



ORG.
CARLOS
NOGUEIRA

JOSÉ
SARAMAGO:
A LUCIDEZ
DA ESCRITA

TIVIA CHINA

JOSÉ SARAMAGO: A LUCIDEZ DA ESCRITA

Organização e prefácio
Carlos Nogueira

Textos

ANA FAURI, ANTONIO MOTA FILHO,
BARBARA FRATICELLI, CARLOS NOGUEIRA, EUNICE RIBEIRO,
FABRIZIO UECHI, JOSÉ CÂNDIDO DE OLIVEIRA MARTINS,
JOSÉ MANUEL MENDES, JOSÉ N. ORNELAS,
JOSÉ VIEIRA, LUÍS NOVAIS, MARIA JOÃO SIMÕES,
MIGUEL KOLEFF, NUNO JÚDICE, ORLANDO GROSSEGESSE,
PAULO ALEXANDRE PEREIRA, SARA GRÜNHAGEN,
VERA LOPES DA SILVA

LISBOA
TINTA-DA-CHINA
MMXXIII

A maioria dos capítulos deste livro advém de conferências apresentadas, em 2021, na VI Conferência Internacional José Saramago da Universidade de Vigo (Lisboa, em regime presencial, no dia 10 de dezembro, na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias; online, nos dias 13 e 14 de dezembro). Para conferir coerência ao volume, o organizador entendeu convidar mais alguns especialistas, cujos contributos, como todos os outros, foram submetidos a revisão por pares.

ÍNDICE

PREFÁCIO

A lucidez de José Saramago	9
CARLOS NOGUEIRA	

Podia lá faltar o cão	25
JOSÉ MANUEL MENDES	

A viagem das memórias: as (im)possibilidades da literatura num mundo que é péssimo	35
JOSÉ VIEIRA	

<i>Que humanidade é esta?</i> José Saramago e Graça Morais: imagens para <i>O Ano de 1993</i>	55
EUNICE RIBEIRO	

Romance em preto e branco: intermedialidade e propaganda em <i>O Ano da Morte de Ricardo Reis</i>	77
SARA GRÜNHAGEN	

Intermitências e matizes do fantástico em Saramago	99
MARIA JOÃO SIMÕES	

<i>Narrare ex auditu</i> : a escrita de ouvido em <i>História do Cerco de Lisboa</i>	119
PAULO ALEXANDRE PEREIRA	

© 2023, Autores
e Edições tinta-da-china, Lda.
Palacete da Quinta dos Ulmeiros
Alameda das Linhas de Torres, 152, E. 10
1750-149 Lisboa
21 726 90 28 | info@tintadachina.pt

www.tintadachina.pt

TÍTULO: *José Saramago: A lucidez da escrita*
AUTORES: AAVV
ORGANIZAÇÃO E PREFÁCIO: Carlos Nogueira
CAPA: Tinta-da-china (V. Tavares)
COMPOSIÇÃO: Rita Lynce
REVISÃO: Tinta-da-china

1.ª edição: junho de 2023

ISBN 978-989-671-749-0
Depósito Legal n.º 517002/23

A(s) voz(es) de Saramago NUNO JÚDICE	143	José Saramago desde Giorgio Agamben: anotaciones para leer la epidemia de ceguera MIGUEL KOLEFF	373
Da caverna de Platão para a caverna de Saramago: um movimento contrário e mais a fundo VERA LOPES DA SILVA	149	«Pergunto para que servem os olhos»: a arte e o mundo em <i>A Cidade das Flores</i> e <i>Manual de Pintura e Caligrafia</i> ORLANDO GROSSEGESSE	387
História e poder no teatro saramaguiano BARBARA FRATICELLI	183		
<i>Os Apontamentos</i> de José Saramago: crónica de intervenção político-social para memória dos dias JOSÉ CÂNDIDO DE OLIVEIRA MARTINS	197		
Karl Polanyi e José Saramago: intérpretes do capitalismo ANTONIO MOTA FILHO	221		
Os paradoxos de um olhar pessimista ANA FAURI	237		
Da imutabilidade à mutabilidade: a construção do eu em <i>Todos os Nomes</i> JOSÉ N. ORNELAS	251		
Sobre flores e armas — ou como Saramago e Bolsonaro podem nos ajudar a pensar o poder pedagógico no Brasil FABRIZIO UECHI	279		
<i>A jangada</i> e o cerco: o terceiro mundo na utopia saramaguiana LUÍS NOVAIS	311		

INTERMITÊNCIAS E MATIZES DO FANTÁSTICO EM SARAMAGO

MARIA JOÃO SIMÕES

Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra

PREÂMBULO

Na ficção, o fantástico emerge como categoria estética na medida em que aciona uma modalidade compositiva específica e um regime de acreditação ficcional devedor de um peculiar jogo entre o fazer acreditar da parte do criador e o querer imaginativamente acreditar¹ da parte do leitor ou do público. Na verdade, o fantástico pressupõe o agenciamento de um regime de acreditação ficcional incompatível com uma lógica de correspondência com a realidade empírica e racional, ou que questiona a coerência e a lógica corrente do mundo empírico. Na ficção, a proposta de elementos irreais desabrocha por meio de procedimentos e mecanismos estilístico-compositivos, uns mais recorrentes e tradicionais, outros mais invulgares e inovadores, que os autores procuram, descobrem e exploram, fazendo implodir, por vezes, as arrumações de aspetos e de efeitos anteriormente realizadas e conhecidas.

1 Segue-se, assim, a linha de pensamento de Kendall Walton sobre a forma de gerar o ficcional e o fictício que não está dominantemente baseado numa correspondência ou equivalência com o mundo real, empírico. K. Walton contrapõe à antiga fórmula de Coleridge da «suspensão voluntária da descrença» uma atitude mais ativa e atuante da parte do recetor, mostrando como ele se dispõe a jogar e a agir em pensamento ou imaginativamente quando solicitado para diversos jogos e pactos de acreditamento ficcional.

Saramago utilizou diversos elementos do fantástico nas suas obras, trabalhados de maneiras diferentes. Neste estudo pretende-se, por um lado, observar alguns aspetos do fantástico que concorrem para a composição das ficções saramaguianas; por outro, visa-se captar diferentes matizes do fantástico que vão emergindo de variados agenciamentos e configurações ficcionais. Não se pretende esgotar esta matéria, nem se abordarão todas as obras e todos os casos. Visa-se, sobretudo, perscrutar algumas diferenças na utilização do fantástico, uma vez que Saramago acionou esta modalidade estética em diversas obras.

I. O FANTÁSTICO, O IRREAL E O IMPOSSÍVEL

A crítica do fantástico enveredou, durante algum tempo, por um caminho que tinha como propósito delimitar o fantástico e distingui-lo de outras modalidades; porém, a tentativa de circunscrever o fantástico, sobretudo entendido enquanto género, segue um movimento que não responde à labilidade do fantástico. Este estreitamento é, hoje em dia, menos defendido e menos seguido, porque não se compagina com a diversidade das formas e das ficções, sendo necessário, como afirma Denis Mellier (1999: 105), entender que o «fantástico é uma noção plural», qualquer que seja a exigência de objetivação.

Esta constatação torna-se evidente na ficção de Saramago, pois as obras saramaguianas que recorrem ao fantástico expõem, por um lado, a variedade de elementos fantásticos integrados e, por outro, a sua articulação com princípios realistas. Com efeito, esta articulação afasta a ficção saramaguiana de um fantástico mais tradicional (e ainda mais do gótico), orientando-a para um fantástico

contemporâneo², capaz de explorar várias impossibilidades. Essa articulação entre um regime realista e um regime fantástico³ torna complexa a caracterização da sua vertente fantástica, tanto mais que Saramago acentuou muitas vezes a presença dos princípios realistas na sua escrita, nomeadamente, ao afirmar, em 1989: «Eu sou o mais realista dos escritores, não falem em realismo mágico ou fantástico. Considero-me o mais realista dos escritores: o modo como eu uso esse realismo é que não tem nada que ver, evidentemente, com as expressões naturalistas do século passado» (2010: 251).

Pode ligar-se este afã de acentuar o seu realismo a essoutra preocupação sua de fugir de etiquetas, tais como a do «romance histórico» e a do «realismo mágico», etiquetas que o escritor sucessivamente rejeitou. Mas, se Saramago faz esta afirmação em 1989, tal não impede que, 15 anos mais tarde, numa entrevista publicada no *Jornal de Letras*, sublinhe que as suas obras, «sobretudo a partir do *Memo-rial do Convento*, partem de, ou têm num determinado momento, uma impossibilidade» (Pires, 2006: 121).

Neste sentido, as suas obras não exploram a emergência súbita e sobressaltada do irreal, mas antes se constroem em torno de uma ideia impossível segundo a normalidade das leis do mundo empírico. Em grande medida, essa ideia funciona como uma proposta de modalidade condicional sintetizável por um «e se»: e se Ricardo Reis regressasse a Portugal do Brasil; e se a Península Ibérica se soltasse do continente europeu; e se surgisse uma cegueira branca contagiosa; e se a morte deixasse de ceifar vidas...

2 É esta característica que leva alguns estudiosos a falar, no caso de Saramago, de neofantástico (Deves, 2020: 199).

3 Trata-se de articulação paralela àquela, mais evidente, do realismo mágico presente em algumas obras do escritor, ainda que diferente, pois não apresenta as personagens inteiramente inseridas nem completamente imersas na crença maravilhosa.

Há, assim, um irreal, uma impossibilidade que se instala num quotidiano conhecido e banal, criando um protocolo de acreditação específico capaz de implicar o leitor neste jogo de imaginar uma impossibilidade. Deste modo, o leitor saramaguiano tem um duplo trabalho: estabelecer relações entre o mundo ficcional que lhe é proposto e o seu mundo empírico à maneira da ficção *realista*; para além disso, terá de o fazer aceitando essa projeção impossível colocada à partida ou como base.

Esta articulação entre verosímil e inverosímil apresenta graus diferentes, encontrando-se estreitamente ligada ao tratamento do tempo e do espaço. Assim, ela será mais intensa, por exemplo, em obras como *Jangada de Pedra* e *Ensaio sobre a Cegueira* e até em *As Intermittências da Morte* — devido ao efeito exercido pela escolha de um espaço-tempo contemporâneo —, sendo menos intensa em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* — pela escolha de um tempo passado — ou em *A Caverna* — pela opção por um tempo indefinido. Por outro lado, este entrosamento entre real e irreal é mais perceptível em certas obras pela especificidade do tratamento do espaço: em obras como *Ensaio sobre a Cegueira* e *As Intermittências da Morte*, a leitura do espaço procede por correspondência realista (corredores, camaratas, quartos, etc.) e simultaneamente por uma desrealização do espaço decorrente da ideia inicial desencadeadora da intriga, ou seja, essa cegueira inexplicável.

Assim, a correspondência com o real está contaminada, à partida, pelo irrealismo de uma máquina abstrata (concretizada no discurso) comandada pelo desejo e pelo poder, próxima da identificada por Deleuze e Guattari em Kafka, nomeadamente quando estes filósofos afirmam:

Trata-se, sobretudo, de não acreditar que basta distinguir massa e grupos exteriores dos quais alguém participa ou a que pertence e conjuntos internos que ele envolveria em si. A distinção não é absolutamente a do exterior e do interior, sempre relativos e cambiantes, intervertíveis, mas a dos tipos de multiplicidades que coexistem, se penetram e mudam de lugar — máquinas, maquinismos, motores e elementos que intervêm em dado momento para formar um agenciamento produtor de enunciado [...]. Para Kafka ainda, Felice [Bauer] é inseparável de uma certa máquina social e das máquinas parláfonas cuja firma ele representa; como não pertenceria ela a esta organização, aos olhos de Kafka fascinado por comércio e burocracia? (Deleuze e Guattari, 1995: 48)

Também em *A Caverna*, em *Ensaio sobre a Cegueira* e mesmo em *As Intermittências da morte*, é possível perceber, como pano de fundo composto para as personagens, um maquinismo abstrato desenhado pela máquina burocrática e pelo poder, o qual pressiona, de forma implacável, as personagens e que está subjacente às diversas situações. É essa máquina de poder subjacente que terá de responder ao problema causado pela cegueira branca em *Ensaio sobre a Cegueira*, ao problema gerado pela greve da morte em *As Intermittências da Morte*, e que também se revela, pouco a pouco, na orgânica da cidade em *A Caverna*.

Assim, os agenciamentos dos desejos, dos deveres ou das formas de fazer atribuídos às personagens são dependentes da estratificação dessa máquina burocrática e social e dos mecanismos do poder. Em *A Caverna* é Cipriano Algor quem — muito mais cedo do que o seu genro Marçal — se apercebe da montagem maquinica que sustenta o reduto da cidade, como se torna patente no seguinte diálogo:

Há alguma novidade sobre a tua promoção, perguntou [Cipriano Algor], Nada [...], trata-se apenas de uma questão de trâmites, o aparelho burocrático do Centro é tão coca-bichinhos como o deste mundo cá fora, Com patrulhas da polícia a verificar cartas de condução, apólices de seguro e certificados de saúde, É mais ou menos isso, Parece que não sabemos viver doutra maneira. (Saramago, 2000: 126)

No romance *A Caverna* vai sendo desnudada, paulatinamente, a estrutura maquínica que subjaz à ordem e às relações entretecidas na cidade regularmente formatada com uma disposição arquitetónica repetitiva, simétrica, monótona e desengraçada:

não havia apenas um corredor a separar os blocos de apartamentos com vista para fora daqueles que tinham vista para dentro. Havia, sim, dois corredores, e, entre eles, um outro bloco de apartamentos, mas este com o dobro da largura dos restantes, o que [...] quer dizer que a parte habitada do Centro é constituída por quatro sequências verticais paralelas de apartamentos, dispostas como placas de baterias ou de colmeias, as interiores ligadas costas com costas, as exteriores ligadas à parte central pelas estruturas das passagens. Marta disse, Estas pessoas não vêem a luz do dia quando estão em casa [...], Pois olha que não falta aí quem os prefira, acham-nos muito mais cómodos, mais apetrechados de facilidades, [...] todos eles têm aparelhagens de raios ultravioleta, regeneradores atmosféricos, e reguladores de temperatura e de humidade tão rigorosos que é possível ter em casa, de noite e de dia, em qualquer estação do ano, uma humidade e uma temperatura constantes. (Saramago, 2000: 168-169)

A comparação com as placas de baterias concorre para a descrição disfórica que preludia as impessoais, burocratizadas e hierarquizadas

relações de vivência desta cidade limpa, lisa e polida. Esta ideia de uma sociedade asséptica, aliada ao gosto do liso (visível na expressão «lisos corredores» (Saramago, 2000: 105)), expõe preocupações da sociedade atual sobre as quais já refletiu o filósofo Byung-Chul Han, que inicia a sua obra *A Salvação do Belo* da seguinte forma:

O polido, limpo, liso e impecável é o sinal da identidade da época atual. [...] Porque é que o polido nos atrai? Além do seu efeito estético, reflete um imperativo geral: incarna a atual sociedade positiva. O que é polido e impecável não *dói*. Também não oferece qualquer resistência. Solicita-nos um *Gosto*. O objeto polido anula qualquer coisa que possa confrontá-lo. (Han, 2016: 11).

Assim, as máquinas de poder representadas nos romances de Saramago apresentam características abstratas algo semelhantes à universalização dos insólitos e estranhos ambientes criados por Kafka. Na verdade, Kafka encontra-se entre os escritores de referência de Saramago (ao lado de Montaigne e de Vieira). O romancista chega mesmo a dizer, em 2001:

Se há um escritor do século xx por quem tenho veneração, esse é Kafka, e reivindico ser kafkiano. Kafka disse que um livro tem de ser um machado que corta o mar gelado da nossa consciência; tomo isto como um programa de trabalho. O estranho seria um escritor como ele não ter exercido nenhuma influência. (Saramago, 2010: 221)

Poder-se-ia objetar que Kafka não apresenta um discurso empenhado. Reagindo à ideia de Kafka não ser «crítico do seu tempo», Deleuze e Guattari afirmam que se trata de algo mais complexo do que apenas uma viragem da crítica do exterior para uma dimensão interna:

Kafka tenciona extrair das representações sociais os agenciamentos de enunciação e os agenciamentos maquínicos, [tratando] de desmontá-los. [...] Por mais razão, a desmontagem nos romances faz fugir a representação social de modo muito mais eficaz do que uma «crítica» e produz uma desterritorialização do mundo que é, ela própria, política [...]. A escrita tem uma dupla função: transcrever em agenciamentos, desmontar os agenciamentos. Os dois fazem um. É por isso que através de toda a obra de Kafka tendemos a caracterizar instâncias, de certo modo, encaixadas umas nas outras. Primeiro os *índices maquínicos*, depois, as *máquinas abstratas*, por último, os *agenciamentos de máquina*. (Deleuze e Guattari, 2003: 85-86)

Também no *Ensaio sobre a Cegueira* as relações de poder surgem esquematicamente representadas no domínio desse espaço específico que é o manicómio, desde o seu exterior, guardado por militares, até ao interior, dominado por rufias. É certo que aqui o discurso crítico é mais direto e explícito do que no romance *A Caverna*, mas, também aqui, o inexplicável e o insólito, adstritos à cegueira, transbordam para o entendimento do espaço-tempo representado, tornando-o mais indeterminado e passível de generalização.

Verifica-se, assim, que é possível pensar em graus de vagueza e de indeterminação nas ficções saramaguianas, contrastando com um fantástico em que prevalece a presença do sobrenatural mais evidente em outras obras suas. Convém, pois, atentar nestas diferenças e no modo como são compostas.

2. PREVALÊNCIA DE UM FANTÁSTICO MOSTRADOR

A história do fantástico revela não só uma grande variedade de manifestações, mas também uma flutuação na própria designação

relativamente ao que abarca. Como já explanaram R. Bozzetto e A. Huftier (2004: 15), as designações de fantástico e *fantasia* e *fantasy* recobrem diferentes tradições no inglês, no francês e no alemão, originando sucessivas importações e exportações com traduções geradoras de confusões diversas⁴. Segundo Roger Bozzetto, a tradição crítica francesa teve tendência a privilegiar um fantástico da sugestão, ao passo que a tradição da crítica anglo-saxónica teve tendência a privilegiar um fantástico de tonalidade terrífica e/ou horrífica.

Dando conta destas duas tendências da crítica (e não tanto dos autores), Denis Mellier analisou estas duas dimensões do fantástico em *L'Écriture de l'Excès: Poétique de la terreur et fiction fantastique* (1999) e explica o que as caracteriza. Nesta obra, o autor sublinha a persistência de duas vertentes do fantástico, estabelecendo uma distinção (já considerada clássica em alguns meios teóricos) entre um fantástico que se mostra e um fantástico da indeterminação: «De um lado, um fantástico do incerto, do equívoco, que inscreve no discurso da obra e na sua economia e nos procedimentos textuais o fantástico enquanto signo do indizível. Do outro lado, um fantástico que exhibe e mantém presente no seu universo ficcional a manifestação fantástica aterrorizadora» (Mellier, 1999: 127).

Para sistematizar a sua teorização, no ano seguinte, Mellier (2000: 29) propõe uma tabela com temas e características salientes deste dois modelos:

4 Desde muito cedo, a tonalidade evidenciada no título da obra *Fantasiestücke in Callots Manier*, publicada por Hoffmann em 1814, é algo distorcida pela tradução do termo *Fantasiestücke* como *fantastique*, servindo este último termo para caracterizar a escrita do autor alemão na revista *Le Globe*, em 1828. Mais tarde, a obra será traduzida para francês com o título *Contes Fantastiques* (Bozzetto, 2011: 3).

	Fantastique de l'indétermination	Fantastique de la présence
Thèmes	Intériorisation	Extériorisation
Inconscient	Schizophrène	Paranoíaque
Enjeu	Mise en crise	Objectivation
Modalité	Indétermination	Confrontation
Poétique	Suggestion	Expressivité
Réception	Littérature	Paralittérature

De acordo com esta distinção, é possível perceber, na produção de Saramago, um conjunto de obras que claramente se inserem num fantástico da presença — um fantástico que se mostra e se exhibe —, enquanto noutras ficções o fantástico revela uma feição mais vaga e indeterminada. Claramente, no primeiro grupo se contam obras como *As Intermittências da Morte* e a peça de teatro *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*, uma vez que em ambas é explicitada uma figura sobrenatural: no primeiro caso, a morte; no segundo caso, a estátua falante do Comendador.

Relativamente à primeira destas obras, mesmo havendo similitudes com a ideia de um conto de Teófilo Huerta⁵, o livro *As Intermittências da Morte* vai muito além da ideia-base do conto do escritor mexicano, quer relativamente à intriga, quer no concernente às categorias da narrativa, sobretudo devido à personificação da morte. Este procedimento da personificação, concertado com o tema da

5 Trata-se do conto «Últimas notícias», publicado em 1986 pelo jornalista e escritor Teófilo Huerta, que acusou Saramago de plágio. Tal, porém, não se encontra provado, não só por não haver coincidência de escrita, mas pelas variadas diferenças existentes entre as duas ficções. Sobre a polémica levantada pelo autor mexicano, vejam-se Huerta, 2006; Gonçalves, 2010.

recusa da morte em ceifar mais vidas, surgirá já na ópera *O Imperador de Atlântida ou a Recusa da Morte* (*Der Kaiser von Atlantis, oder die Tod-Verweigerung*), musicada por Viktor Ullmann e com libreto de Peter Kien, levada à cena em 1975 na cidade de Amesterdão. O que sobressai, quer na ópera, quer na obra de Saramago, é o tratamento específico dado à morte, a qual surge como personagem que pensa, fala e age à semelhança de outras personagens (tal como acontece com a estátua do Comendador).

Para colocar ainda mais em evidência essa exteriorização das figuras sobrenaturais, em ambos os casos, Saramago vai ao ponto de questionar humoristicamente as suas características e o estatuto ficcional delas. Assim, por exemplo, na peça *Don Giovanni ou o Dissoluto Absolvido*, o protagonista explica a Leoporello:

Cabeça de burro, ignorante, um espírito não é a mesma coisa que um fantasma, aos espíritos não é possível vê-los, enquanto os fantasmas, esses se estão para aí virados, se lhes apetece, deixam-se ver pelos vivos. Os fantasmas são divertidos, gostam de pregar sustos. O espírito do Comendador não fez mais do que trazer a estátua ao colo. Ficou lá fora à espera. (Saramago, 2005: 41)

O autor reconhece aquela distinção, anteriormente identificada (Simões, 2018: 59), relativa ao processo de caracterização das personagens irreais: o fantasma é figurado por adição de traços e de pormenores capazes de marcar a sua presença, ao passo que o espírito funciona por redução ou por subtração, sendo apenas reconhecível por vestígios deixados ao passar (Simões, 2018: 57-58). Conhecedor destas diferenças, o autor graceja reiteradamente sobre os limites ficcionais relativos ao que a Estátua pode fazer: pode ouvir e falar, mas tem outras «funcionalidades» cortadas.

Ao expor assim o fazer ficcional, Saramago mostra esse procedimento metaficcional que marca a sua faceta pós-modernista, faceta essa que é extremada com a utilização do fantástico, na medida em que o registo fantástico implica, por assim dizer, uma espécie de dobragem do jogo ficcional. Por exemplo, em *As Intermittências da Morte*, o escritor expõe o modo como o protocolo de acreditação fantástico implica a *volição* do leitor, uma vez que o leitor se deve dispor-se a entrar no jogo ficcional proposto (Walton, 1990: 144), o qual implica um rompimento da verosimilhança que o torna diferente dos protocolos ficcionais realistas, ou mesmo uma questionação da montagem e orquestração da própria narrativa. Humoristicamente, Saramago alude a, e simultaneamente desmonta, estes procedimentos, oferecendo uma explicação que nada explica sobre o modo de entrega das cartas da morte:

Reconhecemos humildemente que têm faltado explicações, estas e decerto muitas mais, confessamos que não estamos em condições de as dar a contento de quem no-las requer, salvo se, abusando da credulidade do leitor e saltando por cima do respeito que se deve à lógica dos sucessos, juntássemos novas irrealidades à congénita irrealidade da fábula, compreendemos sem custo que tais faltas prejudicam seriamente a sua credibilidade, porém, nada disto significa, repetimos, nada disto significa que a carta de cor violeta a que nos referimos não tenha sido efetivamente devolvida ao remetente. Factos são factos, e este, quer se queira, quer não, pertence à ordem dos incontornáveis. (Saramago, 2005: 141-142)

O autor parece recrear-se com sucessivos saltos entre diferentes posicionamentos sobre o ficcional: ora diz que não quer abusar da credulidade do leitor — a qual já foi, por assim dizer, esticada para

aceitar a «congénita irrealidade» que preside à intriga —, ora se escusa a dar explicações sobre o inexplicável modo como as cartas da morte circulam e chegam aos destinatários.

Mas, se é possível verificar a prevalência de um fantástico mostrador na obra saramaguiana, centrado na «presença» e na «aparição» do sobrenatural, ou do insólito, tal não quer dizer que o autor não explore também um fantástico da indeterminação, até porque estas duas vertentes se mesclam nas ficções.

3. O DUPLO: DIMENSÃO TRANSGRESSORA E IDEOLOGIA

Será necessário ter em mente, de facto, que os criadores de fantástico não estão fabricando as suas obras de acordo com um dos dois modelos referidos, antes pelo contrário, as suas criações fundem e combinam aspetos de um e de outro. O próprio Denis Mellier, na sua teorização, alerta para a complementaridade entre os modelos:

Mas no entre-dois destas tendências, há toda uma poética da mistura dos efeitos que é acionada. Plural, o texto fantástico sê-lo-á não tanto pela diversidade das suas concretizações genológicas ou das suas formas, mas sobretudo pela heterogeneidade das leituras e das inscrições que é suscetível de acolher. É então a contradição explícita das estratégias de representação, dos efeitos de indeterminação e das manifestações intempestivas da presença que se tornariam a matéria própria da tensão fantástica da qual procedem os textos mais abertos e mais ricos. (Mellier, 1999: 154. Tradução nossa)

Uma das situações em que esta mescla de características se torna marcante é aquela em que as ficções se centram no tratamento do *duplo*, gerador de múltiplas ambivalências e ambiguidades signícas.

Num texto teórico mais recente, publicado em 2011, Denis Mellier não só reiteradamente sublinha a necessidade de se ultrapassar um entendimento binário do fantástico, como, para além disso, sustenta que a exceção e a subjetividade são dois pilares cruciais do fantástico, argumentando ainda que a excecionalidade pode ser criada em termos metarreflexivos dentro do próprio universo ficcional.

Nesta senda, é possível pensar a intriga do romance *O Homem Duplicado* centrada na amostragem do excecional através da presença inexplicável de um duplo — nas palavras do autor, «um insólito, complicado e nunca visto caso» (Saramago, 2002: 234); por outro lado, podemos ver como a intriga é simultaneamente refém e geradora do conjunto de ambiguidades e incertezas que atingem o protagonista. O romancista marca repetidamente essa ideia de excecionalidade ao afirmar que se trata de um «fenómeno da natureza extraordinário» (Saramago, 2002: 193), ou de um «sobrenatural portentoso» (Saramago, 2002: 177). Ora, o caráter excecional do encontro com um duplo é acentuado pelo facto de Tertuliano ser um homem relativamente banal, com características comuns a muitos professores de História. Isso não faz necessariamente de Tertuliano Afonso um ser inoperante e passivo, pois este professor, enquanto constructo ficcional, não só manifesta um agir próprio, como tem um pensamento sobre a História, fruto das leituras de outros historiadores, e até é capaz de escrever um documento sobre uma abordagem reversiva da História para o diretor da sua escola. Repare-se que, embora o autor diga que o protagonista sofre de uma depressão, ele não usa o adjetivo *depressivo*, antes caracteriza Tertuliano sobretudo como um melancólico:

Tertuliano Máximo Afonso não pertence ao número de pessoas que são capazes de sorrir até quando estão sozinhas, o próprio dele inclina-se mais para um estado de melancolia, do ensimesmamento, de uma exagerada consciência da transitoriedade da via, de uma incurável perplexidade perante os autênticos labirintos cretenses que são as relações humanas. (Saramago, 2002: 145)

Assim, de modo congruente com esta acentuada consciência existencial, Tertuliano tem a capacidade de intuir a dimensão ontologicamente questionadora do encontro com um duplicado seu, e, nisto, difere do seu duplo António Claro, que não entende logo a importância de saber quem nasceu primeiro ou de quem morrerá primeiro. A melancolia leva o sujeito Tertuliano a dobrar-se sobre si mesmo e a esquadrihar os refolhos do seu mundo interior e do seu ser no mundo. Aliás, no início do romance, quando fala na «rápida sensação de medo» que corre «pela espinha de Tertuliano», o autor coloca o seu protagonista dobrado sob o «peso excessivo de [...] profunda cogitação, ainda por cima centrada na possibilidade da existência de duplos absolutos» (Saramago, 2002: 17). Este movimento em direção à interioridade coloca medos que plasmam uma indeterminação disseminada pela narrativa, ao mesmo tempo que expõe um processo de subjetivação — processo esse que, por seu turno, é generalizável a todo o ser humano.

A interrogação que a duplicidade coloca ao sujeito prende-se não só com o medo de perder a singularidade, mas também com a curiosidade relativamente ao que o confronto com o duplicado pode acarretar em termos de perceção interior e autognose, desenhando assim uma busca da sua identidade. Esta dobra do sujeito (intensificada pelo duplicado) surge estilisticamente marcada pela estratégica inserção da figura do «senso comum». Com efeito, Saramago inventa

para esta história um «senso comum» capaz de falar e de pensar — figura com a qual Tertuliana dialoga. O «senso comum» falante obriga o sujeito a ouvir uma opinião «outra», a qual é simultaneamente uma projecção do próprio sujeito e uma opinião geral que emerge do mundo que o (nos) rodeia. Atinge-se assim a dimensão ontológica inerente ao duplo, a qual conduz ao desejo de destruição do outro.

Porém, diferentemente do que acontece em outras ficções do duplo, a morte de António Claro não acarreta a morte de Tertuliano, pelo contrário, parece dar azo ao surgimento de outras réplicas. Assim, se o facto de Tertuliano se preparar para matar o novo duplo esboça uma alegoria do «fim da civilização e da humanidade» (Martins *et al.*, 2005: 47), também plasma uma alegoria de uma sociedade⁶ que nos quer fazer todos iguais, à maneira de um mundo orwelliano. Ora, esta generalização é mais um indício da dimensão político-ideológica que a obra contém — realizada através da crítica espalhada ao longo do romance —, de uma sociedade banalizadora, esvaziada de capacidade comunicativa, dificultadora de uma convivialidade sã e geradora de relações humanas confusas, como se pode ver na seguinte passagem:

O que de todo em todo [Tertuliano] não compreende, por muito que tenha posto a cabeça a trabalhar, é que, desenvolvendo-se em

6 Uma alegoria que se torna mais explícita no romance *A Caverna*, sobretudo no momento em que Cipriano desce à gruta e revê os desaparecidos: «então, devagar, muito devagar, como uma luz que não tivesse pressa de aparecer, mas que viesse para mostrar a verdade das coisas até aos seus mais escuros e recônditos desvãos, Cipriano Algor viu-se a entrar outra vez no forno da olaria, viu o banco de pedra que os pedreiros lá tinham deixado esquecido e sentou-se nele [...]. A luz da lanterna acariciou uma vez mais os míseros rostos, as mãos só pele e osso cruzadas sobre as pernas, e, mais do que isso, guiou a própria mão de Cipriano Algor quando ela foi tocar, com respeito que seria religioso se não fosse humano simplesmente, a fronte seca da primeira mulher» (Saramago, 2000: 203-204).

autêntica progressão geométrica, de melhoria em melhoria, as tecnologias de comunicação, a outra comunicação, a propriamente dita, a real, a de mim a ti, a de nós a vós, continue a ser esta confusão cruzada de becos sem saída, tão enganosa de ilusórias esplanadas, tão dissimulada quando expressa como quando trata de ocultar. (Saramago, 2002: 145)

Assim, o confronto de Tertuliano com o seu duplo, mais o seu decorrente processo de subjetivação e de questionamento do eu, devolvem-nos uma imagem de todo e qualquer ser humano que se confronte consigo mesmo e com o outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se, inicialmente, se sublinhou o entrosamento entre o regime ficcional fantástico e o regime ficcional realista na produção romanesca de Saramago, também se expôs a seguir a diversidade de aspetos e elementos de fantástico explorados pelo autor. Salientou-se ainda a relevância das reflexões metaficcionais e como elas surgem conjugadas com a diversidade aspetual dos elementos fantásticos e insólitos acionados.

Por sobre estas constatações é agora possível pensar como as ficções saramaguianas que exploram o fantástico evidenciam uma dimensão epistemológica que se origina na capacidade de consideração do diferente, do excecional, do insólito, do inexplicável, do inadmissível e do impossível.

A dificuldade que trazem algumas obras saramaguianas deve-doras do fantástico reside no facto de elas resvalarem sub-repticiamente de um efeito de *exceção* fantástica para um efeito de *extensão*

caracterizador da alegoria — como acontece quer em *A Caverna*, quer em *Ensaio sobre a Cegueira*. Neste deslizar para a dimensão alegórica, o confronto com o diferente e com o insólito passa de uma dimensão subjetiva, adstrita a cada personagem — e, por extensão, a cada leitor —, para uma dimensão coletiva, acentuando assim o conhecido pendor político-ideológico dos romances saramaguianos.

OBRAS CITADAS

- BOZZETTO, Roger. «Perspectives on the standart french theory of the fantastic». *Fastitocalon, Studies in Fantasticism Ancient to Modern*, vol. 2 (1, 2), 2011: 3-14.
- BOZZETTO, Roger e Huftier, Arnaud. *Les Frontières du Fantastique. Approches de l'impensable en littérature*. Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.
- BUSCHAMANN, Albrecht. «Um realista com a coragem para o fantástico», *Die Welt*, 9 de outubro de 1998. Reprodução de parte do artigo in *Camões, Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, n.º 3, outubro/dezembro de 1998: 45.
- DELEUZE, G. e Guattari, F. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, G. e Guattari, F. *Kafka: Para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DEVES, Maristela Scheuer. «*A Jangada de Pedra*: Entre o (neo)fantástico e o alegórico», *FronteiraZ*, n.º 24, julho de 2020: 199-209.
- GARCÍA, P. *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The architectural void*. Nova Iorque e Londres: Routledge, 2015.
- GONÇALVES, Alberto. «Dias contados. As incongruências da Morte». *Diário de Notícias*, 2 de janeiro de 2010. Disponível em <https://www.dn.pt/opiniao/opiniao-dn/alberto-goncalves/dias-contados-1138471.html>. Acesso em 7 de dezembro de 2021.
- HERRERO Cecilia, J. *Estética y Pragmática del Relato Fantástico: Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Cuenca: Publicaciones de la Universidad de Castilla-La-Mancha, 2000.
- HUERTA, Teófilo. «La otra cara de Alfaguara... y Alatríste», 2009. Disponível em https://alfaguaraeditorial.blogspot.com/2009/07/ultimas-noticias-de-teofilo-huerta_13.html. Acesso em 7 de dezembro de 2021.
- HUERTA, Teófilo. «Últimas noticias!». *Cuentos de Teófilo Huerta*, 2006. Disponível em <http://cuentos-teohuerta.blogspot.com/2006/06/ultimas-noticias.html>. Acesso em 7 de dezembro de 2021.
- MARTINS, Lourdes Cândia *et al.* *Reler José Saramago: Paradigmas Ficcionalis*. Lisboa: Edições Cosmos, 2005.
- MELLIER, Denis. *L'Écriture de l'Excès: Poétique de la terreur et fiction fantastique*. Paris: Éditions Champion, 1999.
- MELLIER, Denis. «From the double to the third: Poetics and politics of the fantastic. Towards the commonness of the fantastic». *Fastitocalon, Studies in Fantasticism Ancient to Modern*, vol. 2 (1, 2), 2011: 15-29.
- PIRES, Cristiana. *O Modo Fantástico e A Jangada de Pedra de José Saramago*. Porto: Ecopsy, 2006.
- REAL, Miguel. «A herança de Saramago» (2013), in *Portal da Literatura*. Disponível em <https://www.portaldaliteratura.com/cronicas.php?id=106>. Acesso em 30 de novembro de 2021.
- SARAMAGO, José. *Ensaio Sobre a Cegueira*. Lisboa: Caminho, 1995.
- SARAMAGO, José. *A Caverna*. Lisboa: Caminho, 2000.
- SARAMAGO, José. *O Homem Duplicado*. Lisboa: Caminho, 2002.
- SARAMAGO, José. *As Intermitências da Morte*. Lisboa: Caminho, 2000.
- SARAMAGO, José. *José Saramago nas Suas palavras*. Lisboa: Caminho, 2010.
- SIMÕES, Maria João. «Personagem irreal: Estratégias da figuração disforme ou informe». García, Flavio, Reis, Carlos *et al.* (orgs.) *A Personagem nos Mundos Possíveis do Insólito Ficcional*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018: 53-69.
- WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe: On the foundations of representational arts*. Cambridge, Massachusetts, Londres: Harvard University Press, 1990.