda de acordo com este registo, os seus principais heterónimos teriam surgido em 1914, num único dia, chamado pelo poeta de “dia triunfal”:

Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira – foi em 8 de Março de 1914 – acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com o título Guardador de Rebanhos. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escrito que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a Chuva

¹⁰ lvi, p. 96.

Oblíqua, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente. Foi o regresso de Fernando Pessoa – Alberto Caeiro a Fernando Pessoa – ele só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.¹¹

Fernando Pessoa, numa de suas muitas definições sobre a questão da heteronímia, afirma que os seus heterónimos são “personagens fictícias sem drama”: são personagens que fazem poemas, mas não agem no mundo; apesar de terem uma biografia, limitam-se a escrever poesia.

Mas o universo dos heterónimos de Fernando Pessoa é muito mais complicado.

Segundo Orloff¹², se cada heterónimo para ser tal deve ter uma individualidade completa, ou seja, “forma cada uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama”; “É um drama em gente, em vez de atos” (Pessoa, *Crítica, ensaios e entrevistas*, p. 405). Por isso, como afirma Antonio Tabucchi, pode-se dizer que os heterónimos são “personagens que desempenham um papel no palco da poesia”, e portanto:

La poesia di Pessoa ha un senso che si intende come un unicum, come un Poema dotato di un’intima coerenza, anche se composto da voci contraddittorie, non come un coacervo di poesie eccentriche e autosufficienti.¹³

A obra literária de Fernando Pessoa, aparentemente fragmentada em muitas vozes heteronímicas, deve, portanto, ser lida como uma única constelação, em que todas as vozes só têm sentido se lidas em conjunto.

Sobre as razões que levaram Fernando Pessoa a criar o universo dos heterónimos, acredita-se que, a que subjaz, é a busca do seu próprio “eu”.

¹¹ PRISCILLA DE OLIVEIRA FERREIRA, *Ricardo Reis: Ficção da ficção*, 2006, p. 62. Veja-se também: *Caderno do dia triunfal*, Revista Estranhar Pessoa, 2014.

¹² LUIGI ORLOTTI, *Op. cit.*, p. 51.

¹³ ANTONIO TABUCCHI, *Interpretazione dell’eteronimia di Fernando Pessoa*, “Studi mediolatini e volgari” XXIII, 1975, p. 145.

Pessoa usa a fragmentação de seu Eu com a pretensão de compreender-se por meio das suas criações. Para desvendar os enigmas do indivíduo, apoia-se na diluição do vazio e busca preenchê-lo, fundamentalmente, para refletir sobre “a questão do outro no mesmo”¹⁴. Esse entendimento parece ir ao encontro da definição de alteridade, isto é, “propriedade ou condição do que é outro, diverso, oposto”¹⁵. Assim, é como se houvesse uma apropriação por parte de Pessoa do conceito de alteridade ao transfigurar-se por meio da heteronímia, buscando encontrar-se consigo mesmo¹⁶.

Através da fragmentação do “eu”, Fernando Pessoa tenta “reconstruir” a sua personalidade; as suas diferentes identidades tornam-se peças de um único e complexo mecanismo que dá vida ao seu “drama em gente”.

Examinamos, agora, os três heterónimos mais conhecidos de Fernando Pessoa: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos.

2.1 Alberto Caeiro

O primeiro deles é Alberto Caeiro – o mestre de todos os demais, inclusive de Pessoa, que nasceu em 1889, em Lisboa, mas o espaço em que viveu e que marca a sua poesia é o campo. Caeiro teve apenas a instrução primária e viveu com os pequenos rendimentos deixados pelo pai e a mãe, juntamente com uma tia-avó. Tem estatura média, aparentemente frágil. ~~Caeiro~~ morreu de tuberculose em 1915.

Eventualmente, Caeiro escreverá três coletâneas de poemas: *O Guardador de Rebanhos*, *O Pastor Amoroso* e *Poemas inconjuntos*.

Alberto Caeiro é considerado mestre, além de ser o fundador do neopaganismo, movimento político e estético, inspirado na Antiguidade Clássica. Isso quer dizer que, ao contrário da visão subjetiva, cristã, ocultista,

¹⁴ DALA FARRA, *apud* MARILDA BEIJO, *Op. cit.*, p. 39.

¹⁵ MAIOR, 1994, *apud* MARILDA BEIJO, *Op.cit.*, p. 40.

¹⁶ MARILDA BEIJO, *Op. cit.*, p. 25.

triste de Fernando Pessoa-ortónimo, com Alberto Caeiro tem-se um olhar cheio da claridade, da objetividade e da serenidade dos gregos.

No famoso poema *Sou um guardador de rebanhos*, Caeiro explica alguns dos elementos fundamentais de do seu pensamento:

Sou um guardador de rebanhos,
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.
Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto.
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.

O pastor é a alma e o rebanho representa os pensamentos, mas os pensamentos são sensações. Caeiro diz-nos que os seus pensamentos são sensações e que, se queremos pensar sobre algo, devemos usar os sentidos e não o intelecto.

A sua poesia reflete a Natureza, isto é, a sua fonte de inspiração. Deseja ser tão natural quanto os animais e as plantas. Por isso, é o poeta do Olhar e não do pensar. Segundo ele, “Pensar é estar doente dos olhos”; isso quer dizer que para entender o mundo e as coisas não podemos pensá-los, mas devemos olhá-los, vê-los como são. Todavia, Caeiro é paradoxal, visto que ao mesmo tempo em que deseja não pensar, afirma que é como um pastor, mas os seu rebanho são suas ideias:

Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias,
Ou olhando para as minhas ideias e vendo o meu
rebanho.

Alberto Caeiro é, portanto, pastor de ideias e as olha para elas como se fossem parte da Natureza.

2.2 Ricardo Reis

Pela cronologia do surgimento dos heterónimos em análise, segue-se Ricardo Reis, que Saramago “pediu emprestado” para o seu romance *O ano da morte de Ricardo Reis*.

Segundo diz Fernando Pessoa:

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir –
instinta e subconscientemente – uns discípulos.
Arranquei do falso paganismo o Ricardo Reis latente,
descobri-lhe o nome e ajustei-o a si mesmo, porque nessa
altura já o via.

Ricardo Reis é um heterónimo com uma personalidade e uma visão do mundo parcialmente diferentes das de Alberto Caeiro, de quem é aluno. De um modo geral, podemos dizer que Ricardo Reis se aproxima de posições filosóficas mais estoicas e epicuristas (como o próprio Pessoa refere, trata-se de um “epicurismo triste”) com a evidente influência do pensamento do poeta Horácio, em cujas Odes muitas vezes se inspira.

Veremos que o Ricardo Reis, a quem Saramago dá vida no seu romance, é uma personagem com algumas características diferentes do heterónimo pessoano. Nomeadamente, Saramago questionará a posição de Ricardo Reis segundo a qual “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”: o escritor português dará vida e corpo à pessoa heterónima, fazendo-a entrar naquele mundo que ele se limitou a contemplar. Aliás, o neoclassicismo do protagonista parece a Saramago uma manifestação reacionária («ainda que, reparando bem, meu caro Reis, as suas odes sejam, por assim dizer, uma poetização da ordem», diz o Pessoa do romance saramaguiano)¹⁷.

¹⁷ MAURIZIO PERUGI, *Fernando Pessoa - Ricardo Reis e O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, 2007, p. 7.

Mas vamos por ordem, e analisemos, em primeiro lugar, as características do Reis heterónimo pessoano.

Ricardo Reis nasceu em 1887, na cidade do Porto, estudou num colégio jesuíta, é um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria, e exilou-se no Brasil em 1919, pois não concordava com o novo regime, republicano, visto ser favorável à monarquia.

Do ponto de vista formal, o estilo dos seus poemas é clássico, alicerçando-se na própria cultura clássica, de **inspiração horáciana**¹⁸, como se disse. Nas suas Odes utiliza uma linguagem arcaizante, ~~por~~ etimológica, ou latinizante em vários casos.

Os temas das Odes de Ricardo Reis heterónimo pessoano centram-se no amor e na melancolia, dialogando com as amadas: as Odes ricardianas evocam a beleza e efemeridade de cada dia, falando da errância-sombra da morte, dos deuses mortos tornados símbolos.

De acordo com Silva (1983)¹⁹, Ricardo Reis traz a consciência poética do neoclassicismo moderno, isto é, prima pela unidade tanto no efeito produzido como na construção, pela universalidade e pela objetividade²⁰. Como discípulo de Alberto Caeiro, Ricardo Reis herdou o paganismo e o sensacionismo, o aceitar as coisas como elas são, a busca da simplicidade, ~~de~~ o desprezo pelo social e sofisticado e a busca pela felicidade, que, conforme postula o epicurismo, se dá à medida que nos afastamos do mundo, das preocupações, das paixões e evitamos a dor²¹.

¹⁸ Para uma análise das Odes de Ricardo Reis, veja-se ANAMÉLIA RODRIGUES MARQUIS MASSUCATO, *Ricardo Reis e o mundo: o poeta das odes e a personagem de O ano da morte de Ricardo Reis*, 2006, p. 63.

¹⁹ *Ivi*, p. 58.

²⁰ ANAMÉLIA RODRIGUES MARQUIS MASSUCATO, *Op. cit.*, p. 49. A sua contradição, segundo SILVA (1983), consiste no facto de que Reis volta às tradições clássicas, ao passado, com os ideais de um período marcado pelo progresso tecnológico e científico. Essa contradição é resolvida com o uso do mito, que proporciona harmonia entre o subjetivo e o objetivo e a arte e a ciência.

²¹ *Ibidem*.

Assim, conforme ressalta Lourenço (*apud* BUENO, 1999, p. 209), Fernando Pessoa, ao tornar Reis discípulo de Caeiro, concebeu o seu mundo como «um universo corroído pela irrealidade», onde encontra a calma e desfruta da «ausência de si mesmo».

Por outro lado, MOISÉS (1998) afirma que o universo de Reis é o de das suas odes e não a Natureza, que não se pensa. Os seus poemas trazem pensamentos, sentenças primorosas e ensinamentos perenes, porém, de acordo com Perrone-Moisés (1988, p. 339), marcadas por um «pessimismo mortal»²².

Refletem-se ainda nos seus poemas as filosofias de que era adepto: o epicurismo²³ e o estoicismo²⁴, na busca do domínio sobre as paixões. Isso faz com que seja o poeta “beira-rio”, como apresenta Moisés (1998: 63), que procura viver a vida sem pensá-la e sem pensar-se, sem sobressaltos, com tranquilidade e indiferença diante do “espetáculo do mundo”.

O Epicurismo tem na ataraxia um dos pilares para o cultivo dos prazeres catastemáticos. A ataraxia é como a apatia, isto é, consiste na recusa ao medo da morte, na erradicação dos desejos e dos prazeres e no cultivo da amizade²⁵.

²² Todos citados em ANAMÉLIA RODRIGUES MARQUIS MASSUCATO, *Ricardo Reis e a tradição moderna: a questão do fragmentário Ricardo Reis and the modern tradition: the matter of fragmentary*, cit.

²³ Epicuro de Samos (341-270 a.C) era um filósofo grego, fundador de uma escola filosófica em 306 a.C na cidade de Atenas. A sua filosofia objetivava levar o ser humano a viver bem, de forma que a filosofia se encontrava subordinada à necessidade de possibilitar o alcance da paz de espírito, de uma vida agradável e tranquila. Isso se daria por meio da valorização dos prazeres catastemáticos sobre os prazeres cinemáticos, ou seja, dos prazeres mais duradouros aos prazeres sensoriais; prazeres que podem ser controlados, medidos e moderados relativamente aos que instigam a paixão, o descontrole, os sobressaltos do inesperado (JOSÉ ALEXANDRE FERREIRA, p. 53). Quanto ao Estoicismo, foi uma das grandes escolas filosóficas do período helenista, fundada em torno de 300 a.C. De acordo com Blackburn (1997), um dos ideais de vida dessa escola era a contemplação: colocar-se acima das preocupações e emoções do quotidiano. Novamente, a ataraxia está presente, assim como a indiferença em relação ao mundo. Não vale a pena fazer um esforço se o mundo obedece a uma determinada ordem, imutável, imparcial e inevitável.

²⁵ JOSÉ ALEXANDRE FERREIRA, *O Paganismo Essencial em Ricardo Reis*, 2015, p. 55.

Como referimos, é sobretudo em Horácio que encontramos as origens do heterónimo criado por Fernando Pessoa e aluno de Alberto Caeiro. A cultura clássica recebida dos jesuítas permitiu a Ricardo Reis ler e estudar a poesia horaciana, que o inspirou, e da qual posteriormente, se distanciou, desenvolvendo um estilo próprio.

Ricardo Reis não é epicurista ou estoico de forma pura, não segue os seus preceitos fielmente, mas pontos dessas filosofias transparecem nos seus poemas. Embora haja muitos temas coincidentes, como, por exemplo, a brevidade da vida, a inaniidade dos bens terrenos, os enganos da Fortuna, a morte, a incerteza do futuro, a moderação nos desejos e nos prazeres, as delícias da vida campestre, o gosto do vinho, o espetáculo das flores, há que notar também algumas importantes diferenças²⁶.

Assim, Horácio é um poeta que festeja cada momento, antes que este acabe. Já Ricardo Reis tem como tónica maior da sua poesia o vazio, afirmando que nada a vida nos pode dar, tudo é ilusão, existindo o que se pode denominar como uma obsessão pelo nada na poética de Reis, como se observa nos usos:

“Nada fica de nada./ Nada somos./ Um pouco ao sol e
ao ar nos atrasamos / Da irrespirável treva que nos
pese / Da humilde terra imposta, / Cadáveres adiados
que procriam” (1974, p. 147).

O heterónimo clássico pessoano defende a moral do inútil, semanticamente entendida como “o nada vale a pena”, facto bem marcado nas suas odes²⁷.

“Hoje, Neera, não nos escondamos,/ Nada nos falta,
porque nada somos./ Não esperamos nada” (1974, p.
25).

Do ponto de vista religioso²⁸, Ricardo Reis não é monoteísta como Horácio, nem politeísta como os pagãos, nem panteísta como os estoicos. Reis defende,

²⁶ MARILDA BEIJO, *Op. cit.*, p. 41.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Veja-se ²⁸ ANAMÉLIA RODRIGUES MASSUCCATO, *Op. cit.*, p. 69 e ss.

segundo Tringali (1975, p. 53)²⁹, que «Deus não existe, o que existe é a crença». E ainda assim, mesmo essa crença, parece por ele renegada, já que «Aos deuses peço só que me concedam/ O nada lhes pedir» (1974, p. 170).

Diante da morte ³⁰, Ricardo Reis tem uma postura intransigente, afirmando, mais uma vez, que nem a vida, nem a morte têm sentido, criticando quem não pensa na morte; quem tem consciência da morte, mas não se preocupa com ela e também aqueles, que, como Horácio, apesar de tudo, por saberem que a morte é certa, usufruem da vida, pois o amanhã não existe, vive-se o hoje. «Aguardo, equânime, o que não conheço/ Meu futuro e o de tudo./ No fim tudo será silêncio, salvo/ Onde o mar banhar nada» (1974, p. 156).

Como dissemos, o epicurismo de Ricardo Reis foi definido como “epicurismo triste”. É o próprio Pessoa, sob o nome de Federico Reis (irmão de Ricardo), a afirmá-lo:

Resume-se num epicurismo triste toda a filosofia da obra de Ricardo Reis. Tentaremos sintetizá-la.

Cada qual de nós — opina o Poeta — deve viver a sua própria vida, isolando-se dos outros e procurando apenas, dentro de uma sobriedade individualista, o que lhe agrada e lhe apraz. Não deve procurar os prazeres violentos, e não deve fugir às sensações dolorosas que não sejam extremas.

Ao epicurismo, que coloca nas sensações o seu próprio critério de verdade, como vimos antes para Alberto Caeiro e agora para Ricardo Reis, acrescenta-se o adjetivo “triste”, que em certa medida parece referir-se à posse de ataraxia. “Triste” é um sentimento que vem da visão das coisas:

Anche qui il riferimento a Orazio è palese: è in Orazio, infatti, che si avverte il senso di angoscia nei confronti della certezza della morte e del suo “*carpe diem, quam minimum crudula postero*” diventa un invito a godere del

²⁹ *Apud* MARILDA BEIJO, *Op. cit.*, p. 28.

³⁰ ANAMÉLIA RODRIGUES MASSUCCATO, *Op. cit.* p. 80.

tempo presente, dove questo tempo, scrive Reis, siamo noi stessi: “Colhe, o dia, porque és elle”³¹.

O horaciano Ricardo Reis define-se poeticamente não como um pós-horaciano e sim como um outro horaciano, ou seja, uma espécie de heterónimo de Horácio, pois foi esse outro Horácio, cultor da forma e da linguagem poética, mas impregnado de uma visão do mundo que se quis pagã, na realidade, porém, anticristã, debatendo-se entre o Ser e o Nada, que Fernando Pessoa gerou para o convívio das Musas³².

Assim, lembra Álvaro de Campos, para Ricardo Reis não temos que fazer nada além de nos conformarmos com esse universo externo, o único que temos, assim como nos conformaríamos com o poder absoluto dum rei, sem discutir se é bom ou mau, mas simplesmente porque é o que é”³³.

Veremos que José Saramago, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, questionará esta posição filosófica de Ricardo Reis quando regressar à sua Lisboa após o exílio no Brasil.

Como poeta, Ricardo Reis usa uma metáfora para viver feliz: o homem é como os jogadores de xadrez, que não desistem do jogo mesmo diante do perigo extremo da vida³⁴:

Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia
Tinha não sei qual guerra,
Quando a invasão ardia na Cidade
E as mulheres gritavam,
Dois jogadores de xadrez jogavam
O seu jogo contínuo.

³¹ LUIGI ORLOTTI, *Op. cit.* p. 70.

³² ELIA, 1987, p. 57-58, *apud* MARILDA BEIJO, *Op. cit.*, p. 51.

³³ LUIGI ORLOTTI, *Op. cit.* p. 72.

³⁴ *Ibidem*.

Não é por acaso que no romance de Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis*, aparecem dois xadrezistas, competindo no miradouro de Santa Catarina, enquanto assistem aos acontecimentos da cidade.

Assim, o estilo poético torna-se a regra de um jogo, quase uma autodisciplina, de modo que a reflexão sobre a transitoriedade das coisas não é um obstáculo à sua percepção, mas sim um estímulo para desfrutar do que se tem.

Na rigidez da matriz horaciana, Reis encontra defesa contra o entrópico do perecer e parece refletir a ordem mental e a tranquilidade de quem, sabiamente, “se contenta com o espetáculo do mundo”.

Seabra (1982) acrescenta que foi ainda do epicurismo e do estoicismo que Reis recolheu a ideia central de “disciplina”, que irá dominar toda a sua obra poética:

A influência tanto do Epicurismo quanto do Estoicismo na poesia de Horácio tem sido permanentemente indicada e é fácil de entender-se por quê ambas as escolas têm a mesma preocupação com a qualidade fugaz da vida. Entretanto a conseqüência da consciência do tempo, num e noutro caso, é diversa: os epicuristas tentavam concentrar-se no momento e vivê-lo intensamente, ao tempo em que pregavam a imperturbabilidade diante da vida; os estóicos, embora concentrando-se no presente, perseguiram um estado de indiferença no qual nada deveria perturbá-los em suas reflexões. Dessa forma, subverte o conceito chave da filosofia de Horácio, o *carpe diem*, segundo o qual se deve gozar, na medida do possível, o dia de hoje. Não vincula a necessidade de gozar o dia que passa com a iminência inevitável da morte, já que: “Quer gozemos, quer não gozemos, / passamos como o rio./ Mais vale saber passar silenciosamente / E sem desassossegos grandes”. (1974, p. 23)

Ao contrário de Alberto Caeiro, aliás, o verso livre é banido da sua poesia, como explica o próprio Ricardo Reis nesta ode:

Ponho na altiva mente o fixo esforço

Da altura, e à sorte deixo,
E as suas leis, o verso;
Que, quando é alto e régio o pensamento,
Súbdita a frase o busca
E o escravo ritmo o serve.

Veremos como Saramago se mostrará crítico também do ponto de vista formal com o pensamento e o estilo de Ricardo Reis, em particular com a sua visão da disciplina e do estilo neoclássico, tomada de Horácio.

2.3 Álvaro de Campos

Nascido em Tavira, em 15 de outubro de 1890, Álvaro de Campos é engenheiro naval, alto, magro, cabelo liso, monóculo. Teve educação liceal e estudou engenharia mecânica e naval na Escócia. Estudou latim com um tio padre. Segundo Moisés (1998), é o heterónimo cientista, moderno, que vive cercado pela multidão, pela velocidade, pelas novidades tecnológicas; interessa-se pelo tema lusitano do mar, por isso é o poeta à “beira-mar”, que fala do rio que passa ~~por~~ pela sua aldeia; ~~seu~~ o tom é épico, futurista e sensacionista, isto é, tem o seu olhar voltado, de acordo com Perrone-Moisés (1988: 340), para as “sensações intensas, enérgicas, vibrantes da vida moderna”, na tentativa de decompor não as formas das coisas, mas as sensações em relação às coisas. O seu interior vive em constante conflito com o mundo moderno, as suas máquinas, luzes e engrenagens. Tem consciência da loucura que o persegue, uma loucura lúcida, resultado de seu muito pensar, de perscrutar a alma humana. O tédio, a náusea, o existencialismo, o transbordamento emocional são marcas de Álvaro de Campos, o que o aproxima dos poetas românticos: é o contraste entre o mundo moderno e a nostalgia por um mundo que já não existe mais, de feições românticas.

Segundo Luigi Orloff, «Le cose non rappresentano più una certezza, un'evidenza originaria dell'esistenza, come poteva essere per Álvaro de Campos, esse non sono che le sensazioni che un soggetto ha di loro»³⁵.

No poema "Sentir tudo de todas as maneiras", Álvaro de Campos escreve:

Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.

Remata Orloff que «perfino per sentire me stesso dovrò moltiplicarmi e seguire tutte le sensazioni possibili che ho percepito o percepirò, a riprova che il soggetto non è altro che le sensazioni che percepisce. Tanto maggiore è il loro numero tanto più io sarò soggetto, sarò me stesso».

Assim, Álvaro de Campos

Multipliquei-me para me sentir,
para me sentir, precisei ser tudo, transbordei,
não fiz se não extravasar-me,
despi-me, entreguei-me,
e há em cada canto da minha alma um altar a um deus diferente.

Moisés (1998) conclui a questão da heteronímia afirmando que, assim como Pessoa carregou em si a capacidade de reproduzir-se em outros, os seus heterónimos também carregam em si essa capacidade dialética: Fernando Pessoa se multiplica em heterónimos, estes, por serem fontes criadoras, podem originar sub-heterónimos, os quais possuem a mesma capacidade, e assim por diante. Moisés (1998: 107) agrupa, então, uma possível organização dos heterónimos à semelhança dos deuses da mitologia greco-latina: O deus da Natureza/Cosmos, que preside os fenómenos celestes e atmosféricos, Zeus/Júpiter, o deus supremo,

³⁵ LUIGI ORLOTTI, *Op. cit.* p. 79.

corresponde a Alberto Caeiro, mestre dos heterónimos. A deusa da sabedoria, Palas Atena/Minerva, é representada por Ricardo Reis, cultor da serenidade estoico/epicurista. Álvaro de Campos, dotado de fúria sonora, encarna Orfeu, que desceu aos Infernos em busca de Eurídice, privilégio que lhe foi concedido em razão da suavidade encantatória da sua lira. O deus do tempo, Cronos, assume-o Bernardo Soares, auxiliar de guarda-livros. E Fernando Pessoa “ele mesmo”, considerando-se discípulo de Alberto Caeiro/Zeus, seria uma espécie de Prometeu, preso ao Cáucaso da sua memória e da sua sensibilidade “à beira-mágoa”.

Dessa forma, percebemos que a heteronímia é possível graças à capacidade de Fernando Pessoa de mirar-se a si próprio, de simular, e graças também à sua potente argumentação e imagística que o tornou uma espécie de dramaturgo numa peça em que as personagens são ele próprio desdobrado e os diálogos são monólogos de si para si, ou ainda, segundo Moisés (1998: 32), são “verso e reverso da mesma moeda”, visões complementares. Fernando Pessoa tenta ver-se de fora, como ~~ele~~ afirma Moisés (1998), para pensar-se, ser ele próprio o seu objeto, analisando-se como outro. Nesse olhar-se ao espelho, o Poeta vê outras imagens de si, e torna-se crítico de si próprio por meio dos heterónimos. Além disso, cada heterónimo traz em si algo dos demais, como se, na totalidade que é cada um deles, houvesse um ponto em que se tocassem e convergissem para a unidade, com a diversidade de perspetivas que trazem.

Capítulo II

O pós-moderno nas mãos de José Saramago

2.1 Aspetos gerais do pós-modernismo

Iniciámos a análise do tema do Duplo na Literatura a partir de Plauto, na Roma antiga de 250 a.C., depois passámos para a literatura romântica do século XIX e finalmente chegámos ao início do século XX com Fernando Pessoa e seus heterónimos.

O objetivo desta tese, no entanto, é examinar como José Saramago, no final do século XX, aborda o tema do duplo e dos heterónimos de Fernando Pessoa, dando-lhe uma interpretação própria e original em dois dos seus romances mais famosos.

Para percebermos melhor como o escritor português revisitou esses temas clássicos da literatura, é essencial entender as mudanças (sociais, culturais e, obviamente, literárias) que ocorreram no período entre as obras que foram indicadas e os romances de Saramago, publicados respetivamente em 1984 (*O ano da morte de Ricardo Reis*) e em 2002 (*O homem duplicado*).

Dando particular atenção à literatura portuguesa, examinaremos, assim, o período que vai do Modernismo, inaugurado por Fernando Pessoa, até ao Pós-modernismo, do qual José Saramago foi, sem dúvida, um dos principais intérpretes.

Teremos assim a oportunidade de ver que um dos assuntos que examinámos até agora, o da fragmentação do Eu, constitui um dos principais temas do pensamento pós-modernismo.

Em linhas gerais, podemos dizer que o pós-modernismo é um movimento cultural que se desenvolveu entre meados e o final do século

XX através da filosofia, das artes, da arquitetura e da crítica. O pós-modernismo é geralmente caracterizado pelo ceticismo, ironia ou rejeição das grandes narrativas e ideologias do modernismo, muitas vezes questionando vários pressupostos da racionalidade Iluminista.

As origens do movimento encontram-se, no campo da arquitetura. Em seu manifesto de 1966, *Complexity and Contradiction in Architecture*³⁶, o famoso arquiteto Robert Venturi celebra o abandono do andar linear pela novidade em favor de uma “liberdade de saque” do artista, tanto relativamente ao tempo como em relação ao espaço.

Este é o ponto de partida do que se tornará o estilo pós-moderno, ou, para citar a definição de James Collins, «um ecletismo geral fundado na justaposição de discursos conflitantes (arte culta/cultura popular, contemporâneo/histórico etc.), onde o texto torna-se um “lugar” de modos de representação que se cruzam». Rapidamente, porém, o conceito de pós-modernismo saiu da esfera da arquitetura e das artes, para alcançar a das ideologias.

Ainda no campo da arte, e a título de mero enquadramento do que estamos a tratar, um dos primeiros filmes pós-modernos é considerado *C’era una volta in America* (1984) do realizador italiano Sergio Leone, como afirma o filósofo francês Jean Baudrillard³⁷. O famoso filme conta a vida – da juventude à velhice – de uma quadrilha de criminosos em Nova Iorque ~~York~~, do final do século XIX através dos anos ~~da~~ do proibicionismo americano e até ao início da Segunda Guerra Mundial.

O realizador italiano utiliza analepses e prolepses (até 21 no total³⁸), realizados através de *flashbacks* e *flashforwards* que cobrem toda

³⁶ ROBERT VENTURI, *Complexity and Contradiction in Architecture*, NY, The Museum of Modern Art Press, 1966.

³⁷ CHRISTIAN UVA, *L’italianizzazione del mito americano nel western di Sergio Leone*, s.i.t.

³⁸ STUART KAMINSKY, *Generi cinematografici americani*, Parma: Pratiche, 1997.

a vida dos protagonistas. O filme demarca-se, portanto, da maneira tradicional de contar uma história, que se baseia na linearidade da trama (do passado para o futuro)³⁹. O espectador tem de acompanhar a história, passando de um período temporal para um outro, muitas vezes sem saber se se trata da realidade ou simplesmente de um sonho do protagonista do filme.

O filme resume bem algumas das principais características do pós-modernismo, designadamente, a fragmentação da personalidade dos personagens, o abandono da linearidade da história e a confusão entre realidade e ficção⁴⁰.

De acordo com uma definição mais precisa, o termo *pós-moderno* pode ser definido da seguinte forma:

“Termine usato per connotare la condizione antropologica e culturale conseguente alla crisi e all’asserito tramonto della modernità nelle società del capitalismo maturo, entrate circa dagli anni 1960 in una fase caratterizzata dalle dimensioni planetarie dell’economia e dei mercati finanziari, dall’aggressività dei messaggi pubblicitari, dall’invasione della televisione, dal flusso ininterrotto delle informazioni sulle reti telematiche. In connessione con tali fenomeni, e in contrasto con il carattere utopico, con la ricerca del nuovo e l’avanguardismo tipici dell’ideologia modernista, la condizione culturale postmoderna si caratterizza soprattutto per una disincantata rilettura della storia, definitivamente sottratta a ogni finalismo, e per l’abbandono dei grandi progetti elaborati a partire dall’illuminismo e fatti propri dalla modernità, dando luogo, sul versante creativo, più che a un nuovo stile, a una sorta di estetica della citazione e del riuso, ironico e spregiudicato, del repertorio di forme del passato, in cui è abolita ogni residua distinzione tra i prodotti ‘alti’

³⁹ Entre os filmes sem linearidade do enredo: *Reservoir dogs* (1992) e *Pulp fiction* (1994) de Quentin Tarantino, considerados clássicos do cinema pós-moderno. Cf. DENIS BROTTTO, *Trame digitali*, Venezia: Marsilio, 2012.

⁴⁰ Para uma análise do cinema pós-moderno, LAURENT JULLIER, *Il cinema postmoderno*, Torino: Kaplan, 1997; PETER BROOKER / WILL BROOKER, *Postmodern After-Images: A Reader in Film, Television and Video*, Arnold, London, 1997.

della cultura e quelli della cultura di massa” (Enc. Treccani).

Se, no resto da Europa, o pós-modernismo começa a manifestar-se no final da Segunda Guerra Mundial, em Portugal chega mais tarde, devido ao encerramento cultural causado pela ditadura salazarista, o qual se estendeu até à Revolução dos Cravos de 1974. A distinção temporal entre modernismo e pós-modernismo parece neste caso mais clara.

Em Portugal, o século XX inaugura-se com o surgimento do Modernismo, por volta de 1915, com Fernando Pessoa e grupo *Orpheu*, e termina com a geração da Repensagem, que surge após a Revolução dos Cravos em 1974, considerada por alguns críticos como a geração do pós-modernismo.

A Literatura Portuguesa pós 1974 apresenta caminhos variados, temáticas diferenciadas que insinuam o próprio processo sócio-político-cultural por que passa Portugal. Saído de longo período de ditadura de forma abrupta, o país revela marcas dessa mudança através da sua literatura que traduz os anseios, as frustrações, a insegurança desse momento marcado pela guinada histórica do 25 de Abril.⁴¹

Segundo Ana Paula Arnaut⁴², «talvez seja possível, ainda que de forma muito embrionária, recuar até ao ano de 1968 para começar a entrever a viragem radical que no Portugal de 1974 se consolida. Tal justifica-se em virtude de ser essa a data em que um ‘novo estilo’ é inaugurado por Marcelo Caetano, um ‘salazar’ de tonalidades um pouco menos obscuras e escusas que o anterior (Soares, 1990, p. 157, *passim*)».

No que respeita à Literatura Portuguesa, é hoje relativamente consensual que o início do Pós-Modernismo deve ter como ponto de

⁴¹ MARIA DE LOURDES NETTO SIMÕES, *apud* PRSICILLA DE OLIVEIRA FERREIRA, *Op. cit.*, p. 11.

⁴² ARNAUT, *A insólita construção da personagem post-modernista*. Revista Abusões, 2002.

referência a publicação de *O delfim*, de José Cardoso Pires, em 1968⁴³:

porém segundo Marcelo G. Oliveira:

O argumento pressupõe a necessidade de uma reconfiguração temporal ao nível das obras produzidas que permita a consideração de um período distinto no âmbito da literatura portuguesa da segunda metade do século, algo que diria suceder com *Levantado do chão* e não com obras por vezes apontadas como marcos do aparecimento de uma estética pós-moderna, como *O delfim*, de José Cardoso Pires, ou *Finisterra*, de Carlos de Oliveira. Por outras palavras, a consideração de um pós-modernismo literário em Portugal pressupõe necessariamente a emergência de uma configuração temporal distinta daquela que a precedeu, ou seja, da subjacente ao modernismo tardio.⁴⁴

O Autor remata:

Levantado do chão (...) acaba, de facto, por abrir um novo capítulo na história da literatura portuguesa, como, de resto, a produção ficcional da década que então se iniciava viria definitivamente a confirmar.

De qualquer forma, pode-se dizer com certeza que, se Fernando Pessoa é o escritor que inicia a era do Modernismo português, e José Saramago é a voz mais influente no que à literatura portuguesa respeita, da época imediatamente seguinte, a do pós-modernismo.

É particularmente distintivo da fronteira entre as duas épocas *O ano da morte de Ricardo Reis*; o primeiro dos dois romances que nos aprestamos a examinar.

Ne *O ano da morte de Ricardo Reis* di José Saramago, il fantasma di Fernando Pessoa appare sistematicamente come immagine della pluralità, dell'intertestualità, del dubbio e della finzione e, soprattutto, della trans-temporalità, caratteristiche che ne fanno un'epitome del passaggio dal modernismo alla postmodernità.⁴⁵

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ MARCELO G. OLIVEIRA, *O pós-modernismo saramaguiano e o neorealismo de Levantado do chão*, 2013, p. 74.

⁴⁵ SILVIA ANNAVINI, "Depois do modernismo". *affabulazioni, finzioni e ucronie nel romanzo portoghese contemporaneo*, p. 12.

Trata-se de duas épocas e dois pontos de vista existenciais e culturais que muitas vezes se contradizem, ainda que Saramago não seja totalmente antitético a Fernando Pessoa, pois alguns aspetos que fazem de Pessoa um escritor contemporâneo não devem ser subestimados.

Assim, segundo Torrão⁴⁶ «les fameux vers de son hétéronyme Álvaro de Campos sont presque une affirmation de l'identité postmoderne avant la lettre»:

Sentir tudo de todas as maneiras,
Viver tudo de todos os lados,
Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo,
Realizar em si toda a humanidade de todos os momentos
Num só momento difuso, profuso, completo e longínquo.

Impõe-se assim a questão: Quais são os elementos mais característicos da literatura pós-moderna?

Segundo Ana Paula Arnaut, da nova literatura sobressaem os seguintes aspetos: a mistura de géneros e a decorrente fluidez genológica, num culto ostensivo e quase sempre subversivo; a insistente e crescente polifonia, em algumas situações a tocar as fronteiras do indecível, da fragmentação e da (aparente) perda de narratividade; os exercícios metaficcionalis, já presentes em romances cómicos e satíricos do século XVIII, mas agora renovados em grau e qualidade e alargados da escrita da história à (re)escrita da História⁴⁷.

⁴⁶ NAZARÉ TORRÃO, *L'Autre comme moi ou les duplicata sociaux*, s.i.t., p. 28.

⁴⁷ ANA PAULA ARNAUT, *Op. cit.*: “Sublinhe-se, a propósito do modo como se processa a recuperação do passado, a imposição da paródia como elemento de fundamental importância para a deslegitimação das grandes narrativas que, num entendimento que nos parece pertinente, estendemos a códigos genológicos e periodológicos e, por que, não para o que agora nos interessa, e como verificaremos, ao cânone, ou, se não quisermos ser tão impositivos, à tradição relativa à construção da personagem”. Segundo Umberto Eco, o pós-modernismo é contra os modelos, e cria um modelo ‘contra-modelo’, «levando à ideia de obra aberta, como proposta de um campo de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de leituras sempre variáveis Temos, enfim, uma estrutura, que se assemelha a uma ‘constelação’ de

A queda das certezas, o enfraquecimento dos valores que governaram a sociedade durante séculos, conduz a uma crise de certezas, uma rutura com o passado e uma profunda incerteza sobre o futuro: a literatura, como as outras artes, reflete essa complexa transição cultural e social.

2.2 O papel central do romance pós-moderno

Neste novo contexto cultural e social, o romance apresenta-se como a forma narrativa mais adequada para descrever e representar a dúvida, a não linearidade, a multiplicidade de facetas e, de forma mais geral, a complexidade do Eu pós-moderno.

Portugal tem, desde os primórdios, uma alma literária de carácter épico-históriográfico que encontra na sua tardia abertura ao romance, primeiro uma forma de liberdade e libertação e depois de desconstrução e reconstrução coletiva. Com o romance, a História torna-se problemática, abre-se ao campo da possibilidade, da provisoriedade e da verossimilhança e, ao mesmo tempo, recupera seu próprio valor como narrativa, como ato enunciativo⁴⁸.

O surgimento, mesmo na literatura portuguesa, do romance como género de rutura com o passado destaca o papel vanguardista de Fernando Pessoa nessa área: as suas constelações heteronímicas oferecem novas possibilidades de vida ao romance graças aos pressupostos da poesia.

Segundo Annavini:

Non solo, infatti, grazie all'abscissione delle sue numerose personalità eteronimiche Fernando Pessoa avrebbe dato vita a una serie di possibilità romanzesche (...) ma, soprattutto, sarebbe stato in grado di regalare nuove

elementos que se prestam a diversas relações recíprocas». (Umberto Eco *apud* Hutcheon, 1991, p. 150, *apud* SELESTE MICHELS DA ROSA, *O homem duplicado e a estética pós-modernista*, 2006, p. 31).

⁴⁸ SILVIA ANNAVINI, *Op. cit.*, p. 174.

possibilità di vita al romanzo grazie ai presupposti della poesia: «Ha capito che quello che restava del romanzesco non era più l'intreccio ma la struttura, ha quindi eliminato l'intreccio». Questa affermazione risulta particolarmente significativa alla luce dell'unico romanzo scritto da Fernando Pessoa e attribuito all'eteronimo Bernardo Soares, *O Livro do Desassossego* e che, nonostante l'impostazione diarística, dissolve completamente qualsiasi presupposto di consequenzialità cronológica⁴⁹.

2.2.1 O pós-moderno nas mãos de Saramago

Vejamos agora alguns aspetos do pós-moderno que mais caracterizam a escrita de Saramago e que nos ajudam a compreender melhor os romances objeto desta tese.

O estilo literário de José Saramago é extremamente inovador e particular. A sua maneira de usar (ou não usar) a pontuação torna-o facilmente reconhecível.

Em primeiro lugar, Saramago utiliza um estilo «típico do idioma oral, dos contos de tradição oral populares em que a vivacidade da comunicação é mais importante do que a correcção ortográfica de uma linguagem escrita. Em busca da linguagem tipicamente popular, Saramago utiliza diversos ditados populares, alguns facilmente identificáveis, outros nem tanto, principalmente, por serem expressões típicas de Portugal»⁵⁰.

O uso da linguagem oral na escrita e nas expressões populares é parte integrante do paradigma pós-moderno, que utiliza a linguagem oral em oposição à língua oficial e dominante. Mas o estilo de Saramago não se limita ao uso da linguagem popular, e recorre a um uso absolutamente original e particular da pontuação e do discurso direto.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ SILVIA ANNAVINI, *Op. cit.*, p. 6, que acrescenta «o pós-modernismo quer fazer uso dos dialetos menos favorecidos da fala marginalizada e posta de fora do cânone por não estar versada conforme querem a gramática e a norma culta».

Saramago utiliza frases períodos compridos (muitas das suas frases ocupam mais de uma página), usando a pontuação de uma forma não convencional (utiliza vírgulas onde a maioria dos escritores usaria pontos finais; no discurso direto é abolido o uso da vírgula e dos dois pontos, sendo substituído pelo ponto de interrogação e outros sinais de pontuação, marcando-se o início de cada fala apenas pelo uso da maiúscula inicial).

O discurso direto é o elemento que mais distante da configuração esperada, não há marcação de início e fim de falas. Uma personagem fala, a outra responde, mas não são apontadas as limitações. A falta de demarcação é uma das estratégias do autor para proporcionar uma obra múltipla, causando confusão no momento de atribuir a fala a um ou outro personagem⁵¹.

Vejamos um exemplo retirado do *Homem duplicado*:

Poderei falar com o senhor Daniel Santa-Clara, perguntou Tertuliano Máximo Afonso quando a mulher dele atendeu, Suponho que é a mesma pessoa que ligou para aqui noutro dia, estou a reconhecê-lo pela voz, disse ela, Sim, sou eu, O nome, por favor. Não creio que mereça a pena, o seu marido não me conhece. Também o senhor não o conhece a ele, e apesar disso sabe como se chama, É natural, ele é actor, portanto uma figura pública. (Saramago, HD, 2002, p. 177)

Aliás, nos textos de Saramago há uma coexistência de várias modalidades discursivas tais como a narração, a descrição, o discurso direto e indireto, discurso indireto livre, o monólogo interior e apartes.

O uso de tal estilo de linguagem não é acidental, pois é estudado por Saramago com o objetivo de tornar o texto mais fluido e permitir que o leitor “entre” mais no texto para fazer parte do discurso do narrador. Pois, este tipo de marcação das falas propicia uma forte sensação de fluxo

⁵¹ SELESTE MICHEL DA ROSA, *Op.cit.*, p. 5.

de consciência, a ponto do leitor chegar a confundir-se se um certo diálogo foi real ou apenas um pensamento⁵².

2.3 A re-escrita da história

Vimos como o pós-modernismo pretende questionar a história contada pela cultura hegemónica, como um facto incontestável.

Os autores pós-modernos pretendem questionar a história colocando uma série de perguntas que destacam as suas contradições e inconsistências, com o objetivo de reconstruir o sentido da história a partir de uma nova perspectiva. Eles, portanto, pretendem ler a história a partir de uma nova perspectiva.

Modern history and modern literature (I would say postmodern in both cases) leave both rejected the ideal of representation that dominated them for so long. Both now conceive of their work as exploration, testing, creation of new meanings, rather than as disclosure or revelation of meanings already in some sense “there”, but not immediately perceptible⁵³.

Segundo Umberto Eco, «A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, como não pode ser realmente destruído porque sua destruição conduz ao silêncio [a descoberto do modernismo], precisa ser reavaliado: mas com ironia, e não com inocência»⁵⁴.

Nesse contexto cultural de questionamento do sentido da história, a literatura desempenha um papel central: por meio da ficção é possível reconstruir acontecimentos históricos e submetê-los à crítica. Pretende-

⁵² Para uma análise mais aprofundada do estilo literário em *O ano da morte de Ricardo Reis*, veja-se ELOÍSA PORTO CORRÊA / REGINA SILVA MICHELLI, *Os dramas de uma sintaxe emotiva em Saramago leituras de Ricardo Reis antes e depois do Ano de sua morte*, s.i.t. p. 21.

⁵³ L. GOSSINAN. *apud* LINCIA HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*, New York and London: Routledge, 1988, pp. 15-16.

⁵⁴ UMBERTO ECO *apud* LINCIA HUTCHEON, *Op. cit.*, p. 124.

se com isso permitir uma discussão ampla que conduza a uma redefinição do sentido da História, como sublinha Susana Afonso da Sousa:

Neste contexto, o espaço que medeia o ficcional e o não-ficcional é um espaço de debate, intertextualidade e reconciliação na diferença (...) Acresce a esta contradição a valorização do envolvimento do leitor no processo de procriação e recepção do discurso, o que conduz ao reconhecimento pós-modernista de um conjunto plural de verdades social, ideológica e historicamente condicionadas⁵⁵.

Nessa perspetiva de submeter a história à crítica, reconhece-se ao próprio leitor um papel central, o leitor é visto não só como um ~~subjecto~~ sujeito passivo da obra do autor, mas como um construtor ativo do sentido global do debate da obra.

Assim, segundo Seleste da Rosa:

Um discurso aberto que é um chamado à responsabilidade, à escolha individual, é um desafio e um estímulo para a imaginação e para a inteligência. Por isso a arte contemporânea é sempre difícil e imprevisível, não quer agradar e consolar, quer colocar problemas, renovar nossa percepção e o nosso modo de compreender as coisas, gerar uma sensação de desconforto frente ao mundo e exige um esforço do leitor para conseguir o entendimento.⁵⁶

«O discurso ficcional assume uma função restauradora, preenchendo vazios, lacunas e os silêncios do discurso historiográfico. Fica claro, portanto, que a ideia não é negar [...] a existência do passado”, mas sim questioná-lo: pois “jamais poderemos conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados»⁵⁷.

A relação problemática entre a literatura e a história é central em ambos os romances de Saramago em análise: em *O ano da morte de*

⁵⁵ AFONSO DE SOUSA, *A reescrita da história. em o ano da morte de Ricardo Reis*, 2004, p. 12.

⁵⁶ SELESTE MICHEL DA ROSA, *Op. cit.*, p. 3.

⁵⁷ LINCIA HUTCHEON, *Op. cit.*, p. 39.

Ricardo Reis, a referência a acontecimentos históricos ocorridos em 1936, em Portugal, na época do Salazarismo e da Guerra Civil Espanhola, é o ponto central da obra⁵⁸.

Este romance pertence a um conjunto de romances de Saramago (*Memorial do Convento* e *História do Cerco de Lisboa*) em que o autor problematiza o conhecimento da História, bem como o processo de narrá-la, por meio da abordagem da criação ficcional.

Os elementos históricos do romance não visam uma simples reconstrução histórica de eventos passados, mas sim fornecer uma estrutura de reflexão que envolve tanto o autor quanto o leitor. «embora o conhecimento histórico seja aproveitado, não se pretende alcançar uma verdade histórica, sendo esta entendida como arbitrária enquanto entidade descontextualizada»⁵⁹.

O autor reescreve não apenas os factos históricos, mas também os ~~sites~~ lugares onde os eventos acontecem: a Lisboa do romance não é a Lisboa de sempre, é a Lisboa “sombria”, “alagada”, “silenciosa” e turva descrita pelo narrador no mau ano de 1936.

O tempo, cinzento e chuvoso, assume também uma função simbólica particular, que representa a situação política e social do País na altura:

desce sobre a cidade um silêncio, todos os sons são abafados, em surdina, parece Lisboa que é feita de algodão, agora pingando. (AMRR, p. 64).

Segundo Izabel Margado, «a imagem de Lisboa “feita de algodão” é mais do que eficaz para sugerir o imobilismo da cidade. Esse algodão inerte vai

⁵⁸ MARIA ELENA PINHEIRO MAIA, *O regime salazarista revisto por Saramago em O ano da morte de Ricardo Reis*, 2002, p. 35.

⁵⁹ AFONSO DE SOUSA, *Op. cit.* p. 7.

absorvendo o que de mau tempo lhe oferece o tempo e, quando não consegue suportar o excesso, “pinga” (ou chora), mas em silêncio»⁶⁰.

Segundo Ana Clara Magalhães de Medeiros⁶¹:

A causa do mau tempo português é, nitidamente, o sofrimento, a miséria, o descaso, “as penas” todas que se alastram pela península. Acontece que o motivo desencadeador das chuvas funciona como um fluxo causal para todo o romance. De maneira muito sutil, a apatia de Ricardo Reis, a sabedoria de Fernando Pessoa, e a ousadia de Lídia, a leitura fofoqueira dos velinhos do Adamastor, a pompa dos espanhóis fugidos, a empreitada marítima de Daniel, o filho de Reis que vai nascer, interligam-se pelo tempo nublado de uma Lisboa nebulosa.

O tempo cinzento e chuvoso descrito por Saramago no romance simboliza a atmosfera sombria e opressiva do Portugal salazarista, mas é preciso lembrar que também em outros romances que contam histórias de duplos (como, por exemplo, *O Duplo*, de Dostoiévski), no momento do encontro entre o protagonista e o seu duplo, o tempo costuma estar ventoso e chuvoso: é um dispositivo narrativo típico também dos filmes de terror, em que os relâmpagos e os trovões costumam sublinhar os momentos de maior tensão.

Mas voltemos à forma como Saramago conta a história nos seus romances. Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, utiliza um expediente particular: o de fazer o protagonista ler os jornais que relatam os acontecimentos da época, trazendo, assim, o leitor de volta ao tempo em que os acontecimentos se desenrolam.

O manuseio dos jornais para a confecção da trama narrativa produz um notável efeito de reconstituição histórica que Óscar Lopes definiu nos seguintes termos:

⁶⁰ IZABEL MARGATO, *Lisboa Reinventada n'O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 2002, p. 147.

⁶¹ ANA CLARA MAGALHÃES DE MEDEIROS, *Alteronímia, causalidade e tanatografia n'O ano da morte de Ricardo Reis: romance poetizado e intermitências narrativas em José Saramago*, s.i.t., p. 10.

O caso de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* é particularmente interessante porque nenhum outro romance de Saramago mobiliza um tão minucioso conjunto de dados históricos, simultaneamente registados em jornais e numa experiência testemunhal mais ou menos comum a quem (como também, por sinal, o responsável destas linhas) tenha vivido o ano crucial de 1936 em Lisboa. O motivo de mais espontâneo interesse por este romance é de facto, esse, a que já nos referimos, da evocação de uma dada época, a de há cerca de meio século, numa amostragem flagrante colhida a longo dos primeiros meses de 1936. Pelo enlace dos dados factuais e de pormenores que reconstituem todo o ambiente histórico de Lisboa⁶².

Mas a referência à história e às suas relações com a literatura também é evidente no outro romance que vamos examinar, *O homem duplicado*, em que a personagem principal, Tertuliano Máximo Afonso, professor de História, afirma que “devemos ensiná-la de trás para diante ou de diante para trás” (Saramago, HD, p. 79).

Segundo Seleste Michels da Rosa, o autor, no âmbito do questionamento da História:

Faz um jogo de metalinguagem, usando os dois personagens duplos como personificação de dois conceitos: História e Literatura. Tertuliano, professor de história, organizado, que mantém a ordem cronológica até para assistir os filmes, é o personagem que representa a História, já António, mestre na área do mascaramento, da invenção, da atuação faz às vezes da Literatura. O livro todo é uma discussão metalingüística a respeito da precedência da História sobre a Literatura ou vice-versa. Interessante perceber que o romance, apesar de romance, persegue o professor de história.

E remata:

O autor leva ao extremo à postulação pós-modernista da necessidade de autenticação dos saberes narrativos. O autor nos faz crer que ele pensa história como literatura,

⁶² LOPES, O. *José Saramago: as fronteiras do maravilhoso real*. Os sinais e os sentidos. Lisboa: Caminho, 1988. pp. 210-211, *apud* GERSON LUIS ROANI, *O jornal como elemento de transfiguração da história em o ano da morte de Ricardo Reis de Saramago*, 2003, p. 157.

um relato que até certo ponto segue os fatos, mas é “cheia de inventividades.”⁶³

Como aponta Zilberman, «é a narração do não acontecimento que explicita as potencialidades da ficção, não apenas por ser produto da fantasia, mas também por revitalizar o passado, colaborando para que o conheçamos melhor»⁶⁴.

A narrativa estabelece «uma posição questionadora, estimulando o leitor a sair de seu lugar-comum para repensar criticamente a história, a sociedade, o discurso oficial, e todos os outros a que é diariamente exposto, bem como a maneira com que os países eram e são governados»⁶⁵.

2.4 A Intertextualidade

O recurso à leitura dos jornais da época para questionar a História em *O ano da morte de Ricardo Reis* leva-nos a abordar outro tema típico da cultura pós-moderna: a intertextualidade. Trata-se de um expediente narrativo através do qual, num texto, se remete a um texto anterior, de forma mais ou menos explícita, para estimular a reflexão do leitor (que, normalmente, conhece o texto – ou os textos – a que o autor se refere em seu trabalho, ou é informado pelo texto principal).

O termo intertextualidade foi criado na década de 1960, pela semiótica Julia Kristeva, que definiu a intertextualidade como um cruzamento, em um texto, de palavras ou enunciados vindos de outros textos⁶⁶.

⁶³ SELESTE MICHEL DA ROSA, *Op. cit.*, p. 7.

⁶⁴ REGINA ZILBERMAN, *O Ano da Morte de Ricardo Reis - História e não-História*, 2011, p. 140.

⁶⁵ JULIANA PRESTES DE OLIVEIRA / RAQUEL TRENTIN DE OLIVEIRA, *O Labirinto Textual De O Ano Da Morte De Ricardo Reis, de José Saramago*, 2014, p. 8.

⁶⁶ JULIA KRISTEVA, *Introdução à semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 76.

A intertextualidade é a presença, em um texto de acolhimento, de outro(s) texto(s) sob a forma de citações, alusões, referências, paródias, entre outras práticas de retomada. A retomada dos textos de origem acarreta sempre um deslocamento do sentido original da passagem, devido ao facto de tais textos terem sido transpostos para outro universo textual⁶⁷.

Para Bakhtin, o dialogismo, que é o princípio constituidor da linguagem, define o texto como um tecido de muitas vozes, ou seja, «de muitos textos ou discursos, que se entrecruzam, se completam, respondem umas às outras ou polemizam entre si no interior do texto»⁶⁸. A polifonia, por sua vez, é definida por Bakhtin como um certo tipo de texto em que o dialogismo se mostra de maneira mais explícita, deixando entrever as diversas vozes (textos, discursos) que o compõem, em contraposição a textos monofónicos, que escondem os diálogos que os constituem⁶⁹.

Conforme aponta Kristeva:

Uma descoberta que Bakhtine é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.

O uso de práticas intertextuais é considerado característica estruturante nos romances de José Saramago de maneira geral, sendo constante em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, em particular.

Conforme aponta Adriano Schwartz:

⁶⁷ LARIMA NUNES REDÜ, *Um sábio à margem do espetáculo do mundo: Ricardo Reis, Fernando Pessoa e a articulação entre literatura e história em "O Ano da Morte de Ricardo Reis"*, de José Saramago, 2013, p. 38.

⁶⁸ BARROS, D. L. P., *Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso*. In: BRAIT, B., et al. *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora UFPR, v. 1, 2001. p. 34.

⁶⁹ Ivi, p. 34.

É uma característica fundamental da construção narrativa de José Saramago a absorção da palavra do outro, o que implica a absorção também do sentido dessa palavra que, em seu novo contexto, o qual comanda a interpretação, é transfigurado⁷⁰.

O caso de *O ano da morte de Ricardo Reis* é um dos mais evidentes. Já desde o título, Saramago refere-se expressamente à obra de Fernando Pessoa e ao mais famoso dos seus heterónimos, Ricardo Reis, tornando-o protagonista do seu romance. O livro é inteiramente construído a partir de outros textos, sendo o dado intertextual a sua característica dominante.

O romance está repleto de referências intertextuais, como aquelas feitas através da leitura de jornais – comprometidos com o governo fascista de Salazar: Ricardo Reis, de regresso a Lisboa após muitos anos de exílio voluntário no Brasil, é informado do que está a acontecer em Portugal e na Europa pela leitura dos jornais da época e pelos contos de Lídia, irmã de um dos soldados que tentam rebelar-se, sem sucesso. É a própria Lídia quem lembra a Ricardo Reis do seu costume de ver a História através dos jornais: «Sempre me responde com as palavras do teu irmão, E o senhor doutor fala-me sempre com as palavras dos jornais» (Saramago, AMRR, 2010, p. 400).

Assim como a personagem principal, o leitor é levado através dos jornais e pelos intertextos a conhecer o universo político e social de Portugal do ano de 1936. Com efeito, não é o narrador que conta diretamente os acontecimentos históricos ao leitor: o narrador se refere-se à leitura dos jornais para manter uma certa distância dos factos, para obrigar o leitor a refletir sobre como os acontecimentos são relatados, para criar uma posição de dúvida, de crítica em relação à versão oficial.

⁷⁰ SCHWARTZ, A. *O abismo invertido: Pessoa, Borges e a inquietude no romance "O ano da morte de Ricardo Reis", de José Saramago*. São Paulo: Globo, 2004.

As referências intertextuais encontram-se em todo o romance, desde as primeiras linhas: a obra começa com uma referência a Luís de Camões («Aqui o mar acaba e a terra principia»), invertendo os termos do texto original de Camões («Onde a terra acaba e o mar começa»⁷¹); o autor uma epopeia às aves sugere: agora, a viagem de Ricardo Reis «é de volta, pois a verdadeira descoberta está por terra, e não no mar, como era na época dos Lusíadas, quando Portugal sagrou-se o grande Império do Ocidente, por conta da partida do povo lusitano em busca de novos mundos»⁷².

Outro exemplo de intertextualidade é a referência às Odes de Ricardo Reis heterónimo, que aparecem com frequência no romance, e nas quais Ricardo Reis saramaguiano procura respostas, no seu passeio pelas ruas de Lisboa.

Vejamos um exemplo:

Mestre, são plácidas todas as horas que nós perdemos, se no perdê-las, qual numa jarra, nós pomos flores, e seguindo concluía, Da vida iremos tranquilos, tendo nem o remorso de ter vivido. Não é assim, de enfiada, que estão escritos, cada linha leva seu verso obediente, mas desta maneira, contínuos, eles e nós, sem outra pausa que a da respiração e do canto, é que os lemos, e a folha mais recente de todas tem a data de treze de Novembro de mil novecentos e trinta e cinco, passou mês e meio sobre tê-la escrito, ainda folha de pouco tempo, e diz, Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente, e, não acabando aqui, é como se acabasse, uma vez que para além de pensar e sentir não há mais nada. (Saramago, 2010, p. 20)

Saramago cita aqui duas odes de Ricardo Reis, a Ode 310 e a Ode 423, datadas pelo heterónimo de 12 de junho de 1914; e 13 de novembro de

⁷¹ LUÍS VAZ DE CAMÕES, *Os Lusíadas*, São Paulo: Klick editora, 1998. p. 72.

⁷² REGINA CLÁUDIA KAWAMURA, *O ano da morte de Ricardo Reis: O leitor no jogo da ficção*, 2009, p. 86.

1935, respetivamente. Da Ode 310, Saramago cita a primeira estrofe e um trecho da última:

Mestre, são plácidas
Todas as horas
Que nós perdemos,
Se no perdê-las,
Qual numa jarra,
Nós pomos flores.
[...]
Da vida iremos,
Tranquilos, tendo
Nem o remorso
De ter vivido
(PESSOA, 2007, pp. 253-254)

Da Ode 423, Saramago cita apenas a primeira estrofe:

Vivem em nós inúmeros;
Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente.
Sou somente o lugar
Onde se sente ou pensa.
(PESSOA, 2007, p. 291)⁷³

Saramago, ao citar trechos das Odes ricardianas, confunde o leitor, inserindo alguns trechos das Odes em passagens maiores: só o profundo conhecimento dos textos de Fernando Pessoa permite compreender plenamente as referências poéticas de Saramago. É também uma forma de reelaborar e atualizar o pensamento de Ricardo Reis pessoano.

Lídia, personagem saramaguiana do romance, a empregada do hotel Bragança onde inicialmente mora Ricardo Reis, que mais tarde se apaixona por ele até engravidar, é uma verdadeira personagem intertextual, que remete para a Lídia das Odes de Ricardo Reis heterónimo de Fernando Pessoa.

Mesmo semi-analfabeta, o seu discurso carrega ~~uma~~ uma sabedoria intuitiva e metafórica diante da qual o racionalismo jesuítico de Ricardo Reis é obrigado a render-se. Talvez seja a personagem ~~a~~ que ~~cause~~ mais

⁷³ *Apud* LARIMA NUNES REDÜ, *Op. cit.*, p. 38.

estranheza causa ao leitor, afinal ela nas Odes de Ricardo Reis é a pastora com quem Reis decide sentar-se à beira-rio, e, no entanto, é Lúdia a figura que, no romance de Saramago, propõe-se decidir trazer Reis para a realidade⁷⁴:

Como se chama, e ela respondeu, Lúdia, senhor doutor (...) deixemo-la sair então, se já tem nome, levar dali o balde e o esfregão, vejamos como ficou Ricardo Reis a sorrir ironicamente, é um jeito de lábios que não se engana, quando quem inventou a ironia inventou a ironia, teve também de inventar o sorriso que se declarasse a intenção, alcançamento muito mais trabalhoso, Lúdia, diz e sorri. Sorrindo vai buscar à gaveta os seus poemas, as suas odes sáficas, lê alguns versos apanhados no passar das folhas, E assim, Lúdia, à lareira, como estando, Tal seja, Lúdia o quadro, Não desejemos, Lúdia, nesta hora, Quando Lúdia, vier o nosso outono, Vem sentar-te comigo, Lúdia à beira-rio, a vida mais vil antes que a morte (AMRR, p. 48).

Outro intertexto importante, presente em *O ano da morte de Ricardo Reis*, é o que se refere ao livro *The god of labyrinth*, de Herbert Quain, uma vez que, nem o livro, nem tão-pouco o autor existem. Borges menciona-os em suas *Ficções*⁷⁵, um conjunto de resenhas sobre livros hipotéticos.

A imagem do labirinto acompanhará Ricardo Reis no seu regresso à terra natal, até ao dia da sua morte. O labirinto é o símbolo da procura de uma saída dos mistérios da vida, mas que o levará a encontrar, como única saída, a de seguir Fernando Pessoa até à morte.

A presença de dois jogadores de xadrez no romance de Saramago (que observam os acontecimentos que se desenrolam na cidade enquanto jogam sentados no Miradouro) é uma clara referência intertextual também a uma das mais famosas odes ricardianas:

Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia
Tinha não sei qual guerra,
Quando a invasão ardia na Cidade

⁷⁴ KAWAMURA, *Op. cit.*, p. 90.

⁷⁵ JORGE LUIS BORGES, *Ficções*, São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

E as mulheres gritavam,
Dois jogadores de xadrez jogavam
O seu jogo contínuo.
À sombra de ampla árvore fitavam
O tabuleiro antigo,

Em suma, o romance é um exemplo paradigmático do uso da intertextualidade na literatura, de modo que «todo o texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto»⁷⁶.

Trata-se de um uso extremamente refinado da intertextualidade, que coloca a referência aos demais textos no contexto do romance, como observa Kleinsorge⁷⁷:

A intertextualidade (de Saramago) não é recurso preponderante ao longo da narrativa, nem constitui, ~~como~~ como freqüentemente acontece com certas obras consideradas pós-modernas, ~~uma~~ uma espécie de modelo estrutural que reduz o discurso do autor a ~~uma~~ uma colagem de discursos alheios. Ao contrário, as transcrições estão plenamente submetidas à fluência e ao ritmo imposto por Saramago, confirmando a autonomia de um discurso extremamente pessoal.

Esse uso e abuso de formas intertextuais na narrativa saramaguiana não serve apenas para mostrar erudição ou ajudar a inserir o texto ~~em~~ numa tradição romanesca, pois o uso da intertextualidade em Saramago é conscientemente ideológico: «ao questionar a posição que um doutor-poeta aristocrático e classicista assumiria em um mundo em franca ebulição a partir da citação, da referência, da alusão, da paródia e do pastiche da obra deste poeta, Saramago põe a produção poética de Reis a serviço de uma causa jamais imaginada por Fernando Pessoa, ortónimo e heterónimos. Saramago subverte a visão epicurista e impassível de Reis,

⁷⁶ PRISCILLA DE OLIVEIRA FERREIRA, *Op. cit.*, p. 126.

⁷⁷ SÉRGIO KLEINSORGE, *O pós-moderno nas mãos de Saramago*, 1990, p. 140.

utilizando-se dela para denunciar os problemas que visões “neutras” como essas causaram ao mundo»⁷⁸.

2.5 A construção da personagem pós-moderna

No contexto literário que examinámos, não pode faltar uma referência à construção das personagens do romance. A personagem pós-moderna é caracterizada pela fragmentação e a desconstrução do Eu que são típicas da era pós-moderna.

Conforme Arnaut:

Se uma prática tradicional de composição da personagem implica que ela surja praticamente acabada, completa, através de listas mais ou menos longas de atributos que fazem corresponder o real do texto ao real do mundo extratextual, no caso do romance ~~post~~pós-modernista o leitor deve vestir a pele de um detetive para tentar fazer sentido dos fragmentos que lhe vão sendo apresentados. Estes, dependendo dos autores, podem surgir mais ou menos fundidos e confundidos, de acordo com o nível de entropia causado não só por diversos graus de ausência de narratividade, mas principalmente, pelo recurso a estratégias de polifonia (e a outras, como diferentes tipos de letra – caso de Lobo Antunes –, ou uso peculiar da pontuação – caso também de José Saramago) que, tantas vezes, impedem o leitor de estabelecer correspondências absolutamente certas e exatas entre o que se diz (direta ou indiretamente) e sobre quem se diz⁷⁹.

A personagem pós-moderna, portanto, reflete a complexidade da realidade, difícil de decifrar, com contornos esborratados, por isso é o leitor que deve investigar a identidade da personagem, num labirinto de perspetivas e pontos de vista.

Numa ilustração retirada do domínio da música, talvez possamos dizer que a personagem passa a ser construída em vibrato, ou em diferentes escalas de vibrato, de acordo com as particularidades técnicas do autor, isto é, não

⁷⁸ LARIMA NUNES REDU, *Op. cit.*, p. 19.

⁷⁹ ANA PAULA ARNAUT, *A insólita construção da personagem post-modernista*, Revista Abusões, n. 03/2002, p. 2.

através de uma sonoridade límpida, clara, mas, pelo contrário, através de ondulações e de modulações expressivas, de quase ecos, em certos momentos, do som tornado escrita⁸⁰ (...) as personagens surgem cada vez mais afastadas de uma concepção positivista, iluminista, isto é, de “um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado de capacidades de razão, de consciência e de ação”, um indivíduo “cujo «centro» consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou «idêntico» a ele – ao longo da [sua] existência” (Hall, 1997, p. 11)⁸¹.

A personagem pós-moderna reflete cada vez menos um “tipo” fixo, uma personagem estereotipada que se repete em várias histórias, para se tornar uma personagem sucessivamente diferente: uma personagem continuamente em busca da sua própria identidade, que conduz o leitor a questionar-se sobre quem realmente é o protagonista do texto.

Em relação ao protagonista de *O homem duplicado*, observa Seleste Michels de Rosa⁸²:

A complexidade do mundo é bem maior: as grandes verdades caíram por terra, não existe mais um único discurso verdadeiro. Por isso, ficou muito mais difícil caracterizar um indivíduo, já não é suficiente dizer, por exemplo, que ele é ‘um professor de história’; o que poderia muito bem defini-lo no século passado, hoje, é insuficiente. Ele pode ser professor e ainda assim ser medíocre, como de fato é o personagem; até sua namorada bancária tem concepções filosóficas mais prolixas que as suas. Ou seja, ele não é só professor de história, ele é apático e obstinado, complacente e inconformado, simultaneamente; ou seja, não configura um tipo: professor-de-história.

A personagem pós-moderna não é mais uma pintura bem definida, mas sim um mosaico de infinitas facetas e sombras que o leitor deve examinar,

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² SELESTE MICHEL DA ROSA, *Op. cit.*, p. 6.

analisar e, finalmente, tentar remontar, num jogo que lembra o de um detetive tentando reconstruir um crime.

Assim, segundo Arnaut, «para compormos o retrato da personagem em contexto pós-modernista, para podermos continuar com ela e assim fazer-lhe e dar-lhe sentido(s), há, sempre, que “acender uma lâmpada [n]ossa” (Antunes, 2015, p.m312). Ou talvez várias, dependendo da entropia dos universos oferecidos»⁸³.

Nesse contexto, figuras literárias como os heterónimos, os alter egos e os duplos – ou seja, figuras que por definição possuem uma identidade múltipla – são particularmente apropriadas para descrever o sentimento de perda da identidade do homem pós-moderno, a sua busca constante por uma definição e um centro de equilíbrio.

⁸³ Arnaut, 2008, *Op. cit.*, p. 4.

Capítulo III

Ricardo Reis: um heterónimo no labirinto de Saramago

3.1 Ricardo Reis, o heterónimo que se contentava com o espetáculo do Mundo

Vejamos agora como José Saramago trata o tema do duplo e dos alter egos em dois dos seus romances.

N’*O ano da morte de Ricardo Reis*, o escritor português imagina que um dos heterónimos de Fernando Pessoa, Ricardo Reis, regressa do seu exílio voluntário no Brasil, voltando à sua Lisboa natal, em 1936, ano sucessivo à morte de Fernando Pessoa (falecido em 30 de novembro de 1935), encontrando-se assim diante de um país diferente daquele que havia deixado (na época da instituição da República), agora controlado pelo poder salazarista. Chegando a bordo de um navio chamado *Highland Brigade*, Ricardo Reis traz consigo um livro chamado *The Labirinth of Gods*, que pegou do navio e depois trouxe para terra, por esquecimento. O protagonista fica inicialmente no Hotel Bragança, na Rua do Alecrim, onde conhece Lídia, uma empregada que se apaixona por ele, e também Marcenda, uma jovem coimbrã que vai para Lisboa com o pai em busca de uma solução para um problema físico que lhe bloqueia o braço esquerdo.

Ricardo Reis, durante a noite, é visitado pelo seu alter ego e criador, Fernando Pessoa, que lhe diz ter mais nove meses de existência como fantasma antes de desaparecer definitivamente. Ambos iniciam uma série de encontros.

Controlado pela polícia política do regime (PIDE), suspeito desde o regresso à terra natal, Ricardo Reis decide mudar-se para uma casa

arrendada perto do Miradouro de Santa Catarina onde Lúdia o visita com o pretexto de limpar a casa: nasce entre os dois uma relação que vai levar Lúdia a engravidar, enquanto Marcenda, apesar do namoro com Reis, regressa a Coimbra, saindo para sempre da vida do protagonista.

Entretanto, o irmão de Lúdia, Daniel, marinheiro a bordo do cruzador *Afonso de Albuquerque*, atracado no porto de Lisboa, tenta fazer um motim com outros companheiros, que passará a ser conhecida como a histórica revolta dos marinheiros de 8 de setembro de 1936, em pouco tempo sufocada. Aqui, Daniel é morto pelas forças militares de Salazar. No final, Ricardo Reis decide desistir da vida e segue Pessoa até à sua morte inevitável.

N’*O homem duplicado*, Tertuliano Máximo Afonso, o protagonista, é apresentado como um solitário e depressivo professor de História do ensino secundário que vê a sua rotina alterada, ao descobrir – depois de um ~~seu~~ colega de trabalho lhe ter recomendado a visão de um filme chamado *Quem porfia mata caça* – que existe uma cópia exata de si, ou melhor, que o ator coadjuvante do filme, António Claro, é idêntico a ele. Tomando conhecimento disto, Tertuliano faz de tudo para o encontrar, levantando, portanto, o problema do duplo, como se a existência do outro ameaçasse a sua própria existência.

Para obter o número de telefone do ator, Tertuliano Máximo Afonso envia uma carta assinada pela sua namorada, Maria da Paz, à produtora do filme, fingindo ser fã do ator. Tendo obtido o número do telefone, Tertuliano liga para casa de António Claro. Atende a namorada de António que os confunde.

Quando António e Tertuliano finalmente se encontram, descobrem que são exatamente iguais, até na voz e nalguns detalhes físicos (como ~~uma~~ cicatrizes), não só, que nasceram no mesmo dia, ainda que António Claro revele ter nascido meia hora antes do seu duplo.

António pretende vingar-se de Tertuliano Máximo Afonso por ele ter interferido na sua vida; assim, ameaça mostrar a Maria da Paz a carta falsa e revelar-lhe toda a história, se Tertuliano não permitir que ele faça amor com Maria. Tertuliano cede às ameaças de António e permite que ele apareça em casa da Maria fingindo ser Tertuliano e que faça amor com ela.

Enraivecido, porém, Tertuliano decide fazer o mesmo com a namorada de António, Helena, e, arditamente, consegue fazer amor com ela, fingindo ser António. Na manhã seguinte, percebendo que Tertuliano não usa o anel no dedo como António, Helena descobre que não está com o namorado, mas sim outra pessoa.

No dia seguinte, Tertuliano descobre que Maria da Paz e António morreram num acidente de viação: então Tertuliano volta para Helena e conta-lhe toda a história. A rapariga pede para ele ficar e que tome o lugar de António.

Após esta sucessão de acontecimentos, Tertuliano recebe um telefonema de um homem que se diz ser seu sócio e pede para encontrá-lo. Tertuliano aceita, indo ao encontro armado. Aqui ~~o~~ termina o romance.

Destas breves notas sobre o enredo dos dois romances de Saramago, podem já destacar-se alguns traços comuns que os unem a outros trabalhos sobre duplos anteriormente examinados, não descartando, naturalmente, outros traços que são distintivos na obra de Saramago, e que são uma novidade face a obras anteriores que exploram a mesma temática:

- O encontro do protagonista com o seu duplo ou alter ego: no caso de Ricardo Reis, o encontro dá-se com o fantasma de Fernando Pessoa, que representa não só o seu alter ego, mas também o seu criador. Para Tertuliano Máximo Afonso, o encontro é antes com o seu duplo real

(externo), uma pessoa em carne e osso que tem as mesmas feições que ele. É um encontro que já vimos em outros trabalhos anteriores, como *William Wilson*, de Edgar Allan Poe, e *O duplo*, de Dostoiévskij.

- A presença, ao lado das protagonistas, de personagens femininas: no caso de Ricardo Reis é Lídia, a empregada do Hotel Bragança e Marcenda, a jovem coimbrã de braço paralisado; também no caso de *O homem duplicado* há duas personagens femininas, Maria da Paz e Helena, namoradas respetivamente de Tertuliano Máximo Afonso e de António Claro. As mulheres, tanto nos romances de Saramago como nos romances anteriormente examinados, nunca sofrem uma duplicação, nem como duplas nem como heterónimos, ao invés, desempenham o papel de seres racionais com uma identidade bem definida, que contrasta com a crise de da identidade masculina. As personagens femininas costumam ser o “motor” que desencadeia as reações dos protagonistas, sendo alvo de disputas violentas, como a que se lê entre Tertuliano Máximo Afonso e António Claro.
- Inúmeras cenas ambientadas à chuva, durante trovoadas e aguaceiros, ou durante a noite: isto tem particular expressão em *O ano da morte de Ricardo Reis*, em que o tempo chuvoso é cenário de toda a história do heterónimo de Fernando Pessoa, pois os encontros entre os dois costumam acontecer à noite.
- A presença da Morte no fundo da história: a aparição do Duplo lembra sempre o pairar da Morte no destino das personagens. No caso de Ricardo Reis, a Morte está presente desde o título do romance, e manifesta-se com o aparecimento do fantasma de Fernando Pessoa, que havia falecido recentemente. Em *O homem duplicado* a morte só entra em cena no final (como acontece também em outros romances sobre o duplo, em particular nos de Dostoiévskij e Allan Poe), ainda que, neste caso, a morte de um dos dois protagonistas permita que o

outro ocupe o seu lugar na sua vida e no seu relacionamento amoroso com a sua namorada.

Entre os elementos de novidade introduzidos por Saramago em relação às obras anteriores, encontramos:

- a presença de uma obra (literária ou cinematográfica) com título simbólico que oferece indícios importantes ao leitor para a interpretação do romance (no caso de Ricardo Reis o já citado livro *The God of Labyrinth*, no segundo caso o filme (imaginário) *Quem porfia mata caça*);
- a relação entre História e Literatura: em *O ano da morte de Ricardo Reis*, Saramago refere-se aos acontecimentos ocorridos em Portugal no ano de 1936 para submetê-los a uma releitura crítica através, sobretudo, da leitura de jornais da época, pelo protagonista. Em *O homem duplicado*, o protagonista é um professor de História que gostaria de ensiná-la do início ao fim e, segundo alguns autores, sua relação com António Claro representa a relação entre História (Tertuliano) e Literatura (António).

3.2 Ricardo Reis, Fernando Pessoa, Lídia e Marcenda: homens e mulheres duplicados no labirinto de Saramago

No romance *O homem duplicado*, quando Tertuliano Máximo Afonso descobre que no filme *Quem porfia mata caça*, emprestado pelo seu colega, há um ator que se assemelha a ele em todos os aspetos, começa a questionar a sua própria identidade. Tenta encontrar respostas para tantas perguntas por meio daquele que lhe mudara a vida:

Que coisas, perguntou o colega, Eu sei lá, por exemplo, que não sou considerado como julgo ser merecedor, às vezes tenho a impressão de não saber exactamente quem sou, mas não sei o que sou, não sei se me faço explicar, Mais ou menos, só não me diz qual foi a causa da sua, não sei como chamar-lhe, reacção, Reacção está bem. (*HD*, p. 65).

Iniciam-se, neste momento, os questionamentos de Tertuliano: “quem sou eu”?

Ricardo Reis traz consigo a mesma pergunta, quando regressa a Lisboa, do seu exílio no Brasil. Se, por um lado, procura redescobrir a sua pátria, por outro, busca respostas sobre a sua existência, interpelando o seu criador, Fernando Pessoa, sobre algumas questões ~~sobre~~ da sua vida.

Mas em Saramago “nada é o que parece”, pelo que cada elemento dos seus romances deve ser submetido à a dúvida e à a análise.

Assim, o Ricardo Reis heterónimo de Pessoa que examinámos não corresponde ao que ganha vida no enredo do romance de Saramago. A própria Lídia, a “musa” do Ricardo Reis heterónimo, ganha vida no romance de Saramago de uma forma diferente “da pastora com quem Reis se esboçou sentar-se à beira-rio”. O próprio Fernando Pessoa que aparece no romance é muito diferente do poeta Pessoa que conhecemos.

Saramago desenha, assim, duas personagens muito diferentes dos originais (criações literárias, como Reis e Lídia, ou pessoas reais, como Fernando Pessoa). Assistimos a um contraste intertextual entre personagens que “vivem” em mundos diferentes: as do romance e as originais. Assim, surge um diálogo intertextual entre os vários personagens que o leitor é capaz de acompanhar e apreciar naquilo que são as suas nuances.

3.2.1 Ricardo Reis: um homem que (não) se contenta com o espetáculo do mundo

Começemos com uma análise ~~æ~~ do personagem Ricardo Reis. Porque Saramago escolhe um heterónimo de Fernando Pessoa como protagonista do seu romance? Poderia ter escolhido outra personagem, como noutros romances seus, sem recorrer a uma personagem de um outro

escritor. Poderia também ter usado outro heterónimo de Fernando Pessoa (Álvaro de Campos ou Alberto Caeiro, por exemplo), em vez de Ricardo Reis.

Saramago escolhe uma “máscara da máscara”, ou uma máscara de Fernando Pessoa que se transforma numa máscara de si mesmo no romance, porque pretende abordar o problema da identidade do protagonista. Assim, uma personagem que já é um duplicato, um alter ego de outro sujeito (Fernando Pessoa), transforma-se novamente em outra pessoa: uma escolha que permite ao leitor assistir à crise de identidade de uma personagem “duplamente dupla”, uma máscara usando outra.

3.2.2 Ricardo Reis heterónimo vs. Ricardo Reis saramaguiano

O romance de Saramago contém, como reiteradamente indicámos, referências intertextuais contínuas a obras anteriormente escritas, em particular à obra de Fernando Pessoa.

Não se trata de uma mera referência às obras do poeta português, mas sim de uma verdadeira reinterpretação dos escritos e das personagens, que oferece ao leitor um ponto de vista novo e original sobre o que foi escrito anteriormente.

Um dos melhores exemplos da reinterpretação de Saramago da obra de Fernando Pessoa é, indubitavelmente, a personagem de Ricardo Reis, que no romance homónimo é descrito por Saramago como um homem diferente da personagem “sem drama” que é o heterónimo pessoano.

A criação do “novo” Reis é, naturalmente, um processo de intertextualidade com que Saramago, no seu romance, encena a heteronímia criada por Pessoa.

Mas porque Saramago escolhe um dos heterónimos de Pessoa como personagem central do seu romance? Porquê um heterónimo, uma figura literária tão particular?

Massucato ressalta a importância dos “lugares vazios” na interação entre o narrador e o leitor, os quais o estimulam a participar ativamente da criação do sentido do texto:

José Saramago experienciou a obra de Fernando Pessoa, posicionou-se e apropriou-se dela, resultando dessa relação dinâmica uma nova obra, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, com ressonâncias da tradição literária pessoana, mas renovada pela nova leitura conferida por Saramago, uma vez que a interação, de acordo com Aguiar e Bordini (1993), é um ato receptivo e criativo. Iser (1999) chama esse ato de interação entre texto e leitor de estético, pois exige do leitor que use sua imaginação e percepção para se colocar no texto e rever suas próprias atitudes. Essa é a função dos lugares vazios, instigar o leitor a usar a imaginação e a inferir, por meio do que foi determinado no texto, o que foi deixado suspenso, em aberto, agindo sobre a estrutura do texto. Saramago entra nesse jogo recepcional da obra de Pessoa, uma vez que preenche os vazios deixados por este (a biografia de Ricardo Reis, a imagem de homem apreendida por meio dos poemas) e reconstrói a imagem de Ricardo Reis a partir do efeito experimentado enquanto leitor⁸⁴.

O heterónimo Ricardo Reis, personagem “sem drama”, presta-se, portanto, melhor de que qualquer outro, a essa operação literária de “preenchimento” de sentido feita, em primeiro lugar, pelo narrador, e, em segundo lugar, pelo leitor, já que se trata duma personagem (parcialmente) “vazia”, ou seja, com apenas uma biografia escassa, razão pela qual é adequado para ser “preenchido” por Saramago e pelo leitor.

Segundo Enrico Maria Ariemma:

Per José Saramago il libro è sempre composto di «fingimentos de verdade e de verdade de fingimentos». Un'attitudine, dunque, squisitamente pessoana, che si sposa ad una costante strutturale dominante nella costruzione dei suoi romanzi: tutto parte da un elemento 'incredibile', fantastico, accettato il quale (dandolo, cioè, per plausibile) gli eventi si sviluppano nel segno di una logica stringente.⁸⁵

⁸⁴ ANAMÉLIA RODRIGUES MARQUIS MASSUCATO, *Op. cit.*, p. 106.

⁸⁵ ENRICO MARIA ARIEMMA, *Il disincanto del dottor Reis, un eteronimo eccellente tra Orazio, Pessoa, Saramago*, 2009, p. 17.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, há pelo menos dois factos fantásticos: a presença dum heterónimo de Fernando Pessoa que ganha vida e a presença do fantasma do próprio Pessoa, que se apresenta a Ricardo Reis.

Para além disso, Ricardo Reis deixa de ser apenas um “eu” poético, um alter ego de Fernando Pessoa, e “volta à vida”, confrontando a história dramática do seu país, com o amor, com o trabalho, com a amizade e, em última análise, com a morte.

O homem segundo o qual “sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo” se situa-se no meio da vida e é obrigado a enfrentá-la. Em particular, é confrontado com um período histórico particularmente difícil e delicado para Portugal: a ditadura salazarista. O homem que se contentava em sentar-se à beira do rio para observar o fluxo do mesmo rio é obrigado a enfrentar uma série de problemas sociais, religiosos e humanos que colocam profundas dúvidas existenciais, assuntos aos quais tenta responder, sobretudo através do exercício dialético que faz com o seu criador, Fernando Pessoa, que se apresenta na forma de um fantasma.

Sobretudo, «o romance é perpassado por muitos factos históricos, personalidades, lugares reais, e o Ricardo Reis-personagem é colocado justamente nesse meio, do qual não consegue se manter distante e acaba por se envolver»⁸⁶.

Il Ricardo Reis straniero, quasi cittadino abusivo del mondo, quale appare nelle Odi, indifferente alla guerra, rispetto alle cui sofferenze predica impassibilità, si immerge infatti nella vita di una Lisbona dal sapore nuovo ha un rapporto conflittuale con le autorità salazariste cui pure, tuttavia, rende testimonianza una volta convocato per chiarimenti. Il Bildungsroman che ha Reis per protagonista si conclude con la convinzione sempre più chiara che il rapporto col mondo non può ridursi al disimpegno: Ricardo Reis si lascia infatti progressivamente fascinare dalla controinformazione che gli arriva proprio da Lídia, il cui fratello è coinvolto in azioni antisalazariste⁸⁷.

⁸⁶ Massuccato, *Op. cit.*, p. 14.

⁸⁷ ENRICO MARIA ARIEMMA, cit., p. 88.

O que interessa a Saramago é, portanto, colocar um homem como Ricardo Reis diante dos acontecimentos históricos de 1936 e analisar as suas reações.

Mas o Ricardo Reis epicurista e horaciano que analisámos não é o mesmo Reis que volta do Brasil a Lisboa no romance de Saramago.

Do ponto de vista filosófico, o Reis saramaguiano, em oposição ao Reis heterónimo – epicurista e horaciano, que tenta viver a ataraxia, busca a tranquilidade, a moderação dos prazeres – mostra-se indiferente a essa postura de vida, pois apresenta apego a hábitos rígidos, obedece a convenções sociais e diz sempre ter sido sério.

Trata-se, pode-se dizer, de um alter ego de si mesmo, de uma personagem com o mesmo nome, mas com ~~características~~ de uma personalidade muito diferente do original pessoano. Esses elementos não remetem «a alguém que vive a leveza de estar longe dos acontecimentos e problemas cotidianos, mas a realidade de quem está sob o jugo de uma sociedade cheia de regras e comportamentos pré-determinados. Além disso, sente-se alguém dispensável, cujos gestos e palavras não são verdadeiros, mas vazios»⁸⁸.

A personagem saramaguiana despoja-se dos traços epicuristas e horacianos do Ricardo Reis “sem drama”, preocupando-se com os acontecimentos da vida quotidiana e com os acontecimentos e as pessoas ao seu redor.

Segundo Massuccato⁸⁹ «Reis não vive o *carpe diem*, pois está sempre preocupado com o amanhã, não vive a *aurea mediocritas*, é apegado a seus bens materiais, à sua posição social e não aceita se relacionar com pessoas de uma classe social mais baixa – é preconcebida».

Do ponto de vista religioso, vimos como o Reis heterónimo de Fernando Pessoa pode ser definido como um “pagão decadente”.

Reis heterónimo è é pagão da decadência, num tempo distante da Antiguidade clássica, fazendo uso da mitologia apenas como recurso retórico e

⁸⁸ ANAMÉLIA RODRIGUES MARQUIS MASSUCCATO, *Op. cit.*, p. 107.

⁸⁹ Mazzccato, *Op. cit.*, p. 109.

motivo poético: os deuses estariam presentes na natureza, nas coisas e nos seres. Reis «incorpora o paganismo para enunciar como Horácio reelaborando os seus esquemas e não só isto, trazendo-os frescos da Antiguidade a um contexto moderno»⁹⁰.

O Reis saramaguiano, por outro lado, mostra uma inclinação religiosa católica, como atesta a sua viagem a Fátima (embora justificada pela esperança de encontrar Marcenda).

Assim se disse que:

Il paganesimo del Reis poeta viene costantemente inficiato da infiltrazioni di matrice giudaico-cristiana, che si concretizzano nello splendido affresco di massa del pellegrinaggio a Fatima. Se Ricardo Reis poeta punta a una atarassia possibile, orientata all'inazione e alla contemplazione, il sincretismo stoico-epicureo pare assente dal personaggio del romanzo⁹¹.

Ricardo Reis saramaguiano é marcado pela cultura judaico-cristã, conhecedor da doutrina, dos ritos e dos costumes. Viaja a Fátima por esperança e por amor a Marcenda, sente o seu coração ansioso por viver o mandamento do amor. As críticas que fez ao cristianismo nas suas odes ficaram relegadas a um passado distante⁹².

Mesmo nas relações amorosas com as duas raparigas que o acompanham no romance, Lídia e Marcenda, Reis já não é o poeta distante, que se contenta com a companhia de Lídia sentada ao seu lado na beira do rio; a personagem de Saramago deixa-se levar pela paixão (física, no caso de Lídia, sentimental no caso de Marcenda), engravidando, inclusive, a empregada do hotel Bragança.

«Aliás, Reis distancia-se do heterónimo clássico e revela-se um homem preconceituoso, ao contrário de Horácio, e apegado à sua condição social: o romance com Lídia não passa de satisfação de um

⁹⁰ JOSÉ ALEXANDRE FERREIRA, *Op. cit.*, p. 9.

⁹¹ ENRICO MARIA ARIEMMA, *Op. cit.*, p. 88.

⁹² ANAMÉLIA RODRIGUES MARQUIS MASSUCCATO, *Op. cit.*, p. 109.

instinto biológico, por ser criada de hotel e não desejar assumir, por isso, compromisso com ela; a paixão que sente por Marcenda, porém, já é possível de ser realizada porque a moça está no mesmo nível social que ele»⁹³.

Mesmo em relação à sua pátria natal (apesar de ter vivido quase toda a sua vida no Brasil) e à política, Reis personagem de Saramago não mantém aquela distância típica do Reis heterónimo, “que se sente como estrangeiro onde quer que esteja e ignora o mundo ao seu redor”. O Reis pessoano “é indiferente à guerra, acha que não vale a pena lutar, que não importa quem ganha ou quem perca: diante da guerra e de seus sofrimentos recomenda a impassibilidade”.

O Reis saramaguiano é, ao invés, controlado pela PIDE nos seus movimentos e, através de Lídia e do seu irmão, participa emocionalmente na tentativa de revolta, tragicamente fracassada, posta em prática por alguns marinheiros. Um Reis que, mesmo que nunca o admita abertamente, está assustado e preocupado com o que se passa no seu país por causa da ditadura salazarista. Não é arbitrariamente que é considerado (de modo aparentemente errado) um sujeito perigoso para a PIDE, a polícia política do regime, que o fiscaliza várias vezes, submetendo-o também a interrogatórios e perseguições, através do polícia Vítor.

Aqui, Saramago toma posição em relação a Fernando Pessoa e às suas posições políticas (notoriamente não progressistas), fazendo Ricardo Reis “abrir os olhos” para os acontecimentos que estão a manchar de sangue o seu país, ainda que o Reis personagem nunca se pronuncie abertamente contra o regime de Salazar, deixando o papel de revolucionária à personagem de Lídia que lhe explica como estão realmente as coisas.

⁹³ Ivi, p. 107.

O Reis saramaguiano revela-se aqui, portanto, muito diferente daquele Reis que tinha deixado Portugal em conflito com as ideias republicanas da época. O Reis de Saramago é um homem que não só se interessa por política, como é ativo: ouve notícias na rádio, conversa com as pessoas, realiza ou participa num comício. É, portanto, um Reis interessado nas coisas da vida e da política, não é, assim, distante e indiferente, como era o heterónimo Reis.

3.2.3 Fernando Pessoa poeta vs. Fernando Pessoa personagem

Saramago não só dá nova vida a Ricardo Reis, o heterónimo de Fernando Pessoa, mas também lhe dá um papel central como personagem ao próprio Pessoa, não vivo, mas como um fantasma.

O fantasma do poeta, falecido um ano antes daquele em que Ricardo Reis regressa a Lisboa, manifesta-se ao seu heterónimo que vive no Hotel Bragança, dizendo-lhe que ainda tem nove meses de vida após a sua morte biológica para poder interagir com os vivos que ainda estão na Terra. Como todos os fantasmas, Pessoa pode entrar nas casas sem abrir as portas, e só pode ser visto quando quiser manifestar-se, sendo, de outra forma, invisível. Pessoa costuma aparecer à noite enquanto Ricardo Reis está imerso nas suas reflexões sobre a vida.

Os dois encontram-se nove vezes ao longo do romance e cada encontro, geralmente, tem um tema preciso sobre o qual os dois se confrontam: entre outros, a situação política no Portugal Salazarista e na Espanha de Franco, os casos amorosos de Reis com Lídia e Marcenda e, preponderantemente, o tema da vida e da morte.

Também a personagem de Fernando Pessoa é diferente do poeta de carne e osso que conhecemos pelos seus escritos, ainda que mantenha certas características parecidas com o poeta modernista.

O próprio Saramago comenta numa entrevista⁹⁴ que o seu Fernando Pessoa é uma personagem *inteiramente falsa* e que não tem nada a ver com o que Fernando Pessoa pensava na verdade, pois em vida, ocultava-se permanentemente e agora como personagem torna-se um homem mais sarcástico, mais irónico que diz tudo o que pensa e que pensa tudo o que diz, como se após a morte, fosse possível as coisas serem encaradas de maneira diferente. Podemos considerar, portanto, que essa ironia é mais uma «característica do próprio narrador projetada em sua personagem, permitindo que esta adote quaisquer atitudes dentro do romance, sem que seja preciso torná-las compatíveis com a vida e a obra pessoanas»⁹⁵.

O fantasma de Pessoa é o “espectador do mundo porque morto”⁹⁶, assim, no romance, assume aquela atitude existencial (ainda que forçada, visto que está morto), que teve o heterónimo Ricardo Reis o qual, como já dissemos, “se contenta com o espetáculo do mundo”. Os papéis estão, portanto, invertidos: Ricardo Reis vê-se perante a realidade dos acontecimentos no Portugal salazarista, enquanto Pessoa se vê encerrado num “limbo” de onde só poderá sair definitivamente com a sua própria morte, ao fim dos nove meses que lhe foram concedidos como fantasma.

Porquê utilizar um fantasma para trazer de volta Fernando Pessoa à vida? Saramago bem poderia imaginá-lo ainda vivo. Em vez disso, opta por fazê-lo jogar o tabuleiro de xadrez da vida de Reis, como um fantasma. Quais as razões desta escolha?

Priscilla de Oliveira Ferreira observa que «O fato de a personagem Fernando Pessoa estar morta dá uma liberdade maior ao romancista

⁹⁴ Realizada por Jacobo Machover, *Ricardo Reis, hétéronyme. Magazine Litteraire*, n. 261, 1989, p. 14.

⁹⁵ PINHEIRO MAIA, *Op. cit.*, p. 249.

⁹⁶ LUÍS CARLOS SIMÕES CARREIRA MAIA, *Op. cit.*, p. 73.

para fazê-lo dizer coisas que em vida nunca disse, ou que ao menos nunca foram registradas»⁹⁷.

O facto de Pessoa ser um fantasma não só dá a Saramago a possibilidade de fazer algumas mudanças na sua forma de ser e ver o mundo de forma mais credível, como também transmite uma sensação de incompletude, muito usada por Saramago nos seus romances.

Repare-se que Pessoa personagem sente uma melancolia profunda pelo que não pode ser dito ou feito, ao contrário de um conjunto de personagens – Vítor, Salvador, Marcenda e todos os figurantes que, vez ou outra, aparecem para povoar essa Lisboa nublada – que creem na implacabilidade do destino e nos afazeres. Fernando Pessoa, o autor múltiplo e controverso quando vivo, agora personagem criado por Saramago, declara: “Não há sossego no mundo”, especialmente na condição de morto que, embora não consiga mais ler, pode ‘tresler’. Isto é, falta-lhe a visão comum dos homens. Sobre-lhe a percepção arguta sobre os homens. A ‘tanatografia’, o diálogo do morto que volta implica justamente esse não acabamento, que, por sua vez, confronta aquilo que pleiteia ser definitivo. Se “ninguém no mundo ainda disse a última palavra” (Bakhtin), o defunto personagem corrobora esta ideia de forma divertida e transgressora⁹⁸.

Há, portanto, um jogo de espelhos entre as duas personagens, entre o criador, o original, Fernando Pessoa, e o duplo, aquele que foi criado (no em sentido literário), ou seja, Ricardo Reis. Mas as duas personagens são também duplos de si mesmas, isto é, personagens reconstituídas por Saramago, pelo narrador. Estas apresentam características novas e originais, por vezes até invertidas (como dissemos em relação ao fantasma de Pessoa, que “se contenta com o espetáculo

⁹⁷ PRISCILLA DE OLIVEIRA FERREIRA, *Op. cit.*, p. 127.

⁹⁸ ANA CLARA MAGALHÃES DE MEDEIROS, *Op. cit.*, p. 10.

do mundo”). Uma multiplicidade de sujeitos, de Eus, que parecem perseguir-se entre os versos de Pessoa e a prosa de Saramago, num jogo infinito de identidades roubadas e recriadas.

O tema do duplo surge desde logo no primeiro encontro entre os dois em Lisboa,

É na rua, deambulando pela baixa lisboeta, que uma segunda vez se juntam Pessoa e Reis (páginas 93 e 94). O primeiro aguarda não impaciente na esquina da Rua de Santa Justa com a dos Sapateiros e a primeira curiosidade é de Reis e prende-se ainda com a possibilidade de outros verem Fernando Pessoa. Se a resposta esperada poderia ser a de que veriam apenas Reis, ela confirma-se, mas logo é complementada com uma afirmação despersonalizante, “vê um vulto que não é você nem eu” (93). Esta indefinição leva a uma singular disputa matemática: onde Reis vê uma soma, que depois de dividida de novo conduz à individualidade, Pessoa ajuíza que do plural resulta sempre um efeito multiplicador, não no sentido biológico, mas porque cada um de nós “somos múltiplos” (93), ou, escrito por Reis, “vivem em nós inúmeros” (93)⁹⁹.

Na afirmação de Reis “vivem em nós vários” reside um dos temas centrais do romance, que será tratado também em *O homem duplicado*.

Em ambos os romances as personagens principais são duplicadas, duplos ou heterónimos: no caso de *O ano da morte de Ricardo Reis* não apenas o heterónimo de Pessoa, Ricardo Reis, está presente como personagem, mas as próprias personagens são cópias tanto de outras personagens literárias, Reis e Lídia, como de pessoas reais, Fernando Pessoa.

Seguidamente analisamos as características da personagem Fernando Pessoa, que mais o distinguem do poeta Pessoa.

⁹⁹ LUÍS CARLOS SIMÕES CARREIRA MAIA, *Op. cit.*, p. 95.

Em relação à política, Fernando Pessoa procura mostrar a Reis a sua visão mais crítica de homem vivido e experiente, instigando Reis a ler com menos ingenuidade os jornais, alertando-o de que as notícias aí publicadas são manipuladas pela política salazarista, são artigos de encomenda:

Mas, voltando ao Salazar, quem diz muito bem dele é a imprensa estrangeira, Ora, são artigos encomendados pela propaganda, pagos com o dinheiro do contribuinte, lembro-me de ouvir dizer, Mas olhe que a imprensa de cá também se derrete em louvações, pega-se num jornal e fica-se logo a saber que este povo português é o mais próspero e feliz da terra, ou está para muito breve, e que as outras nações só terão a ganhar se aprenderem connosco, O vento sopra desse lado, Pelo que lhe estou a ouvir, você não acredita muito nos jornais (Saramago, AMRR, p. 198).

Fernando Pessoa possui aqui a autoridade e a liberdade que a morte lhe confere, pois está livre de todas as influências que um homem inserido num contexto social pode sofrer. Esta distância traz-lhe a capacidade de desvendar o que está subjacente aos acontecimentos políticos e comportamentos humanos, desmascarando, assim, as incoerências transmitidas pelos meios de comunicação. Reis estranha sua nova maneira de ver o mundo:

Você, em vida, era menos subversivo, tanto quanto me lembro, Quando se chega a morto vemos a vida doutra maneira, e, com esta decisiva, irrespondível frase me despeço, irrespondível digo, porque estando você vivo não pode responder (Saramago, AAMR, p. 406).

Pela citação acima a morte parece ser a responsável pela mudança de atitude de Fernando Pessoa. Essa talvez tenha sido a alternativa encontrada pelo narrador para explicar qualquer incongruência entre sua personagem e o próprio Fernando Pessoa e para se isentar de qualquer acusação de desrespeito à imagem do poeta¹⁰⁰.

A personagem de Saramago transforma-se assim num “subversivo”, um homem que tomou conhecimento da situação política

¹⁰⁰ PINHEIRO MAIA, *Op. cit.*, p. 249.

e social do Portugal salazarista e expressa dúvidas e críticas. Um “outro” Pessoa, portanto, uma personagem com muitas características do Pessoa poeta, mas que Saramago faz “evoluir” ao colocá-lo perante a realidade de 1936.

Um processo de mudança, de modificação de pontos de vista, de evolução, no qual o narrador conduz o leitor a uma reflexão mais geral sobre aquele momento histórico específico e sobre a vida. Ao apresentar diferentes personagens, Saramago convida assim o leitor à reflexão, condu-lo pela mão numa releitura da história e das suas personagens.

Ora, no nosso romance, como já ficou dito, o único que desacredita na sorte e não se verga ao destino é justamente Pessoa. O poema indica que para quem esteve “em ilusão” ao longo da vida, a morte pode ser um soerguimento: depois do pó é que se levanta. Fernando Pessoa personagem parece mesmo ter sido levantado do chão depois da morte, no sentido de que, no romance, é ainda mais inquieto, mais obstinado no desmascarar da ilusão que é a existência humana. Não afirma, mas se sabe pleno porque está na pena do outro – este outro de outro saramaguiano. Como confirma, Reis, o Fernando defunto põe-se ainda mais “subversivo”: “Você, em vida, era menos subversivo, tanto quanto me lembro, Quando se chega a morto vemos a vida doutra maneira, e, com esta decisiva, irresponsável frase me despeço” (Saramago, 2010, pp. 340-341). Vale ressaltar, nestes cruzamentos de biografias, que, salvo engano, Reis estava no exílio e deve ter lido o último ortónimo contra-salazarista.¹⁰¹

O tema da política confunde-se com o da morte, obviamente central no romance, que aparece, inclusive, no título do romance. O drama do poeta ele-mesmo, no romance, vai além das questões salazaristas, vai além do nazismo alemão. “O drama que o faz gemer é o de estar morto incapaz de poder fazer;

¹⁰¹ ANA CLARA MAGALHÃES DE MEDEIROS, *Op. cit.*, p. 15.

e de ver que quem está vivo desconhece a urgência de “dizerem a palavra”, de “fazerem o gesto”, pois “é disso que se morre”¹⁰².

A morte representa também a conclusão do próprio romance, com Reis seguindo Pessoa rumo ao abismo da morte, deixando Lídia e o seu filho à própria sorte entre os vivos: novamente, a posição do Reis saramaguiano é diferente da do Reis heterónimo.

Segundo Massucato:

Por fim, a morte para o Ricardo Reis-personagem não é o nada, existir não é nada. O nada é o que há antes de nascermos, mas, depois que passamos pelo mundo, deixamos um pouco de nós nele, ou seja, viver é imprimir a nossa marca onde estivermos e morrer é continuar a existir por meio daquilo que fizemos. Ao descobirmos que Ricardo Reis vai embora com Fernando Pessoa ao final do romance, percebemos que, desde o início, sua trajetória é de despedida: tenta viver, ser, realizar tudo aquilo que ainda não havia experimentado fazer (amar, ficar a vontade, sujo, barba crescida, casar-se, pensar em política, sentir emoções...), como se, até aquele momento, não tivesse vivido realmente, não tivesse deixado, de fato, a sua marca no mundo, visto que sua carreira de poeta e seus poemas não eram conhecidos, não poderia ocupar o lugar de Fernando Pessoa, não tinha alguém para amar e ser amado por ela, alguém que o esperasse, um lugar para morar, pacientes que dependessem dele, filhos¹⁰³.

A posição filosófica de Reis-personagem espelha, evidentemente, a de Saramago, uma posição que não visa uma atitude passiva perante a vida, mas sim uma atitude que pretende deixar uma marca, um sulco, no percurso da vida. E nisso reside o sentido mais profundo do romance de Saramago, ou seja, não se contentar com “de o espetáculo do Mundo”, mas viver a vida, antes que ela acabe, tentando dar-lhe sentido. A morte, tanto para Saramago como para Reis-personagem, funciona como contrapartida da vida e impulsiona o homem a viver a vida de forma significativa e intensa, ao contrário do que acontece para Reis heterónimo e para Fernando Pessoa.

¹⁰² Ivi, p. 23.

¹⁰³ ANAMÉLIA RODRIGUES MARQUIS MASSUCATO, *Op. cit.*, p. 73.

Observa Ana Clara Magalhães que a vida para Saramago é um labirinto e que a única saída é a morte: a verdade é que para Saramago a vida deve ser vivida e não apenas observada:

Como ficou dito no começo desta análise, *O ano da morte de Ricardo Reis* é obra repleta de pistas que, encaixadas nos encaminham para o fim do labirinto que, aqui, é mesmo a morte. Ocorre, porém, que a morte, como nos instiga a pensar o defunto Pessoa, ilumina a compreensão da vida. Fernando Pessoa quer voltar, mas não pode. O leitor, contudo, pode passar da realidade à fantasia e da fantasia à realidade – porque juntas formam um mundo coerente – e, uma nele, tentar “endireitar à força a curva do horizonte”¹⁰⁴.

A morte, portanto, “ilumina a compreensão da vida”, e o ser humano pode tentar “endireitar à força a curva do horizonte” recorrendo ao fantástico, ao diálogo consigo próprio, e com os outros, a fim de modificar a realidade e torná-la melhor.

A relação entre a vida e a morte é central nas conversas entre Reis e Pessoa: o heterónimo está incerto e inseguro sobre o sentido da sua vida, o fantasma de Pessoa confronta-o com os grandes enigmas da morte.

No sétimo encontro os dois voltam a falar sobre o tema da morte:

O dos vivos, é difícil a um vivo entender os mortos, Julgo que não será menos difícil a um morto entender os vivos, O morto tem a vantagem de já ter sido vivo, conhece todas as coisas deste mundo e desse mundo, mas os vivos são incapazes de aprender a coisa fundamental e tirar proveito dela, Qual, Que se morre, Nós, vivos, sabemos que morremos, Não sabem, ninguém sabe, como eu também não sabia quando vivi, o que nós sabemos, isso sim, é que os outros morrem, [...] Meu caro Reis, cuidado com as palavras, viva está a sua Lídia, viva está a sua Marcenda [...]. (Saramago, 2008, p. 278)

Pessoa afirma que os vivos não sabem que morrem, apenas sabem que os outros morrem e afirma que essa ignorância é ignorância de ~~de si~~ si mesmo, vivo, e do outro: “(...), o muro que separa os vivos uns dos outros não é menos opaco que o que separa os vivos dos mortos (...) (275), para concluir que a

¹⁰⁴ ANA CLARA MAGALHÃES DE MEDEIROS, *Op. cit.*, p. 24.

morte "(...) é uma espécie de consciência, um juiz que julga tudo, a si mesmo e à vida (...) (275)¹⁰⁵.

Num dos encontros seguintes entre os dois, o tema da morte (e sua relação com a vida) retorna:

Se um morto se inquieta tanto, a morte não é sossego,
Não há sossego no mundo, nem para os mortos nem para
os vivos, Então onde está a diferença entre uns e outros,
A diferença é uma só, os vivos ainda têm tempo, mas o
mesmo **tempo lho vai acabando**, para dizerem a palavra,
para **fazerem o gesto**, Que gesto, que palavra, Não sei,
morre-se de a não ter dito, **morre-se de não o ter feito**,
é disso que se morre, não de doença, e é por isso que a
um morto custa tanto aceitar a sua morte, (Saramago,
AMRR, p. 148, negrito nosso).

Neste momento, o leitor percebe uma significativa mudança na personalidade de Reis, mudança esta que só se torna possível devido às influências de Fernando Pessoa, e assim o médico, antes olímpico e contemplativo, passa a questionar-se cada vez mais sobre sua existência, sua identidade¹⁰⁶.

Segundo Pessoa, a morte é de alguma forma causada pela vida, ou melhor, pelo que se faz quando se está vivo. Ou ainda, mais corretamente, do que não se faz na vida. Como já dissemos, "A morte é, assim, consequência do não dito, do não feito, da ausência da palavra e do gesto, e a inquietação que nela assenta resulta dessa falta de iniciativa, de tomada de posição, de pronúncia".

Uma atitude como a de Reis leva, portanto, segundo Pessoa-personagem, à morte, ou melhor, a uma morte não sossegada, morte que ocorre deixando o vivo consciente de não ter vivido a vida de forma digna, transformando-o assim em um morto a quem "custa tanto aceitar a sua morte".

O desafio é proferir tudo o que há para ser dito no estreito limite de tempo a que se está submetido na condição de vivente:

É preciso destruir o propósito de tôdas as pontes,
Vestir de alheamento as paisagens de tôdas as terras,

¹⁰⁵ CARREIRA MAIA, *Op. cit.*, p. 99.

¹⁰⁶ WELLINGTON RICARDO FIORUCI, *Ricardo Reis, Pessoa e a morte: (des)caminhos da história na ficção de Saramago*, 2014, p. 42.

Endireitar à fôrça a curva dos horizontes,
E gemer por ter de viver, como um ruído brusco de serras...
(PESSOA, 1986, p. 382)

3.2.4 A relação entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa saramaguiano

A relação entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa é central no romance: e de facto, através do diálogo entre ambos (um heterónimo do outro), surgem as reflexões mais importantes de Reis. Como vimos, as duas personagens não são exatamente iguais aos seus “originais”, são modificadas por Saramago no seu romance.

Aqui encontra-se inevitavelmente manifesta a temática da identidade. Inevitavelmente porque se confrontam o criador (Pessoa) e a criatura (Reis), pelo que a questão da identidade não tem como não encontrar um espaço no encontro de ambos.

Vejamos a passagem na qual a questão da identidade é manifesta:

Quando se está morto, sabe-se tudo, é uma das vantagens, respondeu Fernando Pessoa, E entrar, como foi que entrou no meu quarto, Como qualquer outra pessoa entraria, Não veio pelos ares, não atravessou paredes, Que absurda ideia, meu caro, isso só acontece em livros de fantasmas, os mortos servem-se dos caminhos dos vivos, aliás nem há outros, vim por aí afora desde os Prazeres, como qualquer mortal, subi a escada abri aquela porta, sentei-me neste sofá à sua espera, E ninguém deu pela entrada de um desconhecido, Essa é a outra vantagem de estar morto, ninguém nos vê, querendo nós, Mas eu vejo a si, Porque eu quero que me veja, e, além disso, se reflectirmos bem, quem é você, a pergunta era obviamente retórica, não esperava resposta, e Ricardo Reis, que não a deu, também não a ouviu. (Saramago, *AMRR*, 2008, p. 82)

“Quem é você?”, a questão permanece sem resposta. Nenhum das duas personagens, o criador ou a criatura, dá uma resposta à pergunta que acaba por cair no vazio. Segundo a perspectiva pós-moderna, o discurso a respeito da identidade é um discurso aberto que não encontra uma resposta definitiva: a identidade aqui está em constante mudança, em contínua evolução. Um processo que termina apenas com a morte do ser humano. Até esse momento,

o sujeito pode mudar a sua identidade um número potencialmente infinito de vezes. O discurso de Saramago sobre a identidade, como veremos, é igualmente um discurso sobre a liberdade, sobre a liberdade de ser diferente, diferente dos outros mas também diferente de si.

Segundo Fioruci:

Ao colocar Pessoa questionando a identidade de Reis, Saramago coloca em xeque a relação convencional entre criador e criatura, no que se refere ao plano histórico da literatura, isto é, desestabiliza o discurso ficcional, ao sabor da proposta estética pós-moderna. Entretanto, Saramago ainda reforça a problematização da identidade ao terminar o fragmento com o duplo silêncio, isto é, tampouco ouvimos a resposta de Pessoa sobre quem ele é (ou era)¹⁰⁷.

Na ausência de uma resposta à pergunta “Quem é você?” está, de acordo com o nosso entendimento, o discurso de Saramago a respeito da liberdade. Uma resposta comportaria uma definição do indivíduo, que permaneceria fechado no limite dessa resposta. Ao invés, a questão permanece sem resposta, porque não há uma resposta, ao menos, definitiva. Saramago recusa que exista uma ordem definitiva das coisas: segundo a perspectiva pós-moderna, de facto, a realidade é um contínuo “há de vir” e não existe uma ordem permanente.

O discurso repete-se num diálogo sucessivo do qual emergem as posições política e filosófica de Saramago, que encontraremos também no seu romance *O homem duplicado*, relativamente à ordem social e aos seus limites.

Num dos diálogos entre as duas personagens, encontramos:

Meu caro Reis, as suas odes sejam, por assim dizer uma poetização da ordem. Nunca as vi dessa maneira, Pois é o que elas são, a agitação dos homens é sempre vã, os deuses são sábios e indiferentes, vivem e extinguem-se na própria ordem que criaram, e o resto é talhado no mesmo pano, Acima dos deuses está o destino, O destino é a ordem suprema, a que os próprios deuses aspiram, E os homens, que papel vem a ser dos homens, Perturbar a ordem, corrigir o destino, Para melhor, Para melhor ou para pior, tanto faz, o que é preciso é impedir que o

¹⁰⁷ Ivi, p. 38.

destino seja destino (Saramago, 2011, p. 340, **negrito** nosso).

Saramago coloca nas palavras de Pessoa personagem uma crítica à Ode de Ricardo Reis (que foi, naturalmente, escrita por Pessoa), contestando “uma poetização da ordem”: fundamentalmente, Pessoa autocrítica-se (enquanto autor daquela Ode): na ficção literária o Pessoa saramaguiano contesta o Pessoa poeta, criticando-lhe o modo de escrever e o conteúdo da Ode do heterónimo Reis.

Como bom intelectual antiburguês que é, Saramago não gosta da métrica neoclássica. Veja-se, p. 68, a comparação entre Camões, versificador fácil, e Ricardo Reis, que só faz versos “com grande esforço, penando sobre o pé e a medida”. Mais adiante, diz que Ricardo Reis arruma as vestes “como se estivesse ordenando uma ode sáfica, laboriosamente lutando com a métrica relutante”, p. 215¹⁰⁸.

Segundo Saramago, a métrica neoclássica de Ricardo Reis não é capaz de questionar a ordem que mencionámos: é, de facto, uma forma demasiado rígida, inadequada para expressar um pensamento livre e ~~fluido~~ fluido. Veremos que Saramago prefere uma forma extremamente livre, em clara oposição à métrica neoclássica, caracterizada pela polifonia: um conjunto de vozes em diálogo entre si, que envolve o leitor nas reflexões das personagens e com o próprio narrador.

3.2.5 As mulheres duplicadas: Lídia e Marcenda

Vimos que, nas obras que tratam do tema do duplo, os duplos, os alter egos (e mesmo os heterónimos) costumam ser masculinos, enquanto as mulheres costumam ter um papel marginal, ou melhor, as mulheres representam o “motor” que impulsiona o protagonista do encontro com o duplo, que muitas vezes se revela o rival apaixonado (geralmente zombeteiro e imbatível, como no caso das obras de Allan Poe e de Dostóievsky). Isso, provavelmente, deve-se

¹⁰⁸ MAURIZIO PERUGI, *Op. cit.*, p. 52.

principalmente ao facto de os próprios escritores serem homens e, portanto, tenderem a imaginar protagonistas masculinos.

Não há “mulheres duplicadas” na história da literatura, o que torna particularmente interessante é a história de Lídia, musa do poeta Ricardo Reis, revivida por Saramago no seu romance. Não se trata, evidentemente, de uma personagem que encontra o seu duplo ou o seu heterónimo no enredo do romance, como acontece com o próprio Reis e Fernando Pessoa: o seu duplo é criado por Saramago, que dá vida a uma mulher com o mesmo nome, por quem Reis se apaixona, como nas suas Odes, contudo que possui características bem diferentes de Lídia – musa de Ricardo Reis.

O Ricardo Reis heterónimo, dedicou os seus poemas a três diferentes musas: Lídia, Neera e Cloe.

Defende Quadros que:

Quando, por exemplo, surgem, como nas Odes de Ricardo Reis as figuras femininas, de Lídia ou de Cloe, logo vemos que essas afectações literárias, de estilo horaciano e destinadas a propiciar a breve confiança estóica. São poemas onde não perpassa verdadeiro sentimento, onde não há, em suma, emoção amorosa ou qualquer forma de erotismo¹⁰⁹.

Na famosa ode ricardiana dedicada a Lídia, Fernando Pessoa faz Ricardo Reis dizer:

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.
Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.
(Enlacemos as mãos).

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida
Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,
Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado,
Mais longe que os deuses.

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-
nos.
Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.

¹⁰⁹ ANTÓNIO QUADROS, *FERNANDO PESSOA: VIDA, PERSONALIDADE E GÉNIO (A OBRA E O HOMEM)*. LISBOA: ARCÁDIA, 1981, p. 53.

Mais vale saber passar silenciosamente
E sem desassossegos grandes.

A Ode relembra muitos dos temas clássicos do pensamento de Ricardo Reis, em particular a futilidade da ação humana, que está na base da ideia de que é bom contentar-se com o espetáculo do mundo. Reis convida a mulher a não dar as mãos, pois não vale a pena (provavelmente uma referência a uma possível relação carnal entre os dois).

Saramago constrói um diálogo entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis, especificamente falando da musa que se personifica no romance:

Meu caro Reis, você, um esteta, íntimo de todas as deusas do Olimpo, a abrir os lençóis de sua cama a uma criada de hotel, a uma serviçal, eu que me habituei a ouvi-lo falar a toda hora, com admirável constância, das suas Lídias, Neeras e Cloes, agora sai-me cativo duma criada, que grande decepção (Saramago, *AMRR*, p. 118).

Lídia, embora não descrita diretamente, aparece como uma musa distante, um ideal de amor, uma imagem etérea na qual o poeta se inspira quando cria os seus poemas, uma mulher fantasma, que paira no pensamento do poeta.

Em vez disso, Saramago desenha uma Lídia completamente diferente, uma camareira de hotel que parece tudo menos uma musa literária: na verdade, ela é uma mulher simples, talvez bonita, mas não sensual, uma humilde proletária, que pertence à classe baixa, «Serve humilde, que passa as mãos sobre as coisas e as deixa lustralmente limpas [...], abençoada seja Lídia entre as mulheres, Marcenda, se aqui vivesse como legítima senhora, nada faria que se comparasse, de mais a mais aleijada» (Saramago, *AMRR*, 2008, p. 349). Saramago atribui-lhe o papel central de mostrar a Ricardo Reis qual é a real situação do país naquele determinado momento histórico. Isto acontece sobretudo através das histórias do irmão – embarcado num dos navios de guerra ancorados no porto de Lisboa – que a empregada do hotel conta a Reis.

Se o fantasma de Fernando Pessoa é a personagem que discute e reflete com Reis sobre a vida e a morte, Lídia é quem mais cruamente o

confronta com os factos históricos como eles realmente são, ao contrário do que Reis lê nos jornais oficiais, controlados pelo regime.

No hotel Bragança, onde estão alojados alguns espanhóis que fugiram do país e apoiam o ditador Franco e onde nem o proprietário esconde a sua simpatia pelo governo salazarista, Lídia aproxima-se de Reis e instila as primeiras dúvidas sobre a situação da sua pátria, a qual havia antes abandonado para fugir para o Brasil em 1919, por se opor à situação política do país à na época (uma República, destinada a acabar apenas em 1926¹¹⁰).

Ricardo Reis regressou à pátria chamado pela morte do seu “criador”, Fernando Pessoa, e inicialmente revê o seu país natal através das histórias nos jornais do regime: é Lídia, a humilde empregada do hotel onde se hospeda, que primeiramente lhe sugere que a realidade é outra, que o povo está escravizado por um governo ditatorial, como Reis poderá verificar pessoalmente ao ser interrogado pela polícia política, desconfiada do seu súbito regresso a Portugal e, provavelmente, também do seu encontro com Lídia.

Mas o papel de Lídia não se limita a isso: a relação dos dois torna-se rapidamente num amor carnal. A musa imaginada por Pessoa nas Odes Ricardianas, a quem o heterónimo nem queria dar as mãos, torna-se uma mulher de carne e osso que mantém relações carnis com a personagem principal do romance. Uma mudança clara, de alguma forma dilacerante, que transforma a musa distante e intocável numa mulher combativa e ousada à sua maneira (que se aproxima e seduz um homem de posição social muito superior à dela), provocando uma mudança em Reis. Ele mesmo, que se sente atraído pela mulher, está disposto, ao contrário de da sua cópia original, a tomá-la pela mão e possuí-la fisicamente.

A Lídia de Saramago é, de certa forma, a Beatriz da *Divina Commedia* de Dante Alighieri, que conduz Reis pela mão na sua mudança, na tomada de consciência da realidade do país e também na tomada de consciência do seu verdadeiro ser: abandona o Horaciano poeta que “se contenta com o espetáculo do mundo”, e passa a sentir-se atraído e sugado pela vida.

¹¹⁰ JOSÉ MIGUEL SARDICA, *O século XX português*, Lisboa: Texto, 2011.

O contraste entre a Lídia ricardiana e a personagem de Saramago representa também um contraste entre a prosa e a poesia, com Saramago a mostrar uma clara inclinação para a primeira.

Significativa, no plano metalinguístico, é a reflexão que acompanha a entrada de Lídia no quarto do senhor doutor Reis:

E quando a criada abriu, mal a olhando, disse, A janela estava aberta, não dei por que a chuva entrasse, está o chão todo molhado, e calou-se repentinamente ao notar que formara, de enfiada, três versos de sete sílabas, redondilha maior, ele, Ricardo Reis, autor de odes ditas sáficas ou alcaicas, afinal saiu-nos poeta popular, ~~per~~ por pouco não rematou a quadra, quebrando-lhe o pé por necessidade da métrica, e a gramática, assim, Agradecia limpasse, porém o entendeu sem mais poesia a criada, que saiu e voltou com esfregão e balde (Saramago, *AMRR*, p. 45).

Ao fazer de Lídia uma empregada de hotel (ainda que com traços culturais e linguísticos bastante inusitados para uma camareira), Saramago também afirma uma certa superioridade da prosa sobre a poesia, da qual a musa ricardiana é o símbolo. Para conhecer o mundo na sua realidade efetiva e não se contentar apenas com “com o espetáculo do mundo”, Ricardo Reis abandona assim a rigidez das formas da poesia. A prosa é a forma de linguagem que lhe permite percorrer a distância entre o seu refúgio mental e a realidade que o rodeia, que lhe permite igualmente articular os seus pensamentos de forma diferente para poder compreender a realidade que o rodeia, e não a idealizar de forma artificial, como acontece com a poesia.

A prosa é, segundo Saramago, a forma literária que permite ao homem compreender melhor a realidade, compreender-se e compreender o mundo que o rodeia: uma escolha que poderíamos dizer, em certa medida, “política”. Em contraste com a poesia, vista como uma forma de expressão tipicamente burguesa. Pode dizer-se que a poesia é uma forma reacionária, ao contrário da prosa, e que, por oposição à poesia, a prosa teria uma força revolucionária, e, como tal, é encontrada nas palavras de Lídia, a mais “revolucionária” das personagens do romance de Saramago.

Diferente é o caso de Marcenda, a outra rapariga do romance, pela qual Ricardo Reis se apaixona ao regressar a Lisboa. Neste caso, não se trata de uma personagem retirada de outras, criadas por Fernando Pessoa (como Ricardo Reis, Lídia e o próprio Pessoa) e depois “duplicada” por Saramago. É uma personagem, digamos, “original” que Saramago imagina para o seu romance. No entanto, o nome ainda é tirado de uma das odes ricardianas.

O nome de Marcenda foi sugerido a Saramago a partir de uma passagem da Ode XVIII do Livro I das Odes ricardianas: “E colho rosa porque a sorte manda./Marcenda, guardo-a; murche-se commigo”. Gerúndio do verbo latino *marcere*, a palavra não existe em português, que só conhece o adjetivo márcido.

A personagem de Marcenda, caracterizada por ter o braço esquerdo paralisado (talvez devido a um trauma psicológico ligado à morte prematura de da sua mãe), contrasta claramente com a outra personagem feminina que examinámos, a Lídia.

Marcenda, muito jovem – “uma rapariga de uns vinte anos, se os tem, magra, ainda que mais exato seria dizer delgada”, “de frente tem mais que os vinte anos que antes parecera, mas logo o perfil a restitui à adolescência, o pescoço alto e frágil, o queixo fino, toda a linha instável do corpo, insegura, inacabada” –, filha de boa e culta família (os dois se encontram no Teatro Nacional D. Maria II, durante uma representação histórica da peça “Tá Mar”, de Alfredo Cortez, que contou com a presença dos pescadores de Nazaré, a 21 de janeiro de 1936), vem de Coimbra para Lisboa com o pai em busca de uma terapia que lhe restitua o uso do braço (o que talvez esconda, segundo a história da menina, o desejo do pai viúvo de encontrar aventuras amorosas na cidade). Ricardo Reis também irá em peregrinação a Fátima na esperança de a poder conhecer e escreve-lhe cartas e Odes.

Em relação à construção da personagem, foi observado que:

Ela é construída em comparação com duas personagens de obras ficcionais inseridas na narrativa, em *mise en abyme*: a Marília de *Conspiração*, novela de 1936 escrita por um jornalista d’*O Século* chamado Tomé Vieira, e a Maria Clara de *Revolução de maio*, filme de Lopes Ribeiro

rodado em 1936. Ambas são o paradigma da moça respeitável, “santas mulheres” (284), o “anjo bom”, “manifestações segundas do mariano culto” (285): a mulher com quem se deve casar, aquela com a educação e a orientação política desejadas, e que pode até ajudar a coibir a tentação de conspirar contra o regime¹¹¹.

Marcenda está ligada, ao contrário da personagem de Lídia saramaguiana, ao lado mais lírico e poético de Ricardo Reis, que lhe escreve cartas de amor que lembram as Odes originais do poeta. Algo que nunca acontece com Lídia, uma mulher mais “terrena”,

Remata Perugi:

Marcenda é constantemente posta em relação com o acto de escrever versos ou cartas de amor; entretanto, como recorda Saramago, ecoando Pessoa, é preciso “não esquecer que todas as cartas de amor são ridículas” (p. 261). Pouco antes de morrer, Ricardo Reis, preso na sua própria ficção, escreve-lhe “uma longa missiva, de muitas páginas, que punha de pé toda uma arqueologia da lembrança”; carta, logo, cuidadosamente rasgada, “chuva de papelinhos, carnaval triste” (p. 392)¹¹².

Assim, Marcenda parece-se muito mais com a Lídia ricardiana do que com a Lídia personagem de Saramago. Ricardo Reis apaixonou-se, enredando-se num amor destinado a permanecer platónico (embora, aparentemente, correspondido), representando assim um desejo puro, destinado a nunca se concretizar, como acontece com Lídia, que fica grávida de Reis.

Marcenda evoca, em certa medida, a personagem de Portia do *Merchant of Venice*, de Shakespeare, no seu papel de mulher de salvação, sempre em movimento entre Belmonte e Veneza: Marcenda também se move continuamente entre Coimbra (onde Reis nunca vai) e Lisboa, e nesse sentido a cidade às margens do Mondego parece representar, como Belmonte, um lugar idealizado, em contraste com Lisboa, uma cidade litorânea como a Veneza de Shakespeare, que representa o mundo real corrompido pela ditadura e pela violência.

¹¹¹ DICIONÁRIO DE PERSONAGENS DA FICÇÃO PORTUGUESA, “Marcenda”.

¹¹² MAURIZIO PERUGI, *Op. cit.*, p. 54.

O defeito físico de Marcenda (seu braço esquerdo, pelo menos aparentemente paralisado) parece, na verdade, esconder um problema interior, provavelmente uma incapacidade de expressar um sentimento reprimido ou um desejo não reconhecido.

A personagem feminina que não tem cópias, a única “original” do romance, mas que na verdade é a que mais se assemelha àquela Lídia a quem o heterónimo pessoano Ricardo Reis dedicou as suas Odes, parece trazer de volta o próprio Reis, personagem saramaguiana, a uma dimensão mais lírica, em contraste com aquela a que Lídia e o próprio Fernando Pessoa o conduziram no romance.

Marcenda, no fim, recusa por extensão o convite do poema do heterónimo, cuja composição será encenada no romance, em um trecho que convida o leitor, via metalepse, a espiar o laboratório de escrita de Pessoa e Saramago: “é neste momento que o poema se completa, difícil, com um ponto e vírgula metido a desprazer, que bem vimos como Ricardo Reis lutou com ele, não o queria aqui, mas ficou, adivinhemos onde, para termos também parte na obra, E colho a rosa porque a sorte manda. Marcenda, guardo-a, murche-se comigo antes que com a curva diurna da ampla terra” (418-9)¹¹³.

Aqui também há uma referência à morte e à passagem do tempo, com uma referência ao *carpe diem* de Horácio e à rosa murcha. Marcenda tem consciência de que não sabe «distinguir entre o desespero e o amor» (289), e no reencontro com Reis vemos que ambos estão representando: «estamos a trocar vénias, ramalhetes de flores, é verdade que são bonitas, as flores, mas já vão cortadas, mortas, elas não o sabem e nós fingimos que não sabemos» (Saramago, AMRR, 2016, p. 343).

No final do romance, Ricardo Reis caminha com Fernando Pessoa rumo ao precipício da morte, apesar de sua amante, Lídia, estar grávida de um filho dele. Teria acontecido o mesmo se Marcenda tivesse aceite um relacionamento com ele? E se ele pudesse encontrá-la no meio da multidão em Fátima? Somente o escritor, é claro, poderia responder a essas perguntas. O que é certo

¹¹³ DICIONÁRIO DE PERSONAGENS DA FICÇÃO PORTUGUESA, “Marcenda”.

é que Lídia e Marcenda representam dois opostos do amor: um físico, realizado, o outro puramente idealizado, platónico.

As duas personagens parecem representar, de forma mais geral, o contraste entre realidade e sonho, entre verdade e ficção. No final, Ricardo Reis, com a sua renúncia, parece querer fugir à realidade e assim confirma o seu princípio segundo o qual “sábio é quem se contenta com espetáculo do mundo”: mergulhar no mundo, intervir, interagir (e até criar uma nova vida) talvez seja demais para o heterónimo de Fernando Pessoa, que prefere renunciar à vida e afastar-se dela com o fantasma de Pessoa, rumo ao seu destino inelutável.

Capítulo IV

Tertuliano Máximo Afonso e António Claro: o “infinito talvez” dos homens duplicados

4.1 *Quem porfia mata caça: Tertuliano Máximo Afonso em busca do sósia*

Vimos que *N’O ano da morte de Ricardo Reis* Saramago lida com o tema dos heterónimos e, de forma mais geral, com a temática das cópias, designadamente, as personagens recriadas nos seus romances mas que nasceram da escrita e da imaginação de outros (em particular, de Fernando Pessoa).

No romance *d’O homem duplicado*, de 2002 (o qual se insere no conjunto das obras comumente designado de *temática universal*), Saramago trata, especificamente, o tema do duplo, com uma referência explícita à literatura anterior sobre o tema (já analisada nos capítulos introdutórios desta tese). O Prémio Nobel da Literatura português parece demonstrar um amplo conhecimento dos precedentes literários já anteriormente abordados, em particular, do romance de Fedor Dostoiévski de 1846, do qual se podem notar alguns traços comuns. Saramago vai inspirar-se no escritor russo não só em relação ao tema do romance, mas também, como será analisado à frente, em relação a um artifício literário de grande importância: o dialogismo.

Apesar desses traços comuns, há notas distintivas no romance de Saramago por comparação aos romances dos escritores que lhe precederam, de entre as quais importa destacar a forma como o duplo surge: em Saramago ele não aparece como uma mera alucinação do protagonista, em Saramago a presença do duplo evoca questões relativas à identidade do protagonista impondo a questão “quem sou eu

realmente?”. Desta forma, Saramago serve-se do tema do duplo para aprofundar uma das questões existenciais mais importantes, designadamente a construção da identidade subjetiva, expondo assim múltiplas facetas do Eu, inerentes à condição humana. O ponto de partida desta reflexão pode ser identificado no verso em que Fernando Pessoa afirma “vivem em nós vários”, ao qual está ligado o fenómeno literário dos heterónimos.

Um heterónimo é a manifestação de uma identidade diferente de um sujeito (nomeadamente diferente de Fernando Pessoa), que ganha expressão através de uma personagem literária com uma biografia, carácter e traços psicológicos diferentes dos do sujeito físico que é o autor (*rectius*, o criador) dos próprios heterónimos.

A história contada *N’O homem duplicado* é, em certa medida, semelhante: um homem descobre que tem um sócio, um outro homem que em tudo a ele se assemelha mas que vive uma vida diferente, com um outro trabalho, uma outra mulher, um carácter diferente. A descoberta deste ser humano fisicamente igual a si, perturba a vida do protagonista e suscita-lhe uma série de questões a respeito da sua existência e da sua própria identidade.

O protagonista é um homem que tem um nome particular, Tertuliano Máximo Afonso, um solitário e depressivo professor de História do ensino secundário que tem a sua rotina alterada ao descobrir que existe uma cópia exata de si mesmo, em atuação no cinema, como ator coadjuvante.

Recém-divorciado, mantém um relacionamento inconstante com Maria da Paz, uma funcionária bancária. A sua vida monótona é modificada quando vê o filme *Quem porfia mata caça*, que lhe foi sugerido por um colega conhecido apenas como “o Professor de Matemática”.

Nesse filme, Tertuliano descobre que o ator António Claro é seu sócia: a partir desse acontecimento; Tertuliano faz tudo para encontrar António Claro, sendo, então, desencadeada a questão do duplo, como se a existência do outro ameaçasse a sua própria existência.

Em particular, Tertuliano Máximo Afonso quer saber quem nasceu primeiro, acreditando que aquele que veio ao mundo em primeiro lugar representa o original, enquanto que aquele que chegou depois é uma simples cópia do primeiro. Quando os dois se encontram e revelam a data de nascimento, Tertuliano descobre que nasceu meia hora depois de António Claro, tornando-o, de acordo com a sua convicção, apenas uma cópia do outro.

No final do romance, Tertuliano toma o lugar de António Claro (morto num acidente automobilístico), e faz-se passar pelo marido de Helena (a namorada de António) e assim inicia uma nova vida, a partir da vida do ator.

Algum tempo depois de assumir a vida de António Claro, Tertuliano recebe um telefonema de um homem que afirma ser, também, seu sócia, e quer conhecê-lo. Tertuliano concorda em conhecê-lo, e o romance termina com o protagonista a dirigir-se ao encontro ~~com~~ desse homem munido de uma pistola, ficando clara a intenção de matar o terceiro duplo (presumivelmente, apenas mais um sócia de uma longa série de sócias). Neste ponto, não ~~fica~~ é claro para o leitor se o sócia é uma realidade ou uma alucinação da personagem que se projeta na repetição inicial ao surgir um outro duplicado.

Ainda que a trama, pela temática tratada, evoque outros romances precedentemente escritos, a partir de uma primeira leitura da obra é possível identificar algumas diferenças importantes em relação aos romances anteriores.

Após a cena em que António Claro e Tertuliano Máximo Afonso se conhecem, o jogo de perseguição é invertido; neste ponto Saramago rompe com as características usuais das narrativas do duplo, aqui não temos a cópia a perseguir o original e sim, um original que passa a atormentar a cópia. Comprova-se a descoberta de quem seria o autêntico através do horário de nascimento, já que ambos nasceram na mesma data, mês e ano.

António Claro pôs uma cara de pena e disse, Eu nasci meia hora antes, ou para falar com absoluta exactidão cronométrica, pus a cabeça de fora às treze e vinte e nove minutos, lamento-o meu caro, mas eu já estava cá quando você nasceu, o duplicado é você. (Saramago, HD, p. 219)¹¹⁴.

Na tradição literária clássica que analisámos, o protagonista que descobre ter um sócio é perseguido por ele e tenta de todas as formas escapar dele. No romance de Saramago, o protagonista descobre que tem um duplo (sem que o duplo o saiba), e é ele quem vai em busca do duplo, mesmo que por meio de subterfúgios. Depois de conseguir contactá-lo, o sócio não aprecia a descoberta e tenta afastar o homem da sua vida. É o protagonista que vai à caça do duplo, inquieto com a sua presença e impelido pela demanda de saber qual dos dois nasceu primeiro.

Outro traço particular do romance de Saramago é representado pelas personagens femininas: tradicionalmente, há apenas uma personagem feminina, objeto do desejo amoroso do protagonista, aqui há duas personagens femininas, Maria da Paz, namorada de Tertuliano, e Helena, companheira de António Claro. Os dois homens vão trocá-las, num jogo perverso de desafio e chantagem, tanto que no final da novela o ator morre junto com a namorada de Tertuliano, permitindo que ele tome o seu lugar na vida de António ao lado de Helena, sua mulher.

¹¹⁴ JOSIELE KAMINSKI CORSO, Op. cit., p. 53.

A morte no romance de Saramago, como frequentemente acontece, vem pôr fim à história, mas, ao contrário do que vimos acontecer em outros romances que tratam do tema do duplo, ela não atinge o protagonista, mas sim o seu duplo, permitindo que o primeiro ocupe o lugar do segundo. A morte de António Claro liberta um espaço, uma oportunidade, para Tertuliano mudar de vida, experimentar uma nova identidade: a do seu inimigo, o seu duplo. É certo que o fim da história se precipita com a morte de António Claro, contudo acaba com um telefonema de um homem que anuncia ser um terceiro duplo: aqui a morte é anunciada, pelo gesto de Tertuliano que, antes de sair de casa para ir ao encontro com o novo sócia, pega numa arma, com a óbvia intenção de o matar. Neste caso não demonstra nenhuma curiosidade em conhecer o homem, saber o que faz da vida e talvez quem seja a sua mulher, como foi o caso de António Claro; nem tem curiosidade em saber se nasceu antes ou depois dele. Neste caso, Tertuliano parece recear que o terceiro duplo lhe roube o lugar na vida de António Claro, que ponha em causa a sua identidade, quiçá a sua relação com Helena.

O que mais parece interessar a Saramago é mostrar que não existem apenas dois homens iguais, e sim que, hipoteticamente, existe uma série de duplos, de cópias, um número não especificado de homens aparentemente iguais. É uma história que não termina, como nos outros romances sobre duplos, com a morte do protagonista (ou, no caso do romance de Dostoiévski, com o internamento do protagonista num hospital psiquiátrico), mas que deixa um final em aberto, instigando a imaginação do leitor a continuar a história, imaginar possíveis cenários futuros: a que levará o encontro entre Tertuliano e o novo duplo, Tertuliano mata-o? O novo duplo assumirá o controlo? Haverá outros duplos, outras cópias de Tertuliano, de António Claro, pelo mundo que, mais cedo ou mais tarde, se manifestarão? Haverá sócias de outras

peessoas? Saramago deixa o leitor imaginar, fazer perguntas e dar respostas, no seu “infinito talvez” que caracteriza toda a sua escrita.

A ligação com *O ano da morte de Ricardo Reis* é evidenciada não só pela presença de alter egos e duplos, que lembram os heterónimos pessoanos, mas também por uma certa atitude existencial do protagonista, que recorda a de Ricardo Reis:

A indiferença que mostra o apático António Claro em relação aos fatos rotineiros e à vida, como se estivesse apenas contemplando o espetáculo do mundo, esperando nada mais que o seu fado, como se o destino escapasse das nossas mãos e fosse impossível lutar contra ele, ainda que fosse possível, controlá-lo à medida que se poderia superar a si mesmo. Esse António Claro contemplador nos remete ao processo heteronímico pessoano, Ricardo Reis, que apresenta o estoicismo em suas composições: “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo /E ao beber nem recorda/ Que já bebeu na vida / Para quem tudo é novo/E imarcescível sempre.” É preciso, portanto, já que é impossível alterar o rumo das coisas, contentar-se com o que nos é dado, vivendo e cultivando o *carpe diem*, estando preparado para a morte, o destino, o que inevitavelmente poderia acontecer¹¹⁵.

Tertuliano parece despertar do seu torpor existencial apenas quando descobre, no filme que o professor de Matemática o aconselha a ver, a presença de um ator que se assemelha a ele em todos os aspetos: a partir desse momento, a sua existência é completamente alterada, dedicando-se, obsessivamente, à busca do duplo.

Neste momento, o protagonista parece enfrentar uma passagem existencial, uma mudança interior, muito semelhante à de Ricardo Reis aquando do seu regresso do Brasil ~~para~~ Lisboa a bordo da *Highland Brigade*. Em ambos os casos, um acontecimento particular e traumático (a morte de Fernando Pessoa, no caso de Ricardo Reis, e a descoberta do

¹¹⁵ Ivi, p. 59.

duplo, no caso de Tertuliano) perturba a vida dos protagonistas dos romances, obrigando-os a abandonar o seu quotidiano. São postas em causa as suas certezas e as suas convicções, sendo, conseqüentemente, obrigados a enfrentar uma mudança. Os acontecimentos colocam ambos numa encruzilhada impondo-lhes uma escolha. Ricardo Reis e Tertuliano são assim confrontados com factos que *perturbam* as suas consciências e que os colocam perante um dilema existencial de difícil resolução: por um lado permanecer imóveis nas suas vidas, “apenas contemplando o espetáculo do mundo, esperando nada mais que o seu fado” ou, alternativamente, reagir, tomar consciência do que se passa diante dos seus olhos, e mudar a sua atitude, transformando-se em algo diferente daquilo que são, e fazendo algo diferente daquilo que até então têm feito.

Em ambos os casos, o acontecimento que desencadeia a mudança está ligado a um alter ego, um duplo: no caso de Ricardo Reis o próprio criador do heterónimo, Fernando Pessoa; no caso de Tertuliano, um verdadeiro duplo em carne e osso. É um duplo, alguém distinto, mas semelhante a si, que impulsiona ambos (Ricardo Reis e Tertuliano) a irem em busca de algo até então desconhecido. O desejo de conhecer o próprio duplo é, no fundo, um desejo de conhecer-se a si próprio, de experimentar um novo Eu, uma faceta diferente da própria personalidade, de conhecer outro aspeto da própria identidade. É, em suma, um veículo para tomar consciência de que “vivem em nós inúmeros”.

4.2 Todos os nomes: Tertuliano Máximo Afonso, António Claro, Daniel Santa-Clara, Maria da Paz, Helena e... o Senso Comum

Analisemos agora os protagonistas do romance, os dois duplos Tertuliano Máximo Afonso e António Claro (vulgo Daniel Santa-Clara), partindo de

algumas considerações sobre os nomes escolhidos pelo escritor português.

Recordamos que para Saramago os nomes próprios têm uma importância particular, como atesta o seu romance *Todos os nomes*, de 1997. Recordamos também que Saramago, muitas vezes, não dá nomes próprios às personagens dos seus romances, limitando-se a referir-se ao cargo que ocupam (como “o chefe da Conservatória Geral” na novela que acabámos de referir, ou “o professor de Matemática” no romance que estamos a analisar). A escolha não é, claro, causal e tem, aliás, um sentido preciso: o próprio Saramago, instado a explicar a ausência de nomes próprios em *Ensaio sobre a Cegueira* e a atribuição de apenas um nome (Sr. José) ao protagonista de *Todos os nomes*, respondeu afirmando que:

É como se, neste momento, os temas que eu trato, sobretudo depois do *Ensaio sobre a Cegueira*, fossem de carácter tão amplo e geral que os nomes deixam de ter sentido. Chamar o personagem António, ou Manuel, o que significa?

A epígrafe que coloquei no romance, que é retirada de um livro que não existe, o “Livro das Evidências”, diz: “Conheces o nome que te deram, mas não conheces o nome que tens”. É uma convicção profunda minha: não sabemos que nome temos. Sei que me chamo José Saramago, mas o que isso significa? Quem sou eu de facto?¹¹⁶.

Ainda em relação ao romance *Todos os nomes*, observou-se que:

É importante destacar que a construção da conservatória, tanto na estrutura quanto na sua organização reflete uma sociedade que adoeceu com o capitalismo e as relações de poder, isto é, os funcionários possuem uma carga horária excessiva e um chefe que exerce uma função de tanto poder, que quase se assemelha a um Deus:

“O meu chefe, por exemplo, só para que a senhora fique com uma ideia, sabe de cor todos os nomes que existem e existiram, todos os nomes e todos os apelidos, E isso

¹¹⁶ Saramago explica ausência de nomes em 'Todos os Nomes', no site: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/17/ilustrada/1.html>

para que serve, O cérebro de um conservador é como um duplicato da conservatória, [...] O cérebro do meu chefe não só conhece os nomes de todas as pessoas que estão vivas e de todas as que morreram, como poderia dizer-lhe como se chamarão todas as que vierem a nascer daqui até o fim do mundo (Saramago, 2003, p. 62)”.

Os funcionários são nomeados pelas suas funções, reforçando o carácter alienante e desumanizador da narrativa. O próprio protagonista não é percebido pelos colegas, sua insignificância é reflectida no próprio nome, simples e comum: José, que parece não o diferenciar dos demais¹¹⁷.

O nome das personagens (ou a ausência de um nome próprio) tem ligação com a identidade das próprias personagens. Por um lado, não atribuir um nome próprio a uma personagem parece indicar que esta se trata de um arquétipo, um sujeito que representa uma tipologia humana, uma máscara que pode ser usada intersubjetivamente. A função, o cargo, ou papel social que o sujeito assume apagam os traços identitários do indivíduo, tornando-o simplesmente um ator que desempenha um papel pré-definido. O que releva é somente o comportamento que o sujeito mantém, de acordo com a função, papel social ou laboral que lhe é exigido. Condensa assim uma ideia de despersonalização do ser humano que se torna mero executor de uma performance socialmente pré-definida: no fundo, uma máquina que executa um trabalho.

Já o nome próprio mostra como, subjazendo ao papel social, existe um indivíduo com sua própria história, sua própria biografia, o seu próprio carácter e, em muitos casos, a sua própria fragilidade, que muitas vezes o torna inadequado para o papel que ele é chamado a desempenhar. O nome distingue cada indivíduo do outro, confere-lhe características e peculiaridades, uma singularidade própria. Isso não significa que o próprio indivíduo não possa manter diferentes identidades, mesmo que

¹¹⁷ MARIANE FERREIRA DA SILVA, *Op. cit.*, p. 96.

sejam conflitantes, como aliás vemos no caso dos protagonistas de *O homem duplicado*, mas o nome confere um carácter distintivo: distingue do outro, do diferente de si mesmo.

O nome próprio institui uma necessidade de identidade social que seja constante e durável como uma manifestação singular que garanta a identidade biológica do indivíduo em todos os lugares que ele possa atuar, ou seja, em todas as histórias e situações de vivência possíveis. Novamente nos reportamos a Bourdieu (1996) ao afirmar que o nome próprio representa uma forma de instituição social. (...) Assim, ao sermos batizados, é-nos dado um nome, que marcará nossa identidade. Através dos nomes de batismo somos diferenciados uns dos outros também. Por mais que sejamos semelhantes à outra pessoa, o nome nos fornece a autonomia do ser.¹¹⁸.

Enquanto que no *Ensaio sobre a Cegueira*, no qual as personagens não têm um nome próprio e de *Todos os Nomes* em que apenas o protagonista tem nome próprio: o Senhor José, n' *O homem duplicado* Saramago volta a atribuir nomes próprios a algumas das suas personagens e fá-lo, neste caso, mais do que um nome próprio, em particular, à personagem principal do romance: o professor de história descobre que tem um sócia graças ao seu colega, o professor de matemática, ao qual por seu turno, não é atribuído um nome próprio.

O protagonista do romance, Tertuliano Máximo Afonso, apresenta “no seu bilhete de identidade um nome nada comum, de um sabor clássico que o tempo veio a tornar rançoso” (Saramago, 2018: 9). O narrador ainda acrescenta: “Todos eles, por casualidade ou coincidência, formando parte do sexo masculino, mas nenhum que tivesse a desgraça de chamar-se Tertuliano, e isso terá decerto representado para eles uma impagável vantagem no que toca às relações com os próximos”. Assim, “seu nome é o espelho de sua vida. Ter esse nome já é uma desgraça, portanto ele é vítima de seu nome e da vida”¹¹⁹.

¹¹⁸ JOSIELE KAMINSKI CORSO, *Op. cit.*, p. 82.

¹¹⁹ SALMA FERRAZ, *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*. Blumenau: Edifurb., 2012, p. 301.

4.2.1 Tertuliano Máximo Afonso

O nome da personagem principal é um nome composto por três nomes próprios diferentes, cada um com uma origem diferente e com significados diferentes.

Segundo um dicionário de nomes (Strahler, 2005).

‘Tertuliano’ é originário do hebraico e significa falso ministro, logo o primeiro nome já se refere à falsidade. Uma questão sempre levantada, nos textos pós-modernos, é a veracidade das postulações, o autor pode estar indicando que nosso protagonista é uma cópia, algo falso. Há uma fala de Tertuliano que assegura um pouco essa leitura: “Serei mesmo um erro, perguntou-se, e, supondo que efectivamente o sou, que significado, que consequências para um ser humano terá saber-se errado.” (Saramago, HD, 2002, p. 28.)¹²⁰.

O primeiro dos três nomes do protagonista revela, portanto, o segredo que angustia o próprio Tertuliano, a possibilidade de ele não ser o original dos dois duplos, o pensamento de que ele só pode ser uma cópia do outro, um “falso”.

Em relação ao nome do meio, no entanto, observou-se que:

Seu segundo nome ‘Máximo’, proveniente do latim, significa o maior, superlativo de *mágnus*. Então, compondo o nome, é ele uma cópia maior, poderíamos dizer ‘a maior fraude’. Ou, pensando separado, ele seria literalmente o máximo, coisa que ele não é, pois é um sujeito medíocre. Contudo não sabemos se, seguindo por outro caminho, ele não atingisse o ápice, afinal é dito que ele tem talento para ator, assim com António Claro e até é bem bonito. Mas este também é um ator medíocre, sendo, assim, o nome ‘máximo’ seria uma grande ironia¹²¹.

Podemos ir mais longe e dizer que o nome do meio também revela uma intenção, uma ambição, ainda que frustrada, de certa magnitude, um

¹²⁰ SELESTE MICHELS DA ROSA, *Op. cit.*, p. 33.

¹²¹ *Ivi*, p. 35.

desejo do personagem de abandonar, talvez, a sua vida de medíocre professor de História e se aventurar numa vida que considera mais emocionante, diferente e mais ambiciosa.

O último nome é Afonso oriundo da língua germânica e significa caprichoso, voluntarioso; isso sim, é evidente que nosso personagem é, ele só faz o que deseja, age somente por vontade própria, não segue prescrições de comportamento prévias. ~~Ele~~ Ele passa todo tempo a maltratar Maria da Paz, mulher que o ama e que, por fim, ele descobre amar. Sua mãe também sofre com sua voluntariedade, ele inventa desculpas para não ligar para ela e não ir visitá-la. Poderíamos dizer que é um homem demasiadamente mimado por sua mãe e namorada que se deixam moldar às vontades de Tertuliano¹²².

O terceiro nome também parece de alguma forma ligado ao título do filme em que o professor de História vê pela primeira vez um homem que se parece com ele, *Quem porfia mata caça*. O provérbio significa que quem insiste, mais cedo ou mais tarde, atinge a sua presa ou conquista o seu objetivo. E Tertuliano Máximo Afonso é seguramente persistente, uma vez que não desiste, perante as primeiras dificuldades, de encontrar o número de telefone do ator para o contactar, e a desconfiança inicial do seu sócia também não o detém. Ele também se mostra determinado no final do romance, quando se dirige ao encontro do terceiro duplo com uma arma, o que certamente não é a atitude típica de um homem medroso e inseguro, como Tertuliano ~~aparece~~ parece ser no início do romance. Uma transformação, uma mudança, que se deu graças à descoberta do duplo: sem essa aventura o protagonista teria permanecido onde estava, lendo a história das guerras da Mesopotâmia e sonhando em ensinar a história de trás para frente, do começo ao fim.

¹²² *Ibidem*.

O nome do protagonista do romance refere-se a uma personalidade fragmentada e complexa, composta por diferentes “almas” muitas vezes em oposição umas contra as outras e numa relação dialógica entre si. Isso mostra como Tertuliano não só tem um duplo externo a ele (António Santa Clara), mas é ele próprio composto por uma multiplicidade de Eus que habitam na sua alma.

Remata Selesté Michels da Rosa:

Esse nome, dito e repetido já na primeira página, indica o caminho do personagem: ele não está sozinho. Até mesmo em sua casa ele, percebe a presença de outros que se revelam desde a primeira noite em que acompanhamos sua trajetória. Além desse índice, o autor nunca o chama só pelo primeiro nome, ele sempre se refere a Tertuliano Máximo Afonso, talvez como se quisesse propor: todos eles.

A autora destaca que a escolha do nome do protagonista é uma escolha artística tipicamente pós-moderna:

Partindo desse princípio, podemos atribuir outro sentido pós-moderno para escolha desse nome múltiplo: a fragmentação do sujeito, presente desde a origem do romance, e cada vez mais forte e valorizada na escrita contemporânea. O sujeito contemporâneo é múltiplo por essência, os tipos estão cada vez mais em extinção. A complexidade do mundo é bem maior: as grandes verdades caíram por terra, não existe mais um único discurso verdadeiro. Por isso, ficou muito mais difícil caracterizar um indivíduo, já não é suficiente dizer, por exemplo, que ele é ‘um professor de história’; o que poderia muito bem defini-lo no século passado, hoje, é insuficiente¹²³.

A escolha do nome do protagonista revela, portanto, o caráter pós-moderno do romance de Saramago mencionado na parte introdutória da tese.

¹²³ SELESTE MICHELS DA ROSA, *Op. cit.*, p. 42.

Voltando ao romance anterior, *O ano da morte de Ricardo Reis*, podemos dizer que Tertuliano, Máximo e Afonso podem ser considerados três heterónimos distintos da mesma personagem, três personalidades distintas que convivem no mesmo sujeito, o que não é muito diferente dos heterónimos de Fernando Pessoa que analisámos.

A dubiedade do personagem Tertuliano, duplicidade ou multiplicidade, que está presente no seu nome já traz em si essa concepção. Cada um dos três — Tertuliano, Máximo e Afonso — são nomes próprios independentes, podem ser pessoas diferentes, com personalidade e vocações distintas. Esse nome, dito e repetido já na primeira página, indica o caminho do personagem: ele não está sozinho. Até mesmo em sua casa ele percebe a presença de outros que se revelam desde a primeira noite em que acompanhamos sua trajetória. Além desse índice, o autor nunca o chama só pelo primeiro nome, ele sempre se refere a Tertuliano Máximo Afonso, talvez como se quisesse propor: todos eles¹²⁴.

4.2.2 O Senso Comum

Mas há outra “personagem” do romance que precisa ser examinada: o Senso Comum, com o qual Tertuliano Máximo Afonso frequentemente dialoga ao tomar decisões: Saramago dá assim voz ao aspeto mais racional e prudente do protagonista do romance que tenta induzi-lo a não se aventurar em busca do duplo, a esquecer o que viu e a continuar a sua vida pacata de professor de História.

Observa Josiele Kaminski Corso:

O Senso Comum é o alerta, o caminho para a volta, para o retrocesso, para o regresso ao ponto de partida, como explicita no diálogo abaixo, o diálogo mental entre eles (...). O Senso Comum age no romance como um adversário dos pensamentos menos racionais e justos, vai contra os planos maquiavélicos do herói, desaprovando-

¹²⁴ Ivi, p. 45.

o, sempre a dar-lhe conselhos, os quais, geralmente, são ignorados e raramente ouvidos¹²⁵.

Saramago atribui ao Senso Comum o papel de questionar as escolhas de Tertuliano Máximo Afonso, de limitar os seus ímpetos, de colocar dúvidas e hesitações.

Um papel que no romance *Todos os nomes* Saramago tinha atribuído, através uma escolha algo bizarra, a um Teto (que o Sr. José observa do seu quarto e que a certa altura ganha vida), aconselhando o protagonista do romance a desistir da sua busca por uma mulher misteriosa e a retornar ao seu trabalho rotineiro na Conservatória Geral. Um Teto sábio e racional como o Senso Comum de *O homem duplicado* tenta fazer o protagonista pensar, detê-lo nas suas decisões perigosas.

Assim, no texto, Saramago diz:

O senso comum, perdoa-me que to diga, é *conservador*, aventuro-me mesmo a afirmar que é *reaccionário*, Essas cartas acusatórias sempre chegam, mais cedo ou mais tarde toda a gente as escreve e toda a gente as recebe, Então será certo, se são assim, tantos os que têm estado de acordo em escrevê-las e os que não têm outra alternativa que recebê-las, a não ser escrevê-las também, Deverias saber que estar de acordo nem sempre significa compartilhar uma razão, o mais de costume é reunirem-se pessoas a sombra de uma opinião como se ela fosse um guarda chuva. Tertuliano Máximo Afonso abriu a boca para responder, se a expressão abriu a boca é permitida tratando-se de um diálogo todo ele silencioso, todo ele mental, como foi o caso deste, mas o senso comum já ali não estava, tinha se retirado sem ruído (Saramago, *HD*, p. 58-59)

O protagonista dialoga então com o Senso Comum numa espécie de *stream of consciousness*, uma reflexão constante sobre si e sobre a sua vida que o vê confrontar-se com o seu lado mais racional e prudente. O

¹²⁵ JOSIELE KAMINSKI CORSO, *Op. cit.*, p. 29.

Senso Comum, enquanto tal comum, representa o pensamento do homem médio, o pensamento da massa, que pertence à sabedoria popular.

Saramago expressa um juízo negativo sobre este tipo de pensamento, que «é conservador, aventuro-me mesmo afirmar que é reaccionário», o que nos remete para o que foi afirmado em *O ano da morte de Ricardo Reis*, quando Pessoa se dirige ao heterónimo referindo que «um morto é, por definição, ultraconservador, não suporta alterações da ordem».

O Senso Comum parece representar um “superego” psicológico que tenta bloquear as decisões mais precipitadas e irracionais do protagonista, e que tem preferência pelo *status quo*, pela ordem estabelecida, que sugere ao protagonista não interferir no estado das coisas, deixar o mundo como está. Talvez por isso Saramago, em *Todos os nomes*, dê voz a um Teto, que se encontra por cima do resto da casa, que cobre e de alguma forma protege o conteúdo da casa, retratando neste sentido uma forma de “superego” que preside os outros instintos mais básicos do sujeito.

O Senso Comum de Tertuliano e o Teto do Sr. José impelem os protagonistas a não mudar a ordem das coisas, a deixá-la inalterada e imóvel. Afinal, Ricardo Reis acredita que “*sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo*”, que observa o Mundo sem entrar na sua ordem, no seu equilíbrio.

Nesse sentido, o Senso Comum parece referir-se àquela série de noções aprendidas pelo indivíduo através da formação (escolar, mas também familiar e social), que se inclinam para uma natureza estática, o equilíbrio e a repetitividade, mais do que para a aventura, a descoberta e a aposta, para a qual se inclina o lado mais irracional do indivíduo.

Saramago questiona esta afirmação tanto em *O ano da morte de Ricardo Reis* quanto em *O homem duplicado*: em ambos os romances, de facto, os protagonistas se deparam com uma ordem de coisas que se desmorona, destruída pelos factos da vida: no caso de Ricardo Reis, o retorno a Lisboa durante o Salazarismo, no caso de Tertuliano, a descoberta de um duplo. A ordem de vida das personagens de repente rompe-se e convoca-os a dar respostas às questões existenciais que enfrentam.

Começa assim um diálogo interno, um contraste entre um instinto mais irracional e impetuoso e uma dimensão mais calma e racional, representada pelo Senso Comum; em *O ano da morte de Ricardo Reis* este elemento de oposição é representado pelo próprio Fernando Pessoa, que, ao contrário do Senso Comum e do Teto de *Todos os nomes*, representa um espírito mais rebelde e, como já dissemos, até *subversivo*, comparado ~~ao~~ com o seu heterónimo Reis.

Tertuliano Máximo Afonso é, portanto, um homem dividido, fragmentado, possuído por diferentes instintos, que o levam a fazer escolhas totalmente diferentes:

Tertuliano Máximo Afonso e o Senso Comum seriam uma dupla binómia, opostos refletidos em um só ser: razão e emoção, bem e mal, força e fraqueza, certeza e dúvida, real e irreal, ordem e desordem, racional e irracional. Saramago re-significa o Senso Comum em seu romance. Aceitar os acontecimentos históricos como de costume, seguindo as orientações do Senso Comum é achar que a vida seria apenas um caminho, com bifurcações, problemas e emboscadas. Algo que nos daria êxito, carreira, família e um final se tudo ocorresse perfeitamente¹²⁶.

A linguagem típica de Saramago, com pouquíssima pontuação, em que a distinção entre o pensamento de uma personagem e de outra é muitas vezes difícil de apreender, adequa-se perfeitamente a este tipo de diálogo

¹²⁶ JOSIELE KAMINSKI CORSO, *Op. cit.*, p. 33.

interno das personagens: numa espécie de fluxo de consciência, o que destaca a presença de diferentes propensões na mesma personagem. O diálogo interno das personagens é, aliás, como veremos melhor, uma das principais características dos romances de Saramago, dir-se-ia, provavelmente a principal característica, extraída, não por acaso, de Dostoiévski, que fez dela uma frase de estilo na sua literatura, a que Bakhtin chamou de “polifonia”.

4.2.3 António Claro / Daniel Santa Clara

A personagem António Claro mostra, no seu nome, a sua duplicidade. Mas não só no nome, note-se que o ator na verdade já tem um duplo, ou melhor, um alter ego, um nome artístico com o qual se apresenta nos filmes: Daniel Santa Clara. Não se sabe muito no romance sobre esse alter ego, sabemos apenas que ele não é um ator muito famoso, provavelmente é um ator que desempenha papéis secundários. De qualquer forma, é evidente a intenção de Saramago de fazer o leitor entender, desde o início, a duplicidade do personagem.

Trata-se de um sujeito com uma personalidade distinta da de Tertuliano, que aparentemente vive uma vida bastante satisfatória, menos conflituosa e atormentada do que Tertuliano. É apenas a entrada em cena do professor de História que o põe em crise e que põe em dúvida sua própria identidade, suscitando-lhe a questão de ser ele o original ou a cópia.

Já dissemos que ao contrário dos outros romances que tratam do tema do duplo, em Saramago é o original quem atormenta o duplo, ainda que depois se descubra que António Claro nasceu meia hora antes de Tertuliano, e isso o torna o primeiro, o ‘original’.

O nome António (que relembra o imperador romano) parece sugerir a ideia de força e poder, enquanto Claro parece remeter para uma

ideia de clareza, lucidez. O oposto, essencialmente, de Tertuliano, um homem medroso e inseguro, pelo menos até descobrir que tem um sócio no filme que o Professor de Matemática lhe mostra¹²⁷.

No final, Tertuliano acaba ocupando o seu lugar, devido ao acidente que ocasiona a morte do ator e da noiva de Tertuliano, que estava com ele no momento do acidente. Neste ponto, ainda que não seja expressamente dito por Saramago, Tertuliano assume também o nome do ator, António Claro: talvez nesta mudança o escritor sugira que Tertuliano, depois da dramática aventura com o duplo, também se torne um outro homem, mais determinado e convicto de si, como o novo nome parece sugerir: e, de facto, quando se sente ameaçado por um terceiro duplo que entra em cena com o telefonema final, não hesita um segundo em levar uma arma consigo antes de ir ao seu encontro. Uma mudança clara e decisiva que a personagem demonstra ter feito após a morte do seu rival. Tanto quanto se sabe, desaparece também o Senso Comum, que após a morte do ator já não parece atormentar Tertuliano (agora no papel de António): sabemos apenas que o homem continua a ler as histórias das civilizações mesopotâmicas e não muito mais, mas podemos imaginar que Tertuliano deixa de ser o homem inseguro e frágil do início do romance passando a ser mais seguro de si.

4.2.4 Maria da Paz e Helena

Por fim, as personagens femininas do romance: Maria da Paz e Helena, companheira e esposa, respetivamente, de Tertuliano e António Claro, que no final as duas personagens trocam.

¹²⁷ Segundo Madalena Aparecida Machado, *Op. cit.*, “Daniel Santa-Clara/António Claro casado com Helena, traz no nome uma possibilidade de compreensão do homem pois prenuncia clareza, claridade, luz, perspectiva ofuscada pelo seu comportamento vingativo, mesquinho e ambicioso”, *Pensar o ser e o agir em o homem duplicado*, p. 15.

Neste caso também o nome é significativo do papel no romance: o nome da primeira refere-se, obviamente, à paz, que concilia muito bem com o Tertuliano do início do romance, um homem pacífico, de facto, a ponto de ser medroso e submisso.

O nome da segunda mulher, Helena, remete de forma bastante clara à mitológica Helena de Troia, a mulher que provocou a Guerra de Troia (presumivelmente por volta de 1250 a.C.), o que também espelha o que acontece no romance, com ~~que~~ uma “guerra” entre os dois homens não só para saber qual dos dois nasceu primeiro, mas também ~~para~~ pelas duas mulheres.

No final, o protagonista da novela, Tertuliano, devido à morte ~~de~~ ~~sua~~ da noiva Maria da Paz e do seu rival, António Claro, também assume o lugar deste último na sua vida sentimental, iniciando uma relação com Helena.

Tertuliano passa da paz para a guerra, de Maria da Paz para Helena, símbolo de uma mudança interior na personagem, que abandona o seu carácter tímido e medroso para se tornar um homem mais corajoso e decidido, disposto a ir para a guerra pelo que quer. Esse carácter mais belicoso pode ser transcrito, conforme já mencionado, no facto de levar uma pistola ao encontro com o sócia ulterior na última parte da novela.

As personagens femininas de *O homem duplicado* não têm o papel central que Lídia e Marcenda têm em *O ano da morte de Ricardo Reis*, são personagens secundárias, das quais pouco se sabe, a não ser ~~seus~~ os nomes. Elas são, acima de tudo, personagens pelas quais os dois homens lutam e que usam para se vingarem um do outro. Nesse sentido, elas refletem mais de perto a tradição da literatura romântica que analisámos, em que a mulher é disputada entre o protagonista e o seu duplo. Elas nem parecem ter uma dupla identidade, como os personagens masculinos, mas são fundamentais no desenvolvimento da trama, principalmente no

momento final, em que as personagens masculinas as trocam. António Claro, paradoxalmente, ao escolher Maria da Paz, ainda que apenas por uma noite, acaba morrendo, enquanto Tertuliano, após ter aceitado o risco do desafio e da guerra, sobrevive e inicia uma nova vida ao lado de Helena.

4.3 O “infinito talvez”: a morte e o terceiro sócia

Tertuliano Máximo Afonso, ao descobrir que tem um sócia, aceita viver o desafio, procurar o homem do filme, contactá-lo, entrar na sua vida: aceita deixar o seu mundo de sossego com a Maria da Paz, recusa o conselho que lhe dá o Senso Comum, interfere na ordem das coisas, aceita a guerra com António Claro, cujo lugar acaba por assumir, ao lado da mulher que provocou a guerra, Helena. Tertuliano Máximo Afonso decide não se contentar com “o espetáculo do mundo”, mas intervir, rebelar-se contra a ordem das coisas e intervir, criando desordem, e até mesmo a morte da ~~sua~~ própria companheira, Maria da Paz, e do seu rival António Claro. Como recompensa, Tertuliano Máximo Afonso tem a mulher que simboliza a guerra, Helena, e está disposto a defendê-la com todos os meios ao seu alcance, incluindo a arma que empunha na cena final.

No romance de Saramago, o tema do duplo assume também o significado de mudança, de sair de si mesmo, da própria identidade e adquirir uma identidade diferente, como no caso de Tertuliano e António Claro, que acabam por trocar de papéis, ou melhor, Tertuliano assume o lugar de António, entrando ~~em~~ na sua vida e substituindo-se também na sua relação amorosa com Helena.

Enquanto Ricardo Reis, no final do romance, renuncia à vida e ruma ao abismo da morte com Fernando Pessoa; Tertuliano Máximo Afonso aproveita a morte do duplo para começar uma vida nova,

diferente, com uma nova relação amorosa, e provavelmente com outra atitude perante a vida, por comparação à atitude medrosa que tinha antes da experiência que a descoberta do duplo o leva a viver. Ricardo Reis poderia ter decidido ser pai do filho de Lídia ou, talvez, continuar a busca por Marcenda, mas, em vez disso, não se sente capaz, provavelmente dominado pelos horrores da ditadura e da guerra civil espanhola: finalmente decide desistir e seguir Pessoa até ao cemitério dos Prazeres e cessar a luta. Diferentemente, ao apropriar-se da identidade de António Claro após a morte deste, Tertuliano Máximo Afonso inicia uma nova vida: o romance termina sem nos dizer como o homem conduzirá a sua vida a partir dali, já que não é ator e, portanto, presumivelmente, terá de encontrar outra maneira de seguir a sua vida com ~~sua~~ a nova identidade, mas o romance deixa à imaginação do leitor a resposta a essas perguntas.

Capítulo V

“Quem sou Eu?”: o homem pós-moderno em busca da sua identidade

5.1 “Quem sou eu?”: o dilema existencial do homem duplicado

Vimos que, na literatura romântica, o tema do duplo está ligado aos fenómenos de neurose, psicose e esquizofrenia das personagens, que acreditam ver os seus duplos ganharem vida diante de seus olhos.

Em Saramago, o tema do duplo assume um significado mais amplo, ligado à busca do Eu, isto é, ligado ao tema da identidade. Relativamente a este assunto, o escritor encontra na literatura portuguesa um grande mestre, que construiu a sua fama literária escrevendo acerca da identidade, ou melhor, das identidades múltiplas: Fernando Pessoa e os seus heterónimos. O grande poeta representa, ele mesmo, um exemplo de desdobramento ~~de~~, de uma identidade fragmentada em múltiplos heterónimos, que juntos constituem a complexa e refinada personalidade do poeta.

A relação de Saramago com Fernando Pessoa e os seus heterónimos está naturalmente presente em *O ano da morte de Ricardo Reis*, mas também no segundo romance sobre o qual nos debruçaremos, *O homem duplicado*: a presença de Pessoa resulta de alguns elementos do próprio texto, em particular a personagem principal Tertuliano Máximo Afonso, parece de alguma forma se assemelhar ao Ricardo Reis de Saramago:

Temos uma personagem (Tertuliano) inserida em uma melancólica angústia que projeta em seu íntimo a visibilidade de já ser outro, “Sente-se diferente, como se não mais fosse o mesmo” (HD, p. 69). Essa citação nos transporta ao universo pessoano, ao semi-heterónimo

Bernardo Soares que diz “Busco-me e não me encontro”¹²⁸.

É o tema existencial da identidade que domina os romances de Saramago, objetos desta tese: os protagonistas procuram uma resposta à pergunta “quem sou eu?”, é também o que distingue os romances de Saramago dos outros romances que abordam o tema do duplo. Trata-se, portanto, de um tema existencial, que envolve o sujeito no plano psíquico, mas também no plano social.

Quando solicitado a responder à pergunta “quem és tu?”, qualquer pessoa tende a responder referindo-se ao seu nome, idade, local onde nasceu ou vive, ao seu trabalho e eventualmente a outras breves notas biográficas que o caracterizam.

Trata-se de indícios biográficos, acontecimentos que marcaram a vida de uma pessoa, elementos externos ao aspeto psíquico do sujeito que dizem respeito à sua atuação no mundo e na sociedade.

Mas o tema da identidade que Saramago encara nos seus romances não diz respeito tanto aos factos externos do sujeito, mas sim aos internos, à percepção que o indivíduo tem de si mesmo, muitas vezes muito diferente da “máscara externa” que é obrigado a usar. Esta máscara é normalmente uma máscara fixa, sempre a mesma, que nós usamos para nos relacionarmos com os demais e para realizarmos as tarefas e funções para levar a cabo a nossa existência. O nosso comportamento, forçado por necessidades externas, forma assim uma máscara, como referimos, que o sujeito veste todos os dias, e que tende a fixar-se à medida que a vida avança, através da repetição de gestos e comportamentos quotidianos.

¹²⁸ FERNANDO PESSOA. *Livro do desassossego* [por Bernardo Soares]. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 153, *apud* JOSIELE KAMINSKI CORSO, *Op. cit.*, p. 24.

Debaixo dessa máscara, há uma série de impulsos e desejos típicos da fase mais irracional e espontânea do sujeito, que tendem a divergir da imagem da mesma máscara. Uma série de diferentes Eus que entram em conflito não apenas com a máscara externa, mas também entre si e que tendem a tentar prevalecer uns sobre os outros, criando conflitos psicológicos extremamente fortes que levam à fragmentação do “Eu” de que muitas vezes falámos nesta tese.

A epígrafe de *Todos os nomes* diz que “Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens”: Saramago parece assim indicar que sabemos o papel que os demais nos atribuíram, mas não o que realmente somos.

Recebemos uma máscara, um papel, que quase nunca representa o que sentimos que somos: segundo afirma Pessoa nas palavras de Ricardo Reis, “vivem em nós inúmeros”, mas a máscara que nos é atribuída costuma ser apenas uma.

Como vimos no início desta tese, o tema da identidade é um tema central do pós-modernismo, do qual Saramago é um dos principais representantes no campo literário. Vimos também que o homem pós-moderno se caracteriza por uma profunda fragmentação do seu Eu. Mesmo pertencendo a um período literário anterior, também Fernando Pessoa certamente tratou o tema do Eu como poucos, com a sua vasta obra de heteronímia que foi analisada nos capítulos iniciais da tese.

Saramago desenvolve, assim, a teoria da heteronímia de Fernando Pessoa, valendo-se também de outras obras anteriores, sobretudo *O Duplo*, de Dostoiévski.

Para melhor compreendermos o tema da identidade e a sua evolução ao longo dos anos, podemos ler escreveu Stuart Hall, um dos mais importantes representantes dos *Cultural Studies* britânicos, que distingue principalmente três concepções diferentes de identidade:

Hall ainda classifica o sujeito sob três concepções identitárias: sujeito do iluminismo, sociológico e pós-moderno. O primeiro, baseado unicamente na pessoa humana, tinha o sujeito como indivíduo unificado e seu centro estava baseado em um núcleo interior, permanecendo o mesmo durante a existência. O segundo, o sujeito sociológico, não é autônomo e constrói-se a partir da interação de sua essência interior com a sociedade (eu+sociedade). O terceiro e último é classificado como não tendo uma identidade fixa, pois forma-se e transforma-se continuamente pelas características sociais que o rodeiam¹²⁹.

De acordo com Hall, o Eu iluminista dominou o século XVII até ao início do século XX e baseia-se numa ideia de completude e autonomia: ao nascer, um indivíduo é dotado de um forte núcleo interior que se desenvolve com a idade, mantendo a sua essência. Na década de 1920, sociólogos como George Herbert Mead sugeriam que a identidade se formava em relação ao ambiente e às pessoas importantes responsáveis por explicar e transmitir os valores, significados e símbolos presentes no mundo infantil. O Eu sociológico, portanto, representa um núcleo interior, que pode ser modificado pela sociedade por meio da internalização de valores e significados culturais.

O homem contemporâneo encontra-se, segundo Hall, perante uma fratura do Eu, o que causa a necessidade de reformular continuamente a sua identidade para se adaptar à rápida evolução da realidade externa.

O sujeito pós-moderno, não apresenta mais uma identidade única, fixa e permanente, ela é constantemente configurada e reconfigurada, tendo como apoio a globalização, que interfere no processo de construção do “eu”: “[...] outro aspecto desta questão da identidade está relacionado com o caráter da mudança na

¹²⁹ JOSIELE KAMINSKI CORSO, *Op. cit.*, p. 26.

modernidade tardia; em particular, ao processo de mudança conhecido como “globalização” e seu impacto sobre a identidade cultural” (Hall, 2006, p. 14)¹³⁰.

O homem contemporâneo enfrenta uma profunda crise de identidade, devido às muitas mudanças sociais e económicas que ocorreram nos últimos anos, em particular a globalização.

Nesse contexto, a personagem retrata a crise de identidade do indivíduo contemporâneo, um aspecto determinante para a compreensão da humanidade e das sociedades humanas. Lança-se, assim, “o desafio de se perceber a dimensão plena e mesmo o sentido último dessa inusitada e plena condição de igualdade física, que desde logo impõe uma questionação de identidades: como quem diz, serão mesmo dois sujeitos diferentes ou um só, fisicamente replicado no outro?”¹³¹.

5.1 A atrofia do Eu do homem contemporâneo

Diante da crise de identidade, o homem contemporâneo enfrenta um perene processo de construção do seu Eu: enquanto em épocas anteriores, uma vez que chegava à idade adulta, o processo de formação da identidade podia ser considerado definitivamente concluído, na contemporaneidade esse processo nunca termina, e identidade está em constante evolução.

É um processo aberto, que não tem fim, exceto, claro, com a chegada da morte.

Podemos compreender o conceito de identidade unificada como uma narrativa íntima do eu, construída por nós mesmos, em que o homem contemporâneo vive em constante confronto com a multiplicidade de identidades possíveis e cambiáveis, com as quais, temporariamente, pode identificar-se.

¹³⁰ MARIANE FERREIRA DA SILVA, *Desdobramentos do “eu” em o homem duplicado, de José Saramago*, 2019, p. 74.

¹³¹ CARLOS REIS, 2002; *apud* Arnaut, 2008, cit., p. 186.

Mas Hall faz outra observação importante:

Para ele, somos compostos por **identidades contraditórias**, que agem de maneiras diferentes conforme o contexto e, sendo assim, o sujeito que acredita possuir uma identidade unificada desde o seu nascimento, é porque **se acomodou dentro de si mesmo** (negritos nossos)¹³².

A natureza humana é, portanto, a de possuir várias identidades contraditórias, em conflito potencial umas com as outras, mas há uma tendência inata para as unificar, justamente para evitar o conflito, que gera sofrimento, e para “se acomodar”, como diz Stuart Hall, ~~em~~ numa identidade unificada, não para lidar com o conflito.

Existe uma tendência inata para reconciliar, mesmo à força, as várias identidades contraditórias numa só, para manter uma certa homogeneidade da própria personalidade. Isso é certamente útil para manter não apenas um equilíbrio interno, mas também para garantir uma série de relacionamentos estáveis com outros indivíduos que fazem parte de nossas relações sociais. A estabilidade é um fator central na gestão da existência humana, O que é complexo também é difícil de gerir, a tendência para simplificar a realidade é algo inato no homem, que deve empregar mais esforço para gerir a complexidade. No entanto, esta tendência à simplificação acarreta uma perda de riqueza intelectual e cultural. Assim, reduzir a identidade a uma visão unitária, excluindo as outras identidades do sujeito conduz inevitavelmente ao que poderíamos chamar de *atrofia do Eu*, uma repressão do ego múltiplo em favor de um ego simplificado e, como tal, limitado e reduzido.

Propomos agora uma pequena digressão fora da esfera literária, a fim de analisar quais são alguns dos elementos que levam o ser humano

¹³² JOSIELE KAMINSKI CORSO, Op. cit., p. 44.

a tal forma de *atrofia do Eu*, a um esvaziamento do Eu, ao contrário do que diz Fernando Pessoa: “*Vivem em nós vários*”.

A análise que se segue não pretende ser exaustiva, mas apenas pretende ser um ponto de partida para a reflexão em torno do tema da identidade e do Eu e, sobretudo, dos seus limites e constrangimentos.

Dedicaremos uma parte maior ao tema do Trabalho, devido à ~~minha~~ formação anterior nesta área, limitando-nos, no entanto, a simples alusões relativas a questões sociológicas e filosóficas, para as quais não ~~tenho~~ temos formação prévia específica, exceto durante os estudos liceais.

5.1.1 Sistema de produção *taylor-fordista*, linha de montagem e alienação

Um bom ponto de partida para a reflexão sobre a identidade pode vir da experiência do trabalho humano: a linha de montagem é um sistema de produção conhecido desde a Revolução Industrial, no qual o chamado *Sistema Taylor-Fordista*, concebido por Fredrick Taylor no final do século XIX, é e massivamente utilizado na década de 1920 por Harry Ford para a produção de carros da marca homónima.

O princípio da linha de montagem é simples: cada trabalhador, atribuído à linha de montagem, executa continuamente o mesmo gesto, de forma contínua e repetitiva ao longo do dia de trabalho. Ao lado dele, outros trabalhadores fazem o mesmo, ou repetem outro gesto, para que a máquina em que trabalham produza uma determinada peça (por exemplo, no caso de Ford, uma peça de automóvel) que passará a compor o produto final que a empresa vende no mercado.

Repetir sempre o mesmo gesto todos os dias implica um aumento significativo da produtividade: o trabalhador consegue assim produzir uma série de peças muito maior do que aconteceria se não tivesse de

fazer sempre esse gesto. Cada trabalhador especializa-se numa determinada operação e repete-a indefinidamente, aumentando assim a produtividade geral da empresa. O trabalhador não necessita de considerar todo o ciclo produtivo do produto final, pode nem ter a menor ideia do que a empresa produz, no final da linha de montagem: saber executar esse gesto na linha de montagem, um único processo repetido um número ilimitado de vezes, é tudo o que lhe é exigido para obter o salário mensal.

Um trabalho altamente mecânico, em que o homem só tem de operar uma máquina à sua frente, sem pensar ou fazer avaliações sobre o desempenho do próprio trabalho: é a máquina (ou melhor, quem a construiu) quem decide qual peça deve ser produzida e de que forma: basta ao trabalhador repetir um gesto, aprendido de uma vez por todas.

Tal sistema de produção tem ainda a vantagem de eliminar os tempos mortos e, assim, tornar a produção mais rápida: o operário na linha de montagem deve repetir sem interrupções o gesto que lhe compete, cancelando os espaços entre uma operação e outra, de modo a produzir o maior número de peças possível. Uma ausência de tempos mortos, com uma concentração constante no trabalho que faz.

Daí a definição de “operário-boi”, com evidente conotação negativa, dada a esse tipo de trabalhador, que acaba por se assemelhar a bois, animais que costumam ser encarregados de trabalhos pesados. Notoriamente, Harry Ford queixava-se do facto de que quando contratava “um par de mãos”, tinha que contratar “um homem também”, enfatizando assim a inutilidade do resto do ser humano, exceto como uma ferramenta para produzir peças.

A repetitividade tem, portanto, uma vantagem inegável, faz com que o ser humano seja mais produtivo: repetir o mesmo gesto todos os dias por muitas horas aumenta a capacidade do ser humano de realizar o

trabalho de forma correta e mais rápida, aumentando a sua produtividade.

Embora nem todos trabalhem ~~em~~ numa linha de montagem, o princípio segundo o qual a repetição de uma determinada atividade aumenta a eficiência de quem a executa também se aplica a outras áreas: normalmente, um ser humano realiza apenas um trabalho ao longo da sua vida, até porque a repetição envolve especialização e maior produtividade.

O taylorismo não se limita às fábricas, mas abrange também as funções administrativas e os serviços. O processo de “taylorização”, que abrange o trabalho nos bancos, nos escritórios, nas cadeias comerciais, nos serviços levou, entre outras coisas, à necessidade de distinguir, no âmbito do modelo weberiano de burocracia, entre uma burocracia profissional e uma burocracia mecânica¹³³.

Um exemplo extremo de taylorismo, aplicado ao mundo dos serviços é aquele oferecido pelas cadeias de restaurantes McDonald's, como afirma George Ritzer¹³⁴. É um processo de “padronização” muito avançado tanto do processo de produção, com a extrema fragmentação das tarefas laborais, quanto do produto alimentar, ou seja, não só o trabalho dos funcionários é taylorizado, mas também o tratamento dos clientes. A preparação da comida como uma linha de montagem, a eficiência medida no tempo gasto servindo e consumindo e a previsibilidade da comida e do serviço levam Ritzer a dizer que a “MacDonaldização do mundo” é a fase extrema do processo de burocratização. Para Ritzer, esta não se limita às cadeias alimentares, mas está a espalhar-se por uma gama muito ampla de serviços desde diagnóstico de ambulatórios até às chamadas “igrejas eletrônicas” com

¹³³ HENRY MINTZBERG, *Structure in fives: design Effective organização*, Englewood Cliffs, N.J., 1983.

¹³⁴ GEORGE RITZER, *The McDonaldization of society*, Thousand Oaks, Cal., 1992.

cerimónias religiosas pré-programadas. O facto de que nos mesmos anos em que o taylorismo tradicional nas fábricas se atenua até se dissolver, uma quantidade de empresas de serviços esteja, ao contrário, experimentando processos crescentes de taylorização extrema é a prova mais efetiva de quão complexo, vital e longe de estar esgotado está este fenómeno.

5.1.2 O conceito de alienação

O conceito de alienação costuma ser associado ao trabalho na linha de montagem. O termo de origem jurídica, que indica a transferência de um bem ou direito a outro sujeito, passou a fazer parte da linguagem social e filosófica, assumindo outros significados.

Não pretendemos analisar aqui todas as complexas teorias que se têm preocupado com o conceito de alienação, desde o campo social (Rousseau), filosófico (Hegel) e religioso (Feuerbach), mas limitar-nos-emos a uma breve análise da alienação ligada ao trabalho, que ~~me~~ nos parece também correlacionada com o tema da identidade de que tratamos nesta tese.

A conceção de alienação desenvolvida por K. Marx funde alguns aspetos da teoria de Hegel e Feuerbach. Para Marx não é está mais ligada à religião ou à filosofia, mas à sociedade das relações comerciais, em particular, na sua forma mais desenvolvida: isto é, a sociedade capitalista moderna¹³⁵. Aqui ressurge um tema já parcialmente elaborado por Rousseau e também por Hegel: a relação entre alienação e divisão do trabalho.

Segundo Marx, a mão-de-obra transforma-se numa entidade em si, ou seja, torna-se um simples valor monetário, como acontece com as

¹³⁵ KARL MARX, *Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie*, I vol., Livro I: *Der Produktionsprozess des Kapitals*, Hamburgo, 1867.

mercadorias, algo que se “aliena”, que se torna independente independente, se separa dos mesmos produtores e que os confronta e os domina. Essa relação invertida, pela qual o produto do trabalho aparece dotado de um valor económico próprio, que subordina e comanda o trabalhador, é chamada por Marx de “fetichismo” da mercadoria. O mundo das coisas aparece animado pela sua própria vida, isto é, personificado; o mundo dos seres humanos, ao contrário, aparece “reificado”, isto é, reduzido a relações entre coisas.

Lukács, ~~em~~ no seu famoso ensaio *História e consciência de classe*¹³⁶, afirma que o escândalo da alienação não reside mais no facto de o trabalho se objetivar num produto que tem a forma de mercadoria, mas no facto de haver uma objetividade natural, externa e independente da subjetividade pensante.

No existencialismo, embora o termo não apareça explicitamente, alguns dos significados nele implícitos encontram-se na análise do que M. Heidegger chamou de “existência inautêntica”¹³⁷.

No âmbito da sua análise da decadência, definida em termos gerais como o empenho no mundo comum das “ocupações e preocupações quotidianas”¹³⁸, Heidegger afirma que neste tipo de existência, respeitante sobretudo à produção e à tecnologia, o homem vive imerso no universo das coisas. A existência das coisas é para ser usada pelo homem, para estar ao seu alcance como ferramentas e meios de trabalho. É um mundo reificado: o mundo físico-natural que a ciência nos mostra. É uma realidade sólida e, no entanto, inconsistente, na qual encontram satisfação tanto a nossa propensão a dominar a natureza (isto é, dispor das coisas), como a necessidade de segurança que caracteriza o

¹³⁶ GYORGY LUKÁCS, *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*, Berlim, 1923.

¹³⁷ MARTIN HEIDEGGER, *Sein und zeit*, Halle, 1927.

¹³⁸ ANDRÉ DUARTE, *Heidegger e o outro: a questão da alteridade em Ser e tempo*. 2002.

que Heidegger chama de “vida cotidiana” (*alltaglich*). Desta forma, o homem esta imerso inteiramente em objetos, perdido atras das ocupa˜es cotidianas. Essa existˆncia “inautˆntica” (*das faktische Leben*)  o reino do anonimato, onde tudo  nivelado, convencional: o homem, despersonalizado,  todos e ninguém.

Por último, a Escola de Frankfurt (M. Horkheimer, Th. W. Adorno e H. Marcuse), referindo-se às sociedades modernas (dominadas pelo princípio da eficiˆncia), acrescenta aos temas tradicionalmente ligados à crítica da divis˜o do trabalho, uma análise das formas extremas de fragmenta˜o que caracterizam o trabalho industrial moderno e, em particular, aquele realizado na linha de montagem.

O fenmeno da aliena˜o leva o ser humano a uma “reifica˜o” da sua própria existˆncia, a uma cis˜o de seu próprio “eu” interno em favor da realidade externa, que prevalece sobre a sua interioridade.

Podemos assim dizer que a aliena˜o ligada ao sistema de produ˜o capitalista comporta um *esvaziamento* do Eu para aumentar a sua capacidade produtiva. O ser humano torna-se uma máquina, um meio de produ˜o como as outras máquinas da fábrica. O homem torna-se uma ferramenta de trabalho, desumanizado e despojado daquele lado emocional que caracteriza o seu Eu mais profundo.

A literatura e o cinema interessaram-se muitas vezes por esse tipo de assunto: por exemplo no famoso filme de Charlie Chaplin, *Tempos Modernos* (1937), com a imagem icnica de Chaplin preso entre as engrenagens da linha de montagem, ou o filme do famoso realizador francês Jacques Tati, *Playtime* (1967), no qual o protagonista, Monsieur Hulot,  contratado por uma grande empresa e encontra-se perdido num imenso sal˜o onde centenas de trabalhadores sem nome e sem rosto batem incessantemente nas teclas das suas máquinas de escrever, sem sequer erguer a cabea para o olhar, ou ainda em filmes como *Mimi*

metallurgico ferito nell'onore, de Linna Wertmuller (1972), ou *La classe operaia va in paradiso* (1971), de Elio Petri.

A literatura também trata do tema do trabalho organizado na sociedade capitalista moderna e as suas consequências para os seres humanos.

Veja-se, por exemplo, o poema *La ragazza Carla* (1962), de Ezio Pagliarini, que conta a história de uma jovem na sua primeira experiência de trabalho num escritório:

Carla Dondi fu Ambrogio di anni
diciassette primo impiego stenodattilo
all'ombra del Duomo

Sollecitudine e amore, amore ci vuole al lavoro
sia svelta, sorrida e impari le lingue
le lingue qui dentro le lingue oggi giorno
capisce dove si trova? transocean limited
qui tutto il mondo
è certo che sarà orgogliosa.

S'è lavata nel bagno e poi nel letto
s'è accarezzata tutta quella sera.
Non le mancava niente, c'era tutta
come la sera prima – pure con le mani e la bocca
si cerca si tocca si strofina, ha una voglia
di piangere di compatirsi
ma senza fantasia
come può immaginare di commuoversi?

Tira il collo all'indietro ed ecco tutto”.

No final do dia a rapariga está tão cansada e alienada por causa do trabalho repetitivo e burocrático que nem consegue chorar.

Mas a imagem que me parece melhor representar esse estado de vazio, de esvaziamento do Eu causado pela alienação dum vida vivida de forma puramente burocrática é a descrita por Paolo Volponi no seu romance *Le mosche del Capitale* (1989), no qual o protagonista, Saraccini, olha de uma colina para a cidade de Turim, durante a noite: a cidade está

immersa no sono, mas não é um sono natural, mas um sono induzido por drogas psicotrópicas:

La grande città industriale riempie la notte di febbraio senza luna, tre ore prima dell'alba. Dormono tutti o quasi, e anche coloro che sono svegli già sono smemorati e persi: fermi uomini animali edifici: perfino le vie dei quartieri i prati in fondo, le ultime periferie ancora fuori dalla città i campi agricoli intorno ai fossati e alle sponde del fiume; anche il fiume da quella parte è invisibile coperto dalla notte se non dal sonno. Buie anche le grandi antenne delle radiocomunicazioni e dei radar della collina.

È un rumore del sonno quello di un tram notturno che striscia tra gli edifici del centro. Gli uomini le famiglie i custodi i soldati le guardie gli ufficiali gli studenti dormono, ma dormono anche gli operai; e non si sentono nemmeno quelli dei turni di notte, nemmeno quelle dei turni di guardia di ronda tra le schiere di reparti o sotto le volte dei magazzini. Quasi tutti dormono sotto l'effetto del Valium del Tavor o del Roipnol.

A cidade e seus habitantes são completamente desumanizados, reduzidos a meros instrumentos de produção capitalista. O sono é induzido por drogas psicotrópicas, que atordoam o ser humano durante a noite, esperando retomar o trabalho quando o despertador tocar. Um mundo desumanizado e alienado, exclusivamente escravizado pelos fluxos de dinheiro.

Se voltarmos a Saramago e aos seus romances, talvez possamos imaginar também Tertuliano Máximo Afonso, o Sr. José e talvez até Ricardo Reis entre estes homens que dormem sob o efeito de psicotrópicos, à espera de ir trabalhar na manhã seguinte. A certa altura, porém, algo perturba a vida desses personagens, desperta-os do seu torpor existencial, tira-os de sua imobilidade resignada, coloca a questão existencial de qual é o sentido de sua existência, quem são eles, verdadeiramente.

Saramago aborda o tema do trabalho no seu romance *A caverna* (2000), onde conta a história de Cipriano Algor, um oleiro de 64 anos que

viveu toda a sua vida num povoado distante de um Centro Comercial que compra os seus produtos. A transformação da vida das personagens tem o seu processo iniciado quando o Centro intenciona interromper as encomendas dos produtos da olaria porque os consumidores passaram a preferir utensílios feitos de plástico.

A história trata também do contraste entre duas formas de entender o trabalho, uma artesanal e outra industrial, com o Centro Comercial a excluir Cipriano do mercado pela sua força comercial.

O trabalho de linha de montagem que mencionamos contrasta com o trabalho de tipo artesanal típico do período anterior à Revolução Industrial, em que o artesão cuidava de todas as fases de processamento necessárias para a produção do produto final e não apenas de uma parte deles.

O romance trata também do tema do duplo, ou melhor, da cópia e do original, como aponta Gabriela Ribeiro:

De acordo com Benjamin, a situação em que Cipriano se encontra se deve, em parte, à reprodução técnica, que “substitui a existência única da obra por uma existência serial” (Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*” (1936). In: *Obras escolhidas* (vol. 1): *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo, Brasiliense, 1994, pp 165-198), de modo que os produtos artesanais perdem seu espaço para os produtos industrializados que, além de terem seu custo reduzido em função da produção mecanizada e conseqüente ausência de necessidade de custeio de trabalho humano, “podem colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original” (p. 168), oferecendo aos compradores das louças uma amplitude de uso, porque, sendo feitos de plástico, os utensílios se tornam mais resistentes a choques e a própria deterioração do tempo¹³⁹.

¹³⁹ GABRIELA RIBEIRO, *Povoação e o centro: uma interpretação de A caverna, um romance de José Saramago*, 2015, p. 12.

No romance, Saramago aborda os temas da produção em massa, da repetitividade e da falta de autenticidade: neste caso, estamos falando de objetos fabricados em série, enquanto no romance posterior, *O homem duplicado*, são os mesmos seres humanos que são “produzidos” em massa. Temas absolutamente semelhantes, que têm a ver com um mundo já desprovido de originalidade, onde os homens se assemelham cada vez mais a objetos produzidos em linha de montagem: uma longa série de produtos todos iguais, sem mais alguma criatividade e originalidade.

No final do romance, Cipriano e Marçal, marido da filha do oleiro, descobrem uma gruta (daí o título do romance) dentro do Centro Comercial, na qual encontram seis cadáveres sentados a poucos metros dum muro, com as órbitas dos olhos agora vazias; atrás deles nota-se a mancha preta deixada por uma fogueira. A referência é naturalmente ao mito da caverna de Platão:

O mito da caverna trata da exemplificação de como podemos nos libertar da condição de escuridão que nos aprisiona por meio da luz da verdade, e Saramago apodera-se dele para exemplificar a condição real da moderna sociedade capitalista. Quando visitam a Caverna (Marçal enquanto guarda que protege o segredo da descoberta e Cipriano enquanto curioso ciente de que ali se escondia um grande mistério e possivelmente a resposta para seus problemas) e tornam-se conscientes do tipo de vida que estão a levar, tanto Cipriano quanto Marçal desistem de viver no Centro e a oposição estabelecida entre eles desde a primeira página do livro se desfaz, pois acabam compartilhando o mesmo destino¹⁴⁰.

Os dois romances podem, portanto, ser considerados juntamente, sob alguns aspetos, e representam uma reflexão de Saramago sobre a

¹⁴⁰ *Ibidem*.

civilização moderna, em que os objetos assumem o controlo dos seres humanos que, como n’*O Mito da Caverna* de Platão, agora veem apenas as suas sombras refletidas na parede, incapazes de perceber a verdadeira essência da sua existência. A produção em massa de objetos leva àquela conceção de “reificação” do ser humano, que discutiremos mais adiante, segundo a qual os indivíduos são escravizados à produção de objetos, tornando-se eles próprios objetos em série, como acontece n’*O homem duplicado*, em que Tertuliano pergunta-se se ele é o original ou somente uma cópia, se não é apenas a sombra dum outro ser humano projetada na caverna de Platão.

Outro elemento que caracteriza a sociedade moderna é a burocracia, que podemos definir, numa primeira aproximação, como aquela série de procedimentos e regras que regem o funcionamento do Estado e das suas administrações.

Segundo Max Weber, no ensaio *Economia e Sociedade (Wirtschaft und Gesellschaft, 1922)*, que elabora as teorias de Marx e Hegel sobre o assunto, a burocracia constitui o molde rígido em que se realiza a ação humana. Segundo Weber, a burocracia está ligada ao processo de “racionalização” da ação humana: nesse sentido, a racionalidade constitui um perigo para o livre desenvolvimento do indivíduo, é uma estrutura que se pode tornar uma jaula de aço, que pode perder o significado da própria existência ou a sensação de controle sobre a própria vida quotidiana e despertar a sensação de ser apenas parte de uma enorme máquina. A esse respeito, Weber compartilhava dos sentimentos de Marx em relação à alienação do indivíduo moderno, do seu próprio Eu e de outros seres humanos.

As características da burocracia moderna, segundo Weber, são: atividades organizadas de maneira fixa e estável; a existência de uma hierarquia de autoridade; um sistema preciso de registo e documentação

baseado em arquivos; pessoal treinado; a atividade de funcionário constitui uma ocupação a tempo inteiro; a gestão do escritório é baseada em regras técnicas. A aplicação destes princípios garante que a gestão de um escritório se torne uma vocação e exija uma dedicação contínua, recompensada pela segurança do posto de trabalho.

A burocracia não difere muito, a nível teórico, do trabalho da linha de montagem, ainda que diga respeito ao mundo dos escritórios e não ao da fábrica (o termo deriva do francês “bureau”, ou seja, escritório), baseia-se de facto na repetitividade da atividade exercida pelo ser humano e na divisão do trabalho entre os diversos funcionários.

A este respeito, vem à memória o Sr. José de *Todos os nomes*, um pobre funcionário da Conservatória Geral, subjugado a funcionários de nível superior ao seu, perdido no labirinto do edifício, tentando sobreviver na sua modesta existência esmagada pelo peso do trabalho, sendo uma simples engrenagem no sistema burocrático do Estado. Um ambiente que poderíamos definir como kafkiano, que de uma certa forma lembra a atmosfera de *O Processo* (1925) de Franz Kafka. A busca pela mulher do romance levá-lo-á a procurar uma rota de fuga desta vida sem ambições e desejos, um pouco como Tertuliano com a descoberta do sócio, o ator António Claro. Homens restritos aos seus papéis sociais limitados, que buscam uma rota de fuga, que dê sentido às suas vidas.

5.1.3 Teoria do papel social

Por fim, uma breve menção a um tema muito discutido pelas ciências sociais, o da teoria do papel social. O “papel social” é um conceito da sociologia que, de maneira geral, determina a função dos indivíduos na sociedade. É uma categoria conceptual que se situa entre o nível da sociedade e o nível do indivíduo e, portanto, entre a sociologia e a

psicologia, e geralmente denota as expectativas comportamentais associadas a um *status* ou posição social definida.

Também neste caso a questão é extremamente complexa e limitar-nos-emos aqui a algumas breves reflexões sobre alguns aspetos da questão que parecem mais pertinentes ao tema do duplo e da identidade ~~de~~ que tratamos nesta tese.

O tema do papel social é interessante porque vai além da esfera do trabalho e das profissões, abrangendo também outros aspetos da vida humana, como os familiares (pense-se, por exemplo, no papel de pai ou de mãe que se adquire com o nascimento de um filho). A existência humana está intrinsecamente ligada à sociedade mais ampla e fica condicionada pelas relações sociais em todos os seus aspetos.

De acordo com R. Dahrendorf¹⁴¹, a tarefa moral da sociologia é libertar o homem ~~da~~ do ‘vexame da sociedade’, isto é, da coerção dos papéis. A sociedade é vista como uma instituição coercitiva e o papel é o meio pelo qual essa coerção é implementada.

Essa imagem do papel como vexame social foi integrada nos anos sessenta e setenta com a teoria marxista da alienação, que já discutimos nos parágrafos anteriores, segundo a qual o papel é uma máscara imposta ao ser humano pela sociedade.

O conceito de “homem unidimensional” cunhado por Herbert Marcuse¹⁴² é uma outra versão da teoria marxista da alienação: o produto da coerção representada pelo papel social seria um homem “diminuído”, acompanhado em todos os lugares desde o sentimento da sua ~~própria~~ insignificância. O “homem unidimensional” de Marcuse e o “homo sociologicus” de Dahrendorf compartilham o mesmo destino de uma existência limitada pela imposição de uma máscara ou de um papel social.

¹⁴¹ RALF DAHRENDORF, *Homo sociologicus*, Londres, 1973.

¹⁴² HERBERT MARCUSE, *The one-dimensional man*, Boston, 1964.

Encontramos assim no âmbito sociológico o elemento, típico da literatura e do teatro, da máscara (social), que o homem é obrigado a usar e que esconde a sua verdadeira identidade, causando aquela sensação de alienação que é típica da sociedade moderna.

Limitamo-nos a analisar elementos sociológicos que caracterizam a sociedade moderna atual, sem referências a mundos distópicos em que a referida “opressão social” conduz à destruição do ser humano e da sua identidade, como por exemplo o célebre romance de George Orwell, *1984* (1948), ou o igualmente célebre filme *Metropolis* (1927), do realizador alemão Fritz Lang, pois não se enquadram no tema abordado nesta tese, embora Saramago também tenha tratado do tema da distopia, controlo e aprisionamento, especialmente no seu romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995).

Quisemos, portanto, apenas oferecer algumas breves reflexões sobre o tema da identidade que Saramago trata nos seus romances através do tema do duplo. Em particular, foram destacados alguns elementos e fatores que podem, a ~~meu~~ nosso ver, afetar a formação da identidade do ser humano, limitando o seu desenvolvimento, riqueza e, em última análise, a sua liberdade.

O discurso de Saramago sobre o duplo é, na verdade, também um discurso sobre a liberdade do indivíduo, sobre o questionamento da ordem social em que o indivíduo está inserido. É preciso, portanto, entender, quando falamos de liberdade, a que ela se opõe, ou quais são os limites impostos ao indivíduo que limitam a sua autonomia e autorrealização.

Capítulo VI

A Literatura: uma força transformadora que “perturba a ordem”

6.1 Literatura e identidade

Voltemos agora por um momento às teorias da identidade de Stuart Hall.

Segundo o estudioso:

A identidade não é algo inato, mas algo que passa por vários estágios de identificação construtiva. O indivíduo tem a idéia da imagem de si próprio como uma imagem de identidade, não como uma elaboração de uma identidade unificada, mas é uma **elaboração discursiva** que constrói a narrativa do eu particular¹⁴³. (negrito nosso)

Ao contrário do que se acreditava no passado, principalmente na era do Iluminismo, a identidade de um indivíduo não é algo inato, mas é algo que se forma ao longo da nossa vida e que pode ser modificado ao longo da nossa existência.

Nesse sentido, a literatura tem um papel importante na formação da identidade e no conhecimento de si mesmo. De facto, de acordo com Ernest Laclau:

A existência da história deve-se a uma estrutura de identidade aberta, que promove a desarticulação das identidades estáveis no passado, abrindo possibilidades de criação de novas identidades e novos sujeitos. Consequentemente, é **a literatura que propicia o espaço e o lugar para o questionamento** de como os indivíduos, em épocas distintas, construíram suas identidades ¹⁴⁴ (negritos nossos).

¹⁴³ JOSIELE KAMINSKI CORSO, *Op. cit.*, p. 45.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

A literatura, assim como o cinema, o teatro, a música e a Arte em geral, constituem um *espaço de liberdade* no qual o ser humano pode dar voz ao que há de mais instintivo, irracional, espontâneo e criativo em si mesmo. Esse espaço de liberdade permite ao ser humano formular hipóteses alternativas à realidade, formular um plano para mudar a própria realidade, dando forma à fantasia e permitindo que ela seja compartilhada com outros seres humanos.

Se a realidade externa ao sujeito em que o ser humano se move é dominada, como vimos, por elementos que tendem a engaiolá-lo, a limitar os seus movimentos e a tornar o Eu algo atrofado, como dissemos, a Literatura e a Arte constituem um espaço no qual o ser humano pode, ao contrário, conhecer a complexidade do seu Eu mais profundo e construir um eu mais amplo e rico.

No trecho de *O homem duplicado*, Saramago afirma:

É de todos conhecido, porém, que a enorme carga de **tradição, hábitos e costumes** que ocupa a maior parte do nosso cérebro **lastra** sem piedade **as ideias mais brilhantes e inovadoras** de que a parte restante ainda é capaz, e se é verdade que em alguns casos essa carga consegue equilibrar desgovernos e desmandos de imaginação que Deus sabe aonde nos levariam se fossem deixados à solta, também não é menos verdade que ela tem, com frequência, artes de submeter subtilmente a tropismos inconscientes o que críamos ser a **nossa liberdade de actuar**, como uma planta que não sabe por que terá sempre de inclinar-se para o lado de onde lhe vem a luz". (HD, 2002, p. 86, negritos nossos)

Se dependermos, na nossa vida, apenas das tradições e dos hábitos mais comuns, segundo Saramago, perdemos a nossa capacidade inata de agir seguindo caminhos mais originais e autênticos. Uma espécie de “anestesia existencial” que nos leva a renunciar à liberdade em favor de uma vida talvez confortável, porém insignificante. Uma existência que,

como vimos nos parágrafos anteriores, Heidegger chamou de “existência inautêntica”, na qual o homem vive imerso no universo das coisas, num mundo “reificado”.

A “vida cotidiana”, a meu ver, nada mais é do que a aplicação à existência humana do sistema taylor-fordista, ou seja, do processo de produção da linha de montagem: a existência é fragmentada em partes muito pequenas, que correspondem a um dia, vividas e geridas de forma repetitiva, sempre fazendo os mesmos gestos, as mesmas ações, como um operário de uma linha de montagem, que repete sempre a mesma operação. Assim como o trabalhador desconhece todo o processo produtivo, limitando-se à sua operação reduzida de uma única peça de toda a cadeia. Assim o ser humano desconhece toda a existência, limitando-se a cuidar do seu cotidiano através da rotina, repetindo pequenos gestos diários que lhe garantem a sobrevivência e algum prazer que, porém, o fazem perder o sentido da existência.

Saramago, no entanto, não descreve apenas a sociedade contemporânea alienada e cinzenta: nos seus romances há sempre uma esperança, pelo menos um final em aberto, que deixa ao leitor a possibilidade de imaginar um futuro diferente. Em *A caverna*, por exemplo, Cipriano e Marçal, depois de descobrirem a gruta, decidem não ir viver para o Centro Comercial. Uma realização que, no final, os salva de um destino como as sombras da caverna de Platão.

O discurso de Saramago é, assim, um discurso não só sobre a identidade, mas também sobre a liberdade do ser humano no âmbito da sociedade moderna, a partir das regras e convenções que nos são impostas.

Assim, segundo Camila da Silva Alvarce, em relação a *O homem duplicado*:

É justamente por meio da aproximação e da identificação com o texto ou com personagens literários – ou com a arte de maneira geral – que se conhece a si mesmo. Agora, na pele do ator, o professor de História será obrigado a praticar o exercício da alteridade e, gradualmente, tornar-se-á uma pessoa melhor. Ocorre, portanto, a morte simbólica do professor de História a fim de que um outro, mais humano e mais sensível, nasça.

“Tais reflexões dirigem-se, portanto, ao próprio ser humano e à sua irracional tendência a pôr de lado todo seu “brilhantismo” e seus planos reais de vida em nome das convenções sociais e da “enorme carga de tradição”, como afirma esse narrador no trecho acima. Valendo-se dessa instância narrativa, Saramago nos convida a pensar um pouco sobre o nosso **direito à liberdade**¹⁴⁵. (negritos nossos)

Se por um lado, portanto, a sociedade moderna impõe ao ser humano um modelo de vida centrado na monotonia e na repetitividade dos gestos quotidianos e, por fim, no que chamámos de “atrofia do Eu”, ou seja, um achatamento dos modelos pré-determinados, por outro, a Literatura e a Arte em geral desempenham um papel fundamental na formação da identidade do ser humano que, aliás, podem enriquecê-la e desenvolvê-la, fazendo com que o homem recupere aquele espaço de liberdade que lhe é próprio e que, como vimos, muitas vezes lhe é negado.

Assim, remata Camila da Silva Alvarce:

Logo, Saramago propõe que a literatura atua na formação do homem. Para tanto, dá ênfase, (...), à profunda relação que existe entre o real e o ficcional. Antonio Cândido, em seu texto “*A literatura e a formação do homem*”, afirma que o laço entre a imaginação literária e a realidade concreta do mundo é o que caracteriza a literatura como uma “força” integradora e transformadora do ser humano¹⁴⁶.

¹⁴⁵ CAMILA DA SILVA ALVARCE, *O homem duplicado, de José Saramago: a ambigüidade da morte e a celebração da vida por meio do contato “real” com a “ficção”*, 2008, p. 8.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 14.

A literatura, segundo Saramago, não é apenas uma “intra-atenção”, mas uma “força” integradora e transformadora do ser humano, que pode modificar a existência humana, atuando na mudança do indivíduo, na sua forma de perceber e interagir com a sociedade. Uma força, portanto, que pode devolver ao ser humano aquele espaço de liberdade de que falámos, pois o discurso sobre a identidade de Saramago é, em primeiro lugar, um discurso sobre a liberdade.

Uma máquina é capaz de produzir parafusos ou até mesmo objetos mais complexos como carros e aviões, mas não é capaz de produzir Arte ou Literatura, pois não é capaz de sentir e vivenciar emoções, portanto, não é capaz sequer de dar sentido à vida. Assim, o ser humano que vive segundo as modalidades de uma máquina perde o sentido da vida e a liberdade necessária, precisamente, para formar sentido: o homem privado de liberdade é incapaz de dar sentido à sua vida e à dos outros, é simplesmente um objeto. Somente através da Literatura e da Arte é que o ser humano pode compreender o significado da liberdade e obtê-la.

6.2 Polifonia e dialogismo nos romances de Saramago

Dissemos que a Literatura é capaz, segundo José Saramago, de influenciar a formação da identidade de um indivíduo e de transformá-la. No entanto, seria simplificar demais a questão afirmar que qualquer tipo de literatura pode transformar-se numa “força” integradora e transformadora do ser humano, como afirma o escritor.

Examinemos, porta quais são as principais características da literatura de José Saramago, que a tornam particularmente relevante neste sentido.

Uma das características da escrita de Saramago, sobretudo em *O ano da morte de Ricardo Reis*, como vimos, é a da intertextualidade, ou seja, a referência contínua a obras e autores anteriores: um diálogo com outros grandes escritores, com quem Saramago cria uma comparação da qual o leitor culto também compartilha.

Mas o traço principal da escrita de Saramago, sobretudo nos romances que examinamos, é o que foi definido como polifonia e dialogismo.

O termo polifonia é normalmente utilizado no âmbito musical para definir um estilo composicional que combina duas ou mais vozes independentes (vocal e/ou instrumental). Surgem simultaneamente no decurso da composição, mantendo-se diferentes entre si do ponto de vista melódico e geralmente também rítmico, ainda que regulados por princípios harmónicos.

O conceito de polifonia na literatura foi inicialmente elaborado pelo filósofo e teórico literário russo Mikhail Bakhtin em relação à obra literária de Dostoiévski, em particular no seu famoso ensaio *Problemas na poética de Dostoiévski (Проблемы поэтики Достоевского, problemy poetiki Dostoevskogo, 1929)*, no qual analisa algumas das características estilísticas e literárias do grande escritor russo.

Em particular, o estudioso detém-se num ponto central, o da presença, nos romances de Dostoiévski, de várias vozes autónomas das personagens de seus romances, que escapam a uma leitura unívoca e definida.

Assim, segundo Bakhtin:

Consideramos Dostoiévski um dos maiores inovadores no campo da forma artística. Estamos convencidos de que ele criou um tipo inteiramente novo de pensamento artístico, a que chamamos convencionalmente de tipo polifónico. Este tipo de pensamento artístico encontrou expressão nos romances dostoiévskianos, mas sua

importância ultrapassa os limites da criação romanesca e abrange alguns princípios básicos da estética europeia. Pode-se até dizer que Dostoiévski criou uma espécie de novo modelo artístico do mundo, no qual muitos momentos basilares da velha forma artística sofreram transformação radical¹⁴⁷.

O filósofo russo, em *A estética e o romance* (1975), distingue duas vertentes do romance ocidental: à primeira, estática e monológica, contrapõe a vertente dialógica e dinâmica, caracterizada pela contaminação e ligada à cultura cômico-popular e à dimensão antropológica e corporal da festa (ou “do carnaval”). A esse “carnaval” e linha dialógica do romance Bakhtin atribui as obras de Aristófanes, Petronius, Rebelais, Cervantes e Sterne¹⁴⁸

Bakhtin reitera que as personagens no romance polifónico não são unificadas pela voz autoral, porém cada indivíduo manifesta a sua consciência, a sua psique, sem que tenha mais ou menos valor que a do autor.

Dostoiévski rompe, portanto, com a tradição europeia anterior que prezava o cerceamento, o acabamento do herói/protagonista na visão do autor.

No romance polifónico, cada personagem tem a sua própria voz e expressa uma visão autónoma dos factos do romance, muitas vezes em contraste com as outras personagens e com a do próprio narrador. Em particular, no romance de 1846 do escritor russo, os dois duplos expressam um carácter e um pensamento em oposição um ao outro, mostrando assim a profunda dissociação do Eu do protagonista, em oposição ao seu inimigo e duplo.

¹⁴⁷ MIKHAIL BAKHTIN, 2013, p. 15, *apud* MARIANNE FERREIRA SILVA, *Op. cit.*, p. 80.

¹⁴⁸ S. BRUGNOLO, D. COLUSSI, S. ZATTI, E. ZINATO, *La scrittura e il mondo*, Carocci, Roma, 2017, p. 149.

Para Bakhtin, o que impera na ficção de Dostoiévski é a perspectiva, a visão que a personagem tem em relação à realidade, sobre o mundo que a rodeia, bem como a percepção que tem de si mesma. A consciência e a autoconsciência são reveladas na narrativa de forma independente da do narrador, isto é, a personagem é sujeita, desta maneira, “Nós não vemos quem a personagem é, mas de que modo ela toma consciência de si mesma”¹⁴⁹.

A técnica literária polifónica é particularmente adequada para expressar os conflitos internos dos personagens, para representar o seu Eu fraturado, dividido e em constante evolução.

Observou-se assim que:

Gli eroi autoriflessibili e scissi dei romanzi di Dostoevskij sono per Bakhtin “coscienze parlanti” e narrano se stessi al lettore attraverso un fitto intreccio di voci e di dialoghi. La loro identità, insomma, è instabile e non coincidono con sé stessi perché l’identità umana nel suo insieme è sempre interdialogica, si realizza cioè di volta in volta nell’incontro e nello scontro con l’altro)¹⁵⁰.

Saramago, além do tema do duplo, também se inspira em Dostoiévski no que diz respeito ao estilo polifónico do seu romance:

O romance de Saramago é polifónico, ou seja, “todas as ‘vozes’ que desempenham papel realmente essencial no romance são ‘convicções’ ou pontos de vista acerca do mundo e é também dialógico, pois “há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, diferentes pontos de vista aparecem em oposição¹⁵¹.

Em Saramago também, a polifonia permite ao autor analisar o aspeto mais conflituoso da mente humana, os seus aspetos mais dramáticos e conflituosos, indo muito além daquela “máscara social” que referimos, e

¹⁴⁹ MIKHAIL BAKHTIN, 2013, p. 63, *apud* Marianne Ferreira Silva, *Op. cit.*, p. 83.

¹⁵⁰ STEFANO BRUGNOLO, DAVIDE COLUSSI, SERGIO ZATTI, EMANUELE ZINATO, *Op. cit.*, p. 149.

¹⁵¹ PRISCILLA DE OLIVEIRA FERREIRA, *Op. cit.*, p. 119.

revelando assim o verdadeiro Eu que se esconde por detrás da máscara. Um Eu fragmentado, dividido, em constante mudança, como aquele de que fala Saramago.

Assim, também foi feita referência ao conceito freudiano de “inconsciente”, com particular referência ao romance de Dostoiévski, *Notas do Subsolo* (*Аписки из подполья*, 1864):

Il celebre racconto non è solo la rivelazione solitaria di un Io narrante masochista che scende flagellandosi nel proprio sottosuolo e dice la propria parte inconfessabile e oscura (che qualche decennio più tardi con Freud si chiamerà inconscio), ma anche e soprattutto il serrato **dialogo con voci provenienti da differenti stati psichici interiori** e da giudizi e sguardi fuori di sé, che **polverizzano l'unitarietà dell'io**. Il romanzo polifonico, dunque, per Bakhtin, rappresenta **il mondo dell'unità disgregata**, In Bakhtin la nozione di *dialogismo* prevede un'apertura sul mondo: si tratta in sostanza non solo dei rapporti linguistici che ogni enunciato intrattiene con altri denunciati, ma anche del legame etico che l'io intersoggettivo intrattiene con l'altro. Questo concetto gli permette dunque di utilizzare il romanzo come strumento di compressione e rappresentazione di un mondo sempre più relativo e plurale¹⁵². (negritos nossos)

Com estas palavras notamos quão adequado é o romance polifónico e dialógico para descrever um Eu pós-moderno, como o definimos no início da tese, ou um Eu fragmentado, dividido em múltiplas identidades que evoluem e se alternam numa mudança sem fim. Essas várias personalidades representam o inconsciente humano, uma série de Eus reprimidos, que então emergem através do inconsciente do indivíduo.

Por trás da máscara social, fixa e imutável, portanto, esconde-se um mosaico de identidades que compõem o Eu do ser humano. Não mais único, mas composto por mil facetas em constante evolução.

¹⁵² STEFANO BRUGNOLO, DAVIDE COLUSSI, SERGIO ZATTI, EMANUELE ZINATO, *Op. cit.*, p. 150.

A temática do duplo e a dos heterónimos são particularmente adequadas para mostrar esta polifonia interna do ser humano, pois conseguem transmitir, até visualmente, a imagem da multiplicidade do Eu individual.

Nesse sentido, não deve ser por acaso que um dos primeiros romances de Dostoiévski trata do tema do duplo, de título homónimo.

Relativamente a este romance, Bakhtin observa que:

Aos ouvidos de Goliádkin soam continuamente a voz provocante e zombeteira do narrador e a voz do duplo. O narrador lhe grita aos ouvidos as suas próprias palavras e idéias, mas num tom diferente, irremediavelmente alheio, irremediavelmente censurador e zombeteiro. Essa segunda voz existe em cada personagem de Dostoiévski¹⁵³.

O próprio Fernando Pessoa, com os seus heterónimos, é afinal um autor que fez da polifonia um dos pontos centrais do seu estilo literário.

Segundo Marilda Beijo¹⁵⁴, o processo de criação heteronímica é anterior à criação dos heterónimos pessoais”, e pode-se:

Ler a heteronímia como um processo susceptível de promover múltiplas interpretações, pois “desencadeia uma reflexão teórica e estético-filosófica sobre problemas como a alteridade, o dialogismo, a polifonia e a pluridiscursividade”¹⁵⁵.

O próprio Fernando Pessoa apresenta na sua obra o traço característico da polifonia, como demonstra a criação literária de heterónimos, personagens literárias com biografias e visões de mundo opostas entre si, mas que surgem da mente do mesmo ser humano. Uma manifestação do que poderíamos chamar de “polifonia interna” do indivíduo, ou um conjunto de vozes que juntas formam o Eu individual. Um único *indivíduo múltiplo*: a aparente contradição oximorónica dos termos é superada

¹⁵³ MIKHAIL BAKHTIN, *Op. cit.*, p. 309.

¹⁵⁴ MARILDA BEIJO, *Op. cit.*, p. 19.

¹⁵⁵ MAIOR, 1994, p. 64, *apud* MARILDA BEIJO, *Op. cit.*, p. 41.

justamente pela polifonia, que revela as diferentes vozes presentes no indivíduo.

O Eu de Fernando Pessoa é composto pelos seus heterónimos, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e os demais, que juntos formam, no todo ou em parte, o complexo Eu de Pessoa.

Os heterónimos são, aliás, duplos do original, hipóteses, possibilidades, pressupostos de um Eu diferente do original, um Eu em constante evolução, que se expressa através de seus duplos.

Segundo Marilda Beijo:

O que o mito do duplo revela na Contemporaneidade é um homem permanentemente em processo, um ser inacabado, que se elabora enquanto discurso no espaço da literatura [...]” (Dworzak, 2005, p. 63). p. 18. Perde-se a ideia de unidade fixa e estável, abrindo espaço para a diferença. O duplo é encarado como uma manifestação da subjetividade, assim, reside no fragmentário (p. 43)¹⁵⁶.

O romance que Bakhtin definiu como “estático e monológico” não é capaz de expressar as tensões internas e externas do Eu: nesse tipo de romance a posição dos personagens é nítida e definida de uma vez por todas e geralmente coincide com o pensamento do narrador. No romance polifônico, por outro lado, não apenas as posições e os pontos de vista dos personagens e do narrador são autónomos e muitas vezes opostos entre si, mas até cada personagem expressa uma multiplicidade de pontos de vista e considerações sobre o mundo e sobre si mesmo, criando uma polifonia de vozes internas:

Neste pensamento, Paulo Bezerra afirma que o “outro” nunca é tido como sujeito na ficção monológica, ele é sempre “mero objeto da consciência de um ‘eu’ que tudo enforma e comanda. O monólogo é algo concluído e surdo à resposta do outro, não reconhece nele força

¹⁵⁶ MARILDA BEIJO, Op. cit., p. 43.

decisória” (Bezerra, 2017, p. 193). Já na ficção polifônica o que ganha destaque é a ascensão do “eu” das personagens. Em outras palavras, os sujeitos retratados na ficção de Dostoiévski são concebidos como seres dotados de suas ideologias, pensamentos, valores, que contornam a sua existência. Assim, toda a focalização passa para a vivência e a realidade do personagem¹⁵⁷.

Relativamente à esfera musical, poderíamos referir-nos também ao conceito de *contraponto*, uma técnica musical baseada na interação melódica de linhas musicais independentes.

Assim como na música se opõem diferentes linhas melódicas independentes, na literatura opõem-se as diferentes vozes das personagens, com pontos de vista muitas vezes contraditórios.

O tema do duplo é particularmente adequado para destacar esse contraponto psicológico, pois mostra, até visualmente (através da imaginação do leitor) dois personagens, fisicamente iguais, mas psicologicamente diferentes. O contraste, ou contraponto, das duas vozes nada mais é do que um contraponto interno ao sujeito que se encontra diante de seu duplo.

Dessa forma, o duplo pode ser visto como uma manifestação do “inconsciente” freudiano, de um ou mais Eus reprimidos, de diferentes identidades que poderiam ter sido e que, por muitas razões, foram deixadas de lado.

Assim, em *O homem duplicado*, Tertuliano Máximo Afonso, o tímido e submisso professor de História, poderia ter sido antes um ator, como o seu duplo, António Claro, ou como o terceiro duplo que lhe telefona no final, de quem nada sabemos. O duplo pode representar o que cada um de nós poderia ter sido e o que não foi, que poderia ter sido se tivesse seguido outro caminho na vida, ou se tivesse tomado decisões

¹⁵⁷ MARIANE FERREIRA DA SILVA, *Op. cit.*, p. 83.

diferentes, se tivesse encontrado pessoas diferentes, etc. Uma série de hipóteses que o nosso inconsciente também pode representar através da imagem do duplo, como em Saramago.

Tertuliano é um herói tipicamente polifónico, pois é um ser de característica inacabada, incompleto, que não sabe muito bem o rumo de sua própria trajetória. “às vezes, tenho até a impressão de não saber exatamente o que eu sou, mas não sei o que sou, não sei se me faço explicar (Saramago, HD, 2013, p. 58)¹⁵⁸.

De resto, até no romance de Dostoiévski a personagem principal é um homem tímido e medroso, enquanto o duplo é, em total oposição, um homem ousado, autoconfiante, desinibido e encantador com as mulheres. Em ambos os casos, há um contraponto entre os dois personagens, ou melhor, o contraste entre dois seres humanos fisicamente iguais, mas muito diferentes do ponto de vista psicológico e de carácter.

A literatura polifónica dá voz ao inconsciente reprimido do indivíduo, expondo a sua fragilidade e ambiguidade, debilidades e hipocrisias, “desvendando” os aspetos reprimidos da alma humana, fazendo o leitor refletir sobre a verdadeira natureza da alma humana.

No romance *O homem duplicado*, Saramago também insere outras vozes, além das dos protagonistas, a do narrador e a do “Senso Comum” de que já falámos, uma “personagem” muito particular que aparece no romance e que inicialmente questiona as decisões de Tertuliano, em particular a de procurar o ator que se assemelha a ele em todos os aspetos. O Senso Comum representa a parte mais conservadora da alma humana, com a qual Tertuliano colide quando tem que tomar decisões.

Observou-se que:

¹⁵⁸ MARIANE FERREIRA DA SILVA, *Op. cit.*, p. 83.

O homem duplicado representa a união de vários pontos de vista sobre a realidade, permeados tanto pelos duplos, como pelo narrador e pelo Senso Comum. A reflexão é a base de todo o romance, o narrador reflete a própria narração e sobre o que é narrado¹⁵⁹.

Mas a do Senso Comum não é a única voz que poderíamos chamar, com o termo tirado da linguagem cinematográfica, de “*voice off*”, isto é, aquela voz que não vem diretamente de nenhuma das personagens. No romance de Saramago existe também a voz do narrador, que intervém frequentemente para sugerir, observar, esclarecer alguns aspetos do romance.

Quanto ao narrador saramaguiano e à sua função no romance, foi definido como “Autor Omnisciente Intruso”:

O narrador do romance, por sua vez, também apresenta uma postura bastante dialógica, pois interfere o tempo todo no posicionamento das personagens e de outras questões que desenham no enredo. Assim, de acordo com a tipologia do teórico Norman Friedman, podemos considerar este tipo de narrador como Autor Omnisciente Intruso. É interessante destacar que o crítico usa o termo “autor”. Entretanto, por mais que o autor seja comumente associado com o narrador, este por sua vez é mais conveniente, já que cada narração e ficção requer um tipo de narrador diferente, isto é, o narrador é também um tipo de personagem que narra a história, podendo adotar várias visões¹⁶⁰.

Assim, o narrador não tem apenas a função de contar a história, mas também de estimular as reflexões do leitor, questionando, geralmente de forma irónica, os pontos de vista dos diversos personagens, destacando as suas incoerências e contradições. O narrador é, portanto, parte integrante da polifonia do romance.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 90.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

O próprio Saramago afirmou, em relação à função do narrador nos seus romances:

O meu narrador não é um narrador realista que está lá para contar o que aconteceu sendo guiado pelo autor que, por sua vez, se mantém distante. Pelo contrário. Aquilo que eu procuro é uma fusão do autor, narrador, da história contada, das personagens, do tempo em que vivo, do tempo em que se passa todas essas coisas num discurso globalizante em que cada um desses elementos tem uma parte igual¹⁶¹.

Tanto no caso do narrador como no caso do Senso Comum, trata-se de “parênteses”, de pausas do romance, em que o desenvolvimento da trama é bloqueado, para dar voz aos pensamentos internos das várias personagens. Essas pausas constituem o espaço principal para o desenvolvimento da polifonia: vale a pena notar que «essas pausas, que aparentemente não acrescentam muito ao desenvolvimento do romance, na verdade se tornam muito relevantes já que manifestam as vozes, posicionamentos e pensamentos dos sujeitos e da sociedade»¹⁶².

Os diálogos entre narrador e leitor, entre Tertuliano e o Senso Comum, além dos diálogos dos personagens entre si, dão prova da pluralidade discursiva desse romance polifônico e dialógico, em que o autor textual é o grande regente. Esse confronto de vozes diversas faz com que, por vezes, a voz do narrador desapareça, para dar lugar ao diálogo dos personagens, a exemplo do seguinte fragmento (diálogo entre o protagonista e sua autoconsciência)¹⁶³:

Para senso comum tens demasiada imaginação,
Lembra-te do que te tinha dito há umas semanas,
só um senso comum com imaginação de poeta
poderia ter sido o inventor da roda, Não foi isso o

¹⁶¹ SARAMAGO *apud* ARNAUT, 2008, cit., p. 150.

¹⁶² MARIANE FERREIRA DA SILVA, *Op. cit.*, p. 91.

¹⁶³ DANILO LUIZ CARLOS MICALII, *A incrível narrativa de O homem duplicado, de José Saramago*, XII Congresso Internacional da ABRALIC, 2011, p. 21.

que disseste, exactamente, Tanto faz, estou a dizê-lo neste momento, Serias melhor companhia se não quisesses ter sempre razão, Nunca presumi de ter sempre razão, se alguma vez errei fui o primeiro a dar a mão à palmatória (Saramago, HD, 2002, pp. 223-224)

Nestes momentos “vazios” de reflexão e autoconsciência, o pensamento de Tertuliano Máximo Afonso contrasta com o do narrador e também com o do Senso Comum, dando vida a um raciocínio que convida o leitor a participar ativamente nas reflexões.

Nesses espaços, o narrador comunica com o leitor do romance, convidando-o a compartilhar e participar na própria reflexão:

Um narrador que toma a ficção como ponto de partida para a sua análise do Homem, atraindo, depois, o leitor consigo para fora do ficcional, para a sua realidade, para a sua existência como ser humano no mundo. A reflexão acerca da vida, acerca do “estar no mundo” e seus entraves inicia-se, pois, na ficção e se completa na “realidade”, quando o leitor consegue aplicar tais raciocínios ao seu cotidiano, avaliando as necessidades de mudança – ou não¹⁶⁴.

6.3 Teoria da receção e estranhamento

Vejamos, enfim, qual é o papel do leitor em tudo isto. A importância dos momentos “vazios” do romance também é realçada pela “Escola de Receção” de Constance (formada principalmente por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser a partir de 1967) que elaborou a “teoria da receção”, que enfoca o papel do leitor na obra literária. Assim, “por vezes é a acção do texto sobre o leitor que é decisiva, outras é a acção do leitor sobre o texto”¹⁶⁵, para sublinhar que a ação não é única, mas que há um

¹⁶⁴ CAMILA DA SILVA ALAVARCE, *Op. Cit.*, p. 37.

¹⁶⁵ STEFANO BRUGNOLO, DAVIDE COLUSSI, SERGIO ZATTI, EMANUELE ZINATO, *Op. Cit.*, p. 150

intercâmbio constante entre o texto e o leitor. Trata-se, portanto, de uma relação aberta entre o conteúdo do romance e o leitor.

A importância dos espaços vazios é sublinhada por Iser, um dos principais autores da Escola de Costanza, segundo o qual uma das características mais importantes de um texto é que nem tudo é dito, deixando espaço para os chamados “*Leerstellen*”, ou as omissões:

Ogni narrazione consegue il suo momento dinamico proprio e soltanto in virtù delle sue inevitabili omissioni. Perciò, se nella sequenza delle proposizioni si verificano delle interferenze o addirittura degli slittamenti nell'imprevedibile si costituisce allora in simili momenti un libero spazio solo debolmente determinato di possibili relazioni. Ciò accade sempre là dove nel testo si presenta un punto vuoto e indeterminato, sia perché manca il nesso logico tra i correlati, sia perché il rapporto tra i segmenti narrativi non è formulato¹⁶⁶.

Graças a esses espaços vazios, o narrador consegue envolver o leitor num jogo de espelhos no qual ele mesmo, o leitor, contribui para criar o sentido do romance.

O leitor não se sente mais como um mero espectador do espetáculo a que assiste, mas chamado a participar na própria encenação do espetáculo: o leitor não se encontra diante do texto, mas sim dentro dele.

Através das lacunas, das omissões, dos não-ditos, o narrador convida-o a participar ativamente na construção da trama e do sentido, deixando que o próprio leitor preencha essas lacunas, esses lugares literários vazios onde o pensamento do leitor é livre para vagar, para colocar questões, para encontrar respostas que não são fornecidas pelo narrador, mas sim deixadas à sua imaginação.

¹⁶⁶ Iser, 1971, p. 49, *apud* STEFANO BRUGNOLO, DAVIDE COLUSSI, SERGIO ZATTI, EMANUELE ZINATO, *Op. Cit.*, p. 212.

Jauss, no seu artigo *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária (Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, 1967)*, critica as teorias formalistas e marxistas: tanto os formalistas como os marxistas ignoravam a relação dialógica entre literatura e leitor, enquanto Jauss propõe uma história da literatura que inclui a perspectiva do sujeito produtor, como também a do consumidor e a interação de ambas as perspectivas na obra de arte.

À visão estática desvinculada do leitor proposta pelas teorias estruturalistas e marxistas, Jauss contrapõe uma visão em que a obra tem a função de estimular o próprio leitor a uma interpretação da própria obra, a buscar o seu sentido por meio de uma postura ativa e colaborativa.

Dessa forma o recetor «é obrigado a construir um novo horizonte de expectativas, inclusivé mudando o seu ponto de vista a respeito de algumas normas e valores que pré-existiam ao ato da leitura», ~~assim~~ de modo que «a obra atua como um estímulo para que se intensifique o processo de comunicação como um processo dinâmico e transformador»¹⁶⁷.

A Literatura, nesses termos, deixa de ser apenas contar uma história para, em vez disso, colocar o leitor diante de dúvidas e perguntas que precisam de respostas. É também a capacidade da obra de fazer o leitor sair de si mesmo e fazê-lo sentir-se “diferente de si mesmo”, fazê-lo identificar-se com algo ou alguém diferente de si mesmo, de fazê-lo vivenciar pontos de vista diferentes dos seus. Nesse caso, utiliza-se frequentemente o termo “estranhamento”, inicialmente utilizado com referência ao teatro de B. Brecht.

Na teoria da literatura, o termo indica:

L'effetto di sconvolgimento della percezione abituale della realtà, al fine di rivelarne aspetti nuovi o inconsueti, che il

¹⁶⁷ REGINA CLÁUDIA, KAWAMURA, *Op. Cit.*, p. 67.

narratore induce nel lettore attraverso varî procedimenti narrativi e stilistico-linguistici, quali il riferimento esplicito al tempo della narrazione e non solo a quello della vicenda narrata, e soprattutto l'azione sul linguaggio, con **scarti dalla norma** che mettono in questione i meccanismi della lingua stessa¹⁶⁸. (negrito nosso)

Assim, o escritor provoca um estranhamento, uma incerteza no leitor, ~~em~~ ~~que~~ “não nos deixando saber, sem dúvida propositalmente, se nos está conduzindo pelo mundo real ou por um mundo puramente fantástico, de sua própria criação”¹⁶⁹.

Veja-se, por exemplo, o que ocorre em *Todos os nomes*, romance narrado na sua maior parte na terceira pessoa pelo narrador, em que, a certa altura, o protagonista começa a falar na primeira pessoa: a mudança certamente desperta um efeito de estranhamento no leitor atento, que se pergunta o porquê dessa mudança de perspectiva da narrativa. Um “salto” repentino na narrativa, que obriga o leitor a fazer perguntas não só sobre a história contada, mas também sobre *como* ela é contada. Um notável efeito “estranhante”.

Em relação a *O ano da morte de Ricardo Reis*, observou-se que:

Partindo do pressuposto de que o leitor conhece as personagens de um contexto literário pré-existente, e que, no entanto se submete, pela leitura, a um estreitamento entre suas amplas possibilidades interdiscursivas e o texto de Saramago, há uma constante quebra de expectativas, afinal Ricardo Reis passa a experimentar um modo de vida que desafia o seu ideal de conduta exposto nas odes. Com isso o leitor precisa construir, a partir de seu repertório, um novo horizonte de expectativas.

Tal procedimento leva o leitor ao prazer ou estranhamento, por deparar-se com situações que diferem do seu conhecimento anterior, desestabilizando-

¹⁶⁸ ENCICLOPEDIA TRECCANI, voce “Straniamento”.

¹⁶⁹ JOSIELE KAMINSKI CORSO, *Op. Cit.*, p. 92.

o. Desse modo, o processo de comunicação ganha intensidade, e a emancipação do leitor se concretiza na medida em que ele constrói um universo paralelo ao que julgava conhecer¹⁷⁰.

Segundo o crítico Viktor Šklovsky – que foi o primeiro a introduzir o termo “estranhamento” no seu ensaio *Art as artifice (Iskusstvo kak priëm, 1917)* – é assim possível “desautomatizar” a percepção da realidade, apresentando novas perspectivas em diferentes níveis e de acordo com diferentes técnicas.

A percepção da realidade tende a ser “automática”, ou seja, associamos os mesmos significados aos eventos que acontecem e que compõem a experiência humana.

Através da técnica literária do estranhamento, o ser humano é conduzido para fora desse automatismo, colocando-o fora da percepção repetitiva, e mostrando-lhe outros pontos de vista, outras formas de ver e compreender a vida.

Volta aqui o discurso da linha de montagem: cabe ao trabalhador da cadeia de montagem realizar, de forma repetitiva, o maior número de gestos, sempre os mesmos, que servem para acionar os mecanismos de modo a maximizar a produtividade. O pensamento do trabalhador na linha de montagem é um fluxo sempre igual, sem interrupções.

O processo literário de estranhamento assenta num princípio oposto, nomeadamente na presença no texto literário de momentos de interrupção, vazio, dúvida, que levam o leitor a interromper o seu “automatismo perceptivo” (como o chama Šklovsky), permitindo-lhe sair da sua rotina existencial e ver a si mesmo e o seu lugar no mundo de uma maneira diferente.

¹⁷⁰ REGINA CLÁUDIA KAWAMURA, *Op. Cit.*, p. 71.

O estranhamento desperta no leitor a necessidade de construir um novo universo ficcional e assumir uma postura independente diante do processo criativo: o resultado é a natureza libertadora da arte que conduz o leitor ao prazer catártico e, por conseguinte, à renovação da sua percepção de mundo¹⁷¹.

A arte e a literatura, com técnicas como a polifonia e o estranhamento, constituem assim *espaços de liberdade*, nos quais o leitor é livre de imaginar hipóteses alternativas à realidade em que vive, permitindo-lhe tomar consciência de um ponto de vista diferente e produzir uma transformação, uma mudança da própria realidade.

Assim, para Jauss, a experiência estética perante uma obra de arte envolve simultaneamente prazer e conhecimento, sem afastar a ideia de transgressão sendo capaz de desencadear um processo dinâmico e transformador¹⁷².

É também pela literatura, por essa “transgressão”, portanto, que o ser humano consegue “perturbar a ordem, corrigir o destino”, como diz Fernando Pessoa a Ricardo Reis em um dos seus encontros¹⁷³ e, finalmente, torná-lo mais livre.

Para Saramago, a literatura tem uma função social, e é capaz de provocar “uma mudança de uma certa ordem na sociedade”, de modo que:

Neste sentido, esse romance defenderia uma mudança na ordem social vigente, que incentiva nas pessoas a repetição de padrões e comportamentos estereotipados. Mas, paradoxalmente, a nossa sociedade, globalizante e massificadora, também aposta no individualismo do sujeito, muito embora profetize Saramago, na epígrafe de outro romance de sua autoria (*As intermitências da*

¹⁷¹ REGINA CLÁUDIA KAWAMURA, *Op. Cit.*, p. 71.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ SARAMAGO, AMRR, 2011, p. 340.

morte), “saberemos cada vez menos o que é um ser humano”¹⁷⁴.

Neste capítulo vimos algumas das principais características da escrita de José Saramago, a polifonia, o dialogismo, o papel do leitor e o estranhamento.

A nosso ver, essas características podem ser referidas mais especificamente aos duplos e aos heterónimos que povoam os romances de Saramago que analisámos nesta tese.

Duplos e heterónimos são, antes de tudo, *seres polifónicos e dialógicos*, ou seja, eles próprios compõem uma pluralidade de vozes do Eu interior que compõe o indivíduo. Os heterónimos de Fernando Pessoa expressam a pluralidade de vozes do próprio Pessoa, são “vozes não só centrífugas, mas também dialogais – concebidas, assim, como uma fuga à voz monologal”, pelo que podemos:

Ler a heteronímia como um processo suscetível de promover múltiplas interpretações, pois “desencadeia uma reflexão teórica e estético-filosófica sobre problemas como a alteridade, o dialogismo, a polifonia e a pluridiscursividade”¹⁷⁵.

Duplos e heterónimos tornam visível ao leitor a existência de uma multidão de Eus dentro do mesmo indivíduo. Como atores com a mesma máscara, num palco de teatro, confrontam-se, dando vida a esse confronto de vozes interiores presentes na nossa psique.

Os duplos são também seres “estranhantes”, ou seja, capazes de criar uma sensação de estranhamento, nas próprias personagens literárias e no leitor.

¹⁷⁴ DANILO LUIZ CARLOS MICALII, *Op. Cit.*, p. 78.

¹⁷⁵ MAIOR, 1994, p. 64, *apud* MARILDA BEIJO, *Op. Cit.*, p. 19.

Tertuliano Máximo Afonso sente-se tomado por um sentimento de estranhamento ao descobrir que existe um ~~seu~~ duplo seu num filme: sai do seu estado de alienação quotidiana e inicia a sua procura do duplo. O seu pensamento transita do quotidiano para um nível que poderíamos definir como existencial, ou seja, uma reflexão sobre a sua vida e a sua identidade real. É a descoberta do duplo que o leva a deixar os trilhos monótonos da sua vida e a embarcar numa busca que o levará a questionar o seu lugar na vida:

Com isso, nas pegadas de Tertuliano Máximo Afonso, percebemos que a questão do sentido do ser passa por uma angústia, esta advém quando ele se abre para a própria interpretação. Por esse motivo, no romance, à medida que o professor descobre a existência de António, passa a ocupar-se dele, do encontro, das expectativas. Isto também ocorre com o ator quando não o vemos mais falar, agir em torno de seus filmes, dessa forma, ambos saem daquilo de Heidegger chama de “mundo das ocupações” a fim de se voltarem para “aquilo com que a angústia se angustia [,] é o ser-no-mundo como tal”¹⁷⁶.

Da mesma forma o leitor, ao lidar com as personagens do romance, experimenta uma visão diferente das coisas e do mundo, pois é durante uma leitura que o leitor se transforma, deixa de ser ele mesmo e passa a assumir um outro papel, facto que possibilita ao sujeito afastar-se de si mesmo e tornar-se presente no texto. Podemos dizer que o leitor, na experiência da leitura, experimenta algo semelhante ao que acontece com Tertuliano, uma saída do seu próprio Eu e a possibilidade de se identificar com o Outro.

Nesse “sair” de si mesmo, em identificar-se com o outro, em ver o mundo e a própria existência de uma perspectiva diferente, o leitor

¹⁷⁶ MADALENA APARECIDA MACHADO, *Op. Cit.*, p. 31.

experimenta algo semelhante ao que experimenta Tertuliano ao descobrir no seu duplo, António Claro, a possibilidade de ser um ser humano diferente; através da literatura o ser humano questiona a sua identidade, através do conhecimento de identidades diferentes da sua. Ato de conhecimento e consciência, que o levam a questionar certezas e pontos fixos da sua vida, permitindo assim a mudança, de si mesmo e da realidade externa a ele.

Conclusões

No seu conto *Eupalino ou o arquiteto* (1923)¹⁷⁷, o filósofo francês Paul Valéry imagina um diálogo entre Sócrates e Fedro em que este último pergunta ao filósofo grego, que fala com muita competência sobre arquitetura, se ele é arquiteto também. Sócrates então responde que “um arquiteto estava em mim, mas as circunstâncias o deixaram inacabado”.

Fedro insiste em entender porque Sócrates não se tornou arquiteto:

Socrate:

“Ti ho detto che sono nato *plurimo* e che sono morto *uno*. Il bimbo che nasce è una folla innumerevole che la vita abbastanza presto riduce a un unico individuo che si manifesta e muore. Una quantità di Socrati è nata con me; da cui, poco a poco, si è staccato il Socrate consacrato ai magistrati e alla cicoria”

Fedro:

“E degli altri che se ne è fatto?”.

Socrate:

“Idee, sono rimasti allo stato di idee. Sono venuti a chiedere di essere e sono stati respinti... Io li conservo in me in quanto dubbi e contraddizioni di me stesso... A volte quei germi di individui hanno le occasioni dalla loro... E allora eccoci prossimi a mutar natura, sorpresi a riscontrare in noi inclinazioni e doti insospettate: il musico diventa stratega, il pilota diventa medico; e quello che era tutto ammirazione e venerazione della propria virtù scopre in se stesso un Caco¹⁷⁸ nascosto e un'anima di ladro”.

O diálogo entre o filósofo grego e o escritor romano explica como, ao nascermos, somos compostos por um número indeterminado de Eus hipotéticos, uma “multidão inumerável” nas palavras de Sócrates, que

¹⁷⁷ PAUL VALÉRY, *Tre dialoghi*, Assonanze, Milano, 2012, p. 47.

¹⁷⁸ Segundo a mitologia grega, Caco era um monstro cuspidor de fogo que vivia numa ravina do Aventino e aterrorizava os vizinhos com os seus furtos.

depois, à medida que crescemos, são “rejeitados”, ou melhor, como diria Sigmund Freud, reprimidos, em favor dum Eu principal que se apodera dos outros.

Fernando Pessoa dá vida literária a esta “multidão inumerável” que compõe a nossa identidade, através das vozes dos seus heterónimos, pondo na boca do mais célebre, Ricardo Reis, a frase “*vivem em nós inúmeros*”. A “multidão incontável”, que compõe o Eu no momento do nascimento, representa uma série de possíveis duplos e cópias de nós que se podem desenvolver ou, ao contrário, ser “rejeitados” durante a nossa existência, permanecendo num nível inconsciente “como dúvidas e contradições” de nós próprios, conforme afirma o Sócrates de Valéry (ele também, aliás, uma “cópia literária” do verdadeiro Sócrates filósofo, como o Pessoa saramaguiano de *O ano da morte de Ricardo Reis*).

Esses “embriões de indivíduo” não desaparecem, mas permanecem, por assim dizer, adormecidos, permitindo ao indivíduo “mudar de natureza” despertando “inclinações e talentos insuspeitos”. Estes Eus reprimidos ou adormecidos são, portanto, duplos prontos para se manifestarem quando tiverem oportunidade, permitindo a mudança e a transformação do ser humano.

Através da metáfora de “embriões de indivíduos” e “multidões incontáveis” não estamos a falar de “espíritos” ou “almas” ou outros elementos sobrenaturais que poderíamos definir como “*New Age*”: é, pelo contrário, um discurso extremamente racional, que parte da consideração de que aquilo que somos, os nossos comportamentos, a nossa forma de ver as coisas, são fruto da nossa história, da nossa experiência de vida, ou simplesmente das várias circunstâncias, muitas vezes aleatórias, que também poderiam ter acontecido de forma diferente, levando-nos a ser diferentes também. A consciência disso nos leva a saber, aliás, que nos podemos tornar diferentes no nosso presente.

O tema do duplo, ou das identidades múltiplas, interessou o ser humano desde a antiguidade, como mostra o Anfitrião de Plauto, primeira obra a tratar desse duplo.

José Saramago volta a enfrentar este fascinante assunto, mas fá-lo a partir de uma nova perspectiva, tipicamente pós-moderna, como vimos nos primeiros capítulos desta tese, em que realçámos ~~como~~ que um dos pressupostos típicos deste período literário é precisamente o da fragmentação do Eu.

Em particular, nos dois romances que examinámos, Saramago aborda o tema do duplo não tanto como uma expressão de esquizofrenia e alteração (como anteriormente fizeram outros escritores, como Allan Poe e Dostoiévski), mas em termos de identidade, tentando assim dar resposta à pergunta mais típica do ser humano, “quem sou eu?”; pergunta à qual o semi-heterónimo de Pessoa, Bernardo Soares, não consegue encontrar resposta, assim que “busco-me e não me encontro”.

Em ambos os romances, Saramago coloca os protagonistas diante de um acontecimento que abala as suas certezas e os obriga a questionar a sua própria identidade e a perguntar-se se esta corresponde realmente ao seu Eu mais profundo.

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, o médico heterónimo de Pessoa que “se contenta com o espetáculo do Mundo” ~~está~~ é obrigado a questionar esta posição filosófica/existencial, expressa nas suas célebres Odes, por causa da morte do seu “criador”, Fernando Pessoa, e do regresso à Lisboa salazarista, obrigado a tomar consciência da verdadeira realidade do país. Para além disso, o encontro com as duas moças do romance, Lídia e Mercenda, obriga-o a questionar a sua relação com o amor e as suas consequências.

Ricardo Reis inicialmente parece determinado a abandonar a sua atitude de distanciamento da vida, de mero espectador do Mundo (tanto que nasce um filho do seu amor carnal com Lídia), mas acaba por decidir seguir Fernando Pessoa rumo à sua morte, descurando também a nova vida que virá ao mundo sem o pai¹⁷⁹.

N’O *homem duplicado*, a vida rotineira de Tertuliano Máximo Afonso, o professor que quer ensinar história do começo ao fim, fica chocado ao descobrir que tem um sócia que é ator de cinema. A descoberta leva-o a questionar-se a si próprio e à sua ~~identidade~~ identidade, até que a morte do duplo lhe permite substituí-lo, permitindo-lhe assumir uma nova identidade e uma nova existência: quiçá exatamente aquilo que desejava, abandonar a sua vida rotineira e começar uma diferente. Como sabemos, no final do romance surge também um terceiro duplo, o que sugere que o processo de duplicação é potencialmente infinito: o “infinito talvez” da vida, que só acaba com a nossa morte.

Ao contrário dos outros romances que tratavam o tema dos duplos, na obra de Saramago a experiência do duplo e da heteronímia está ligada à busca da identidade, que ~~está~~ é posta em causa por um

¹⁷⁹ A personagem de Ricardo Reis no romance de Saramago faz-nos lembrar o célebre filme de Wim Wenders, *As asas do desejo* (*Der Himmel über Berlin*, 1987), em que um anjo (imortal), que pode ouvir os pensamentos dos mortais, mas não pode ser visto ou interagir com eles, decide tornar-se homem, abdicando da imortalidade, para experimentar o que significa estar vivo, algo que só pode ser entendido por quem tem que colocar a vida diante da morte. O anjo do filme de Wenders decide não se contentar com “o espetáculo do Mundo”, aceitando enfrentar a morte, para conhecer a experiência da vida humana. Ricardo Reis também nos lembra a história contada por Kazuo Ishiguro em *The Rest of the Day* (1989), ambientado na Inglaterra dos anos que antecederam o início da Segunda Guerra Mundial, como o romance de Saramago, em que um mordomo, chamado Stevens, está ao serviço de um nobre pró-nazista. O homem, embora assista com repugnância às reuniões organizadas pelo fidalgo na sua residência para favorecer os nazis, prefere limitar-se a exercer a sua função de mordomo sem interferir na vida do fidalgo, leal até ao fim da sua função de mordomo, renunciando também a todo amor pela mulher pela qual está apaixonado. O mordomo prefere não perturbar a ordem da sua existência e renuncia a qualquer forma de mudança da sua própria vida, incluindo a emocional.

acontecimento extraordinário, que obriga o protagonista a ~~colocar-se~~ fazer a pergunta “quem sou eu realmente?”.

A resposta está implícita no tema do duplo: não existe uma identidade única, fixa e imutável, o ser humano é capaz de assumir diferentes identidades ao longo da sua vida, mesmo que aparentemente em conflito umas com as outras. O indivíduo é um ator capaz de desempenhar diferentes papéis, de usar diferentes máscaras, isso porque, como afirma Fernando Pessoa, “vivem em nós inúmeros”.

Duplos, alter egos e heterónimos representam, assim, a projeção literária destes Egos reprimidos – ou "rejeitados", como diz Sócrates. Representam aliás o que um indivíduo poderia ter sido e não foi, como o Sócrates de Paul Valéry, que poderia ter sido arquiteto, estrategista, piloto ou médico, em vez do filósofo que a História conhece; os Egos reprimidos não desaparecem, mas permanecem, como diz novamente Sócrates, “como dúvidas e contradições de mim próprio”. Duplas e heterónimos dão vida e voz literária a essas dúvidas e contradições que povoam o Eu inconsciente do indivíduo, encenando as diferentes facetas da nossa identidade múltipla, da qual temos apenas uma consciência parcial.

O processo pelo qual, segundo Sócrates, “nascemos múltiplos e morremos como um”, a nosso ver, é um processo de *atrofia do Eu*, que nasce como um recipiente de múltiplas possibilidades e hipóteses que gradualmente se tornam menos frequentes com o passar dos anos. Um processo natural, acentuado por alguns fatores sociais que analisámos, como a organização do trabalho segundo o modelo taylor-fordista, baseado na repetição mecânica dos mesmos gestos para aumentar a produtividade. Um sistema que também se encontra em outros setores e áreas da sociedade: esta repetição de gestos, por um lado, aumenta a capacidade do ser humano de prover às suas necessidades materiais,

mas, por outro, empobrece o indivíduo, tornando-o incapaz de manifestar o seu próprio Eu de forma múltipla.

O ser humano da era pós-moderna, ao contrário dos períodos históricos anteriores (examinados por Stuart Hall), tem consciência da “multidão inumerável” que o compõe, mas continua a viver numa sociedade que impõe, ao invés, um comportamento unívoco e repetitivo, gerando uma fratura na sua consciência que, por sua vez, gera sofrimento e infelicidade.

É um homem “inacabado” e “fragmentado”, à contínua procura da sua própria (inatingível) identidade: um homem que procura a saída do labirinto da sua existência, como o labirinto do livro de Borges, que Ricardo Reis traz consigo na sua viagem do Brasil, um homem perdido no “infinito talvez” existencial de José Saramago.

Saramago coloca-nos diante da multiplicidade e complexidade do Eu que compõe a identidade do ser humano e da conseqüente pergunta “quem sou eu?”.

Mas para o escritor português, tomar consciência do próprio Eu não é um fim em si: na sua literatura há um convite a ultrapassar os limites que nos são impostos pela sociedade, a questionar a ordem estabelecida, como no diálogo entre Ricardo Reis e Pessoa:

“Meu caro Reis, as suas odes sejam, por assim dizer uma poetização da ordem. Nunca as vi dessa maneira, Pois é o que elas são, a agitação dos homens é sempre vã, os deuses são sábios e indiferentes, vivem e extinguem-se na própria ordem que criaram, e o resto é talhado no mesmo pano, Acima dos deuses está o destino, O destino é a ordem suprema, a que os próprios deuses aspiram, E os homens, que papel vem a ser dos homens, Perturbar a ordem, corrigir o destino, Para melhor, Para melhor ou para pior, tanto faz, o que é preciso é impedir que o destino seja destino” (Saramago, AMRR, 2011, p. 340).

Saramago, pelas palavras do “seu” Pessoa, convida-nos a “perturbar a ordem”, a questionar a realidade externa e a não deixar o destino conduzir as nossas vidas: para o bem ou para o mal, diz Pessoa, “ou o que é preciso é impedir que esse destino seja o destino”. É um convite a seguir a própria multiplicidade através de uma mudança efetiva, de si próprio e do Mundo. O discurso n’*O ano da morte de Ricardo Reis* é certamente político, no contexto do Portugal salazarista em que o romance se insere, mas assume também um valor mais geral e existencial.

A capacidade de concretizar uma mudança está, aliás, ligada à presença em nós de plúrimas identidades, sem as quais não poderíamos, por definição, ser diferentes de nós próprios. Assim, para o Sócrates de Valéry, os “embriões de indivíduos” que ficaram em nós permitem-nos despertar “inclinações e talentos insuspeitados”. O poder da mudança reside, portanto, precisamente na nossa capacidade de ser indivíduos múltiplos.

Num outro diálogo entre Fernando Pessoa e o seu heterónimo, vimos que o poeta exorta Ricardo Reis a “fazer o gesto”:

Se um morto se inquieta tanto, a morte não é sossego,
Não há sossego no mundo, nem para os mortos nem para
os vivos, Então onde está a diferença entre uns e outros,
A diferença é uma só, os vivos ainda têm tempo, mas o
mesmo tempo lho vai acabando, para dizerem a palavra,
para fazerem o gesto, Que gesto, que palavra, Não sei,
morre-se de a não ter dito, morre-se de não o ter feito, é
disso que se morre, não de doença, e é por isso que a um
morto custa tanto aceitar a sua morte, (Saramago,
AMRR, p. 148).

Diante da inevitabilidade da morte, a única atitude que pode dar sentido à vida é tomar consciência de quem realmente somos e fazer nossa a existência, sem nos contentarmos com o que o destino nos reserva.

As personagens dos romances de Saramago que examinámos nesta tese saem de um estado de “alienação” – entendido justamente

como uma atitude passiva e de renúncia à vida própria de quem “se contenta com o espetáculo do Mundo” –, tomam consciência de si próprios e tentam mudar o seu destino: Ricardo Reis, a certa altura desiste, enquanto Tertuliano Máximo Afonso toma a decisão de rebelar-se contra o conselho do Senso Comum, de “fazer o gesto” e conhecer o seu duplo, até às últimas consequências, acabando assim por substituí-lo na sua vida.

Não há verdadeira liberdade sem a possibilidade de mudar, de questionar a própria existência e a realidade externa, isto é, de “perturbar a ordem”. Saramago convida «a pensar um pouco sobre o nosso direito à liberdade», deixando de lado «as convenções sociais e o enorme fardo de tradição» que alienam o ser humano «do seu “brilhantismo” e seus planos reais de vida»¹⁸⁰.

A literatura de Saramago é, portanto, um discurso sobre a liberdade do ser humano: a liberdade de dar voz àquela “multidão inumerável” que vive em nós, não se contentando em ser apenas um espectador do Mundo, tornando-se parte integrante da construção do sentido da própria vida, mesmo indo contra a ordem estabelecida das coisas que a sociedade tenta impor.

Por fim, vimos que o estilo literário de Saramago se inspira no estilo de Dostoiévski, principalmente no que diz respeito aos traços de polifonia e dialogismo, que dão voz às personagens, que agem de forma autónoma e independente inclusive em relação ao próprio narrador, expressando uma multiplicidade de pontos de vista e posições dentro do romance.

Em particular, nos romances sobre o tema dos duplos, a polifonia expressa aquelas “dúvidas e contradições de mim próprio” mencionadas por Sócrates no diálogo com Fedro: nesse sentido, podemos afirmar que

¹⁸⁰ CAMILA DA SILVA ALAVARCE, *Op. Cit.*, p. 27.

os duplos de Saramago são *seres polifônicos e dialógicos*, isto é, que dão voz aos diferentes Eus de que cada indivíduo é composto.

Vimos também que Saramago coloca o leitor num papel ativo na construção do sentido do romance, convidando-o a questionar-se sobre as questões existenciais com que se defrontam os personagens dos romances, também graças às “lacunas” narrativas, que deixam espaço para o leitor integrar e completar o pensamento do narrador.

A Literatura é um meio pelo qual o ser humano toma consciência de sua identidade e de sua complexidade interior. Isto ocorre por meio dum processo de identificação com as personagens dos textos literários, que lhe permitem “sair de si próprio” e de ver o mundo e a própria existência de outros pontos de vista: «é justamente por meio da aproximação e da identificação com o texto ou com personagens literários – ou com a arte em geral – que se conhece a si mesmo»¹⁸¹.

A Literatura, desta forma, representa uma *força* capaz de transformar o ser humano, portanto “o laço entre a imaginação literária e a realidade concreta do mundo é o que caracteriza a literatura como uma “força” integradora e transformadora do ser humano”¹⁸².

O ser humano, desta forma, toma consciência da sua complexidade, ou seja, de que não há contradição oximorónica em ser um *indivíduo múltiplo*, constituído por egos diversos, mesmo que opostos entre si: a Literatura é capaz de despertar aqueles “embriões de indivíduo” latentes e que são capazes de nos fazer “mudar de natureza”.

Enquanto a tendência do ser humano é caminhar para uma *atrofia do Eu*, a Arte e a Literatura, ao contrário, agem na direção oposta, enriquecendo o nosso Eu, tornando-o capaz de se transformar continuamente.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Ibidem*.

A Literatura é, assim, um *espaço de liberdade*, que permite ao ser humano não só tomar consciência de si próprio e da sua complexidade, mas também de “perturbar a ordem” do Mundo e da realidade na qual vive. Voltando ao mito da caverna de Platão, que inspirou Saramago no seu romance *A Caverna*, podemos dizer que os homens acorrentados na gruta, que só conseguem ver as sombras projetadas pela luz do fogo, graças à Arte e à Literatura conseguem libertar-se e ver a luz, ou seja, a realidade e a verdade.

Em conclusão, podemos dizer que Saramago, valendo-se da técnica literária da polifonia de Dostoiévski, reinterpreta a heteronímia de Fernando Pessoa em chave pós-moderna: os duplos descritos por Saramago são *seres dialógicos e polifónicos*, tipicamente pós-modernos, que representam um “homem inacabado” à contínua procura de si próprio e do seu Eu fragmentado, dando voz aos Eus reprimidos ou latentes, ou seja, as dúvidas e as contradições de nosso Eu mais profundo.

Comparado com os precedentes literários que trataram do tema do duplo, o discurso de Saramago sobre os duplos é, aliás, um discurso sobre a identidade do ser humano, mas também um convite a pensar “um pouco sobre o nosso direito à liberdade”, assim “perturbando a ordem” e assumindo a responsabilidade da nossa própria vida.

BIBLIOGRAFIA

AGUILERA, Fernando Gómez, *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ALAVARCE, Camila da Silva, *O homem duplicado, de José Saramago: a ambigüidade da morte e a celebração da vida por meio do contato “real” com a “ficção”*, XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008.

ANNAVINI, Silvia, *“Depois do modernismo”. affabulazioni, finzioni e ucronie nel romanzo portoghese contemporaneo*, s.i.t.

ARIEMMA, Enrico Maria, *il disincanto del dottor Reis. Un eteronimo eccellente tra Orazio, Pessoa, Saramago*, CentoPagine III, 2009, p. 78-90.

ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.

ARNAUT, Ana Paula, *A insólita construção da personagem post-modernista*, Revista Abusões, n. 03/2002.

ASSUNÇÃO, Karina Luiza de freitas, *O sujeito e a verdade em o Homem Duplicado de José Saramago*, s.i.t.

BERALDO, Jana Portela, *O homem duplicado e seus outros: intertextualidades em José Saramago e Denis Villeneuve*, tese, 2017.

BARREIROS, Bruno, *A alienatio mentis como tópico literário – Breve incursão partindo de Fernando Pessoa – CHAM*, Centro de Humanidades, s.d.

BARRETO, Lívia Braga, *O homem no centro: romance e sociedade em A caverna, de José Saramago*, Dissertação, 2017.

BATISTA, Sérgio Henrique Rocha, *Uma análise de O ano da morte de Ricardo Reis face ao Portugal salazarista*, 2012.

BEIJO, Marilda, *Da criação à recriação: o percurso intertextual e metalingüístico em O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago*. 2015.

BORGES, JORGE LUIS, *Ficções*, São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BROOKER, Peter / **BROOKER** Will, *Postmodern After-Images: A Reader in Film, Television and Video*, Arnold, London, 1997.

BROTTO, DENIS, *Trame digitali*, Marsilio, Venezia, 2012.

BRUGNOLO, Stefano / **COLUSSI**, Davide / **ZATTI**, Stefano / **ZINATO**, Emanuele, *La scrittura e il mondo*, Carocci, Roma, 2017.

BUENO, Aparecida de Fátima, *Borges revisitado em O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Variaciones Borges, 2008, No. 26 (2008), pp. 145-156.

BUENO, Aparecida de Fátima, *O Poeta no Labirinto; a construção do personagem em O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Viçosa, 2002, UFV.

Caderno do dia triunfal, Revista Estranhar Pessoa, 2014.

CAMPEIO, Juri do Nascimento, *A ficção da ficção em O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Letras, Curitiba (34) 39-43 - 19B5.

CASTRO, Mariana de, *Oscar Wilde, Fernando Pessoa, and the Art of Lying*, Portuguese Studies, Vol. 22, No. 2 (2006), pp. 219-249.

CINTRA, Agnes Teresa Colturato, *Auto-intertextualidade em romances de José Saramago: notas sobre a relação entre narrador e personagem*, XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008.

CORRÊA, Eloísa Porto / **MICHELLI**, Regina Silva, *Os dramas de uma sintaxe emotiva em Saramago leituras de Ricardo Reis antes e depois do ano de sua morte*, s.i.t.

CORRÊA, Eloísa Porto / **MICHELLI**, Regina Silva, *Os dramas de uma sintaxe emotiva em Saramago leituras de Ricardo Reis antes e depois do Ano de sua morte*. s.i.t.

CORSO, Josiele Kaminski, *No limiar do outro, o eu – a temática do duplo em O Homem Duplicado de José Saramago*, 2006.

DAHRENDORF, RALF, *Homo sociologicalus*, Londres, 1973.

DINIZ, Moema Najjar, *Adaptação Literária e Sobrevida: uma análise da figuração da personagem em O Homem Duplicado, de José Saramago e sua refiguração no filme homônimo, de Denis Villeneuve*, Dissertação, 2019

DUARTE, ANDRÉ, *Heidegger e o outro: a questão da alteridade em Ser e tempo*. 2002.

FERRAZ, Salma. *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*. Blumenau, Edifurb., 2012.

FERREIRA, José Alexandre, *O Paganismo Essencial em Ricardo Reis*, Eutomia, Recife, 15 (1): 20-28, 2015.

- FERREIRA**, Priscilla de Oliveira, *Ricardo Reis: Ficção da ficção*, Dissertação, 2006.
- FIORUCI**, Wellington Ricardo / **SALOMÃO** Jociane Maurina, *Ricardo Reis, Pessoa e a morte: (des)caminhos da história na ficção de Saramago*, Revista Desassossego, n. 11, 2014.
- GRÜNHAGEN**, Sara, *Borges e a tautologia da escrita em o ano da morte de Ricardo Reis*, Rio de Janeiro: Metamorfoses, vol. 17, número 2, 2021 p. 44-57.
- HEIDEGGER**, MARTIN, *Sein und zeit*, Halle, 1927.
- HUTCHEON**, LINCIA, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*, New York and London. Routledge. 1988.
- JULLIER**, Laurent, *Il cinema postmoderno*, Kaplan, Torino, 1997.
- KAMINSKY**, Stuart, *Generi cinematografici americani*, Pratiche, Parma, 1997.
- KAWAMURA**, Regina Cláudia, *O Ano da Morte de Ricardo Reis: O leitor no jogo da ficção*, Dissertação, 2009.
- KLEINSORGE**, Sérgio, *O pós-moderno nas mãos de Saramago*, Revista de Biblioteconomia & Comunicação, v. 5, n. 1, 1990, p. 136-143.
- KRISTEVA**, JULIA, *Introdução à semanálise*. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 76.
- LANCASTRE**, Maria José de, *Con un sogno nel bagaglio, Un viaggio di Pirandello in Portogallo*, Sellerio Editore, Palermo, 2006.
- LIRA**, Bertrand / **MAGALHÃES** Daniel, *Do Homem Duplicado à Enemy: adaptação e reinvenção do duplo no cinema*, 2017.
- LUKÁCS**, Gyorgy, *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*, Berlim 1923.
- MACHADO**, Madalena Aparecida, *Pensar o ser e o agir em o homem duplicado*, Revista Garrafa, v. 2, n. 4, 2004.
- MACIEL**, Lucas Vinício de Carvalho, *A (in)distinção entre dialogismo e intertextualidad*, Linguagem em (Dis)curso – LemD, Tubarão, SC, v. 17, n. 1, p. 137-151, 2017.
- MAIA**, Luís Carlos Simões Carreira, *Pessoa no labirinto de Saramago*, Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses, 2018.

MAIA, Maria Elena Pinheiro, *O regime salazarista revisto por Saramago em O ano da morte de Ricardo Reis*, Universidade Estadual Paulista – Araraquara, Revista do CESP – v. 22, n. 30, 2002.

MARCUSE, Herbert, *The one-dimensional man*, Boston, 1964.

MARGATO, Izabel, *Lisboa Reinventada n’O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *Via Atlântica*, 1(5), 2002, p. 140-151.

MARX, KARL, *Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie*, I vol., Livro I: *Der Produktionsprozess des Kapitals*, Hamburgo, 1867.

MASSUCATO, Anamélia Rodrigues Marquis, *Ricardo Reis e a tradição moderna: a questão do fragmentário Ricardo Reis and the modern tradition: the matter of fragmentary*, Dissertação, 2006.

MASSUCATO, Anamélia Rodrigues Marquis, *Ricardo Reis e o mundo: o poeta das odes e a personagem de O ano da morte de Ricardo Reis*, s.d.t.

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de, *Alteronímia, causalidade e tanatografia n’O ano da morte de Ricardo Reis: romance poetizado e intermitências narrativas em José Saramago*, s.i.t.

MICALI, Danilo Luiz Carlos, *A incrível narrativa de O Homem Duplicado, de José Saramago*, XII Congresso Internacional da ABRALIC, 2011.

MICALI, Danilo Luiz Carlos, *Ironia e pós-modernidade em O Homem Duplicado, de José Saramago*. Anais do SILEL. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011

MONTAURY, Alexandre, *Identidade, cotidiano e epidemia em O homem duplicado, de José Saramago*, *ipotesi – revista de estudos literários*, 2019.

MARGATO, IZABEL, *Lisboa Reinventada n’O Ano da Morte de Ricardo Reis.*, *Via Atlântica*, 1(5), 2002, p. 140-151.

MEDEIROS, Ana Clara Magalhães de, *Alteronímia, causalidade e tanatografia n’O ano da morte de Ricardo Reis: romance poetizado e intermitências narrativas em José Saramago*, Monografia - Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2012.

MINTZBERG, Henry, *Structure in fives: design Effective organização*, Englewood Cliffs, N.J., 1983.

NATALE, Alberto, *Letteratura portoghese degli ultimi decenni*, s.i.t.

NUNES, Eduardo Manuel Diogo, *Literatura e cinema num jogo (de) duplo(s) o caso da adaptação fílmica de o homem duplicado, de José Saramago*, Dissertação de Mestrado, 2020.

OLIVEIRA, Jacobsen I. Amanda de / **OLIVEIRA**, Juliana Prestes de, *As memórias e a h(h)istória do ano da morte de Ricardo Reis*, Revista Darandina, v. 11, n. 1, 2018.

OLIVEIRA, Juliana Prestes de / **OLIVEIRA**, Raquel Trentin de, *O Labirinto Textual De O Ano Da Morte De Ricardo Reis, De José Saramago*, Literatura e Autoritarismo, 2014.

OLIVEIRA, Marcelo, *O pós-modernismo saramaguiano e o neorrealismo de Levantado do chão*. Convergência Lusíada, nº30, 2013, p. 72-81.

ORLOTTI, Luigi, *Il teatro degli eteronimi: il nepaganesimo estetico di Fernando Pessoa*, Mimesis, Milano, 2006.

PAZ, Demétrio Alves, *Ricardo Reis: um homem e um ano*. Revista Desassossego, 10(20), 2018, p. 58-70.

PERUGI, Maurizio, *Fernando Pessoa - Ricardo Reis e O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago*, Revista do Centro de Estudos Portugueses, 2007.

PESSOA, Fernando, *Teoria dell'etorenomia*, Quodlibet, 2020.

PETRESCU, Cristina, *Tiago Veiga: para uma nova teoria da heteronímia*, Ricognizioni. Rivista di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, 8(16), 2021, p. 89-114.

PREVEDELLO, Tatiana: *Entre ficções: the god of the labyrinth em o ano da morte de Ricardo Reis*, Porto Alegre: Cenários, v.2, n.6, 2º semestre, 2012.

QUADROS, António, *Fernando Pessoa: Vida, Personalidade e Génio (A obra e o Homem)*. Lisboa: Arcádia, 1981.

RANK, Otto, *Il doppio, il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Sugarco Edizioni, Milano, 1914.

REDÜ, Larima Nunes, *Vivem em nós inúmeros: a função da intertextualidade em O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago*, Investigações (Online), v. 26, 2013, p. 1-25.

RIBEIRO Gabriela, *Povoação e o centro: uma interpretação de A caverna, um romance de José Saramago*, Curitiba, Vol. 3, nº 4, 2015.

RITZER, GEORGE, *The McDonaldization of society*, Thousand Oaks, Cal., 1992.

ROANI, Gerson Luiz, *Campo de sangue: a guerra civil espanhola em o ano da morte de Ricardo Reis de José Saramago*, Revista de Literatura, História e Memória, [S. l.], v. 8, n. 12, 2012.

ROANI, Gerson Luiz, *O jornal como elemento de transfiguração da história em o ano da morte de Ricardo Reis de Saramago*, Revista Letras, Curitiba, n. 60, Editora UFPR. 2003, p. 151-174.

ROSA, Selesté Michels da, *O homem duplicado e a estética pós-modernista*, Nau Literária, 2(2), 2006.

RUSO, Vincenzo, *Tabucchi o del Novecento*, Ledizioni, Milano, 2013.

SANTOS, Eduardo J.R., *A revelação do problema da exterioridade em José Saramago: ensaio sobre O homem duplicado*, Revista de Literatura, História e Memória, Dossiê Visões e revisões da Guerra Civil Espanhola na literatura, Vol. 8, nº 12, 2012, p. 37-57.

SANTOS, Cybele Regina Melo dos, *História e Ficção em O ano da morte de Ricardo Reis de José Saramago*, XIV Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e V Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano (SLHM), 2020.

SARDICA, José Miguel, *O Século XX Português*, Lisboa: Tezto, 2011.

SILVA, Mateus Roque da, *Entre ir e ficar: A fragmentação dos sujeitos pós-modernos encenada em José Saramago e Guimarães Rosa*, Revista Communitas V. 5, n. 12, 2021.

SILVA, Mariane Ferreira da, *Desdobramentos do “eu” em o homem duplicado, de José Saramago*, Dissertação, Universidade Federal da Grande Dourados, 2019.

SILVA, Rhais Maria Gonçalves da, *A formação das comunidades interpretativas no meio acadêmico brasileiro sobre o romance O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago*, Dissertação, 2019.

SOUSA, Afonso de, *A reescrita da história. em O ano da morte de Ricardo Reis*, Literatura e História, Porto, p. 251-265, 2004.

TABUCCHI, Antonio, *Interpretazione dell’eteronimia di Fernando Pessoa*, “Studi mediolatini e volgari” XXIII, 1975.

TORRÃO, Nazaré, *L’Autre comme moi ou les duplicata sociaux*, s.i.t.

UVA, Christian, *L'italianizzazione del mito americano nel western di Sergio Leone*, s.i.t.

VALÉRY, Paul, *Tre dialoghi*, Assonanze, Milano, 2012.

VENTURI, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, NY, The Museum of Modern Art Press, 1966.

ZILBERMAN, Regina, *O Ano da Morte de Ricardo Reis - História e não-História*, IPOTESI, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 129-141, 2011.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, não posso deixar de agradecer à minha orientadora, Profa. Barbara Gori, pela disponibilidade e o empenho com que sempre me orientou, não só durante esta dissertação, mas ao longo de todo o curso de mestrado.

Desejo igualmente agradecer à Profa. Maria Graça da Pina, pela simpatia e cortesia, e pela preciosa ajuda na revisão desta tese.

Um agradecimento especial também a dois queridos amigos, Inés Cabete Pereira e Vitor Rui Roso, que me ajudaram na revisão linguística desta dissertação.