

FACULDADE DE LETRAS / UFRJ

AMLE ALBERNAZ DE AMORIM PIMENTEL

O TEMPO CONDICIONAL EM SARAMAGO

RIO DE JANEIRO
2005

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Amle Albernaz de Amorim Pimentel

O tempo condicional em Saramago

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa), Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Portuguesa)

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Teresa Cristina Cerdeira da Silva

Rio de Janeiro
2005

S237 Pimentel, Amle Albernaz de Amorim .
O tempo condicional em Saramago / Amle Albernaz de Amorim
Pimentel. Rio de Janeiro, 2005.
xi, 127 f.: il.

Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas - Literatura
Portuguesa) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de
Letras.

Orientadora: Teresa Cristina Cerdeira da Silva

1. Estratégia Empresarial. 2. Estrutura
Organizacional. 3. Administração – Teses.
I. Silva, Teresa Cristina Cerdeira da (Orient.). II.
Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa
de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. III. O tempo condicional
em Saramago.

CDD: 658.4

Amle Albernaz de Amorim Pimentel

O tempo condicional em Saramago

Rio de Janeiro, 30 de novembro de 2005.

BANCA EXAMINADORA.

Professora Doutora Teresa Cristina Cerdeira da Silva - UFRJ
Orientadora

Professora Doutora Dalva Maria Calvão da Silva - UFF

Professor Doutor Maurício Gomes de Matos - UFRJ

Professora Doutora Luci Ruas - UFRJ
Suplente

Professor Doutor Sílvio Renato Jorge - UFF
Suplente

Defendida a dissertação:

Em / /

Conceito:

SINOPSE

Diálogo entre os romances *O homem duplicado*, *História do cerco de Lisboa* e *Todos os nomes*, de José Saramago. Compreensão da história através da escrita ficcional e ensaísta. Relação entre os conceitos de tempo, história e ficção. O tempo condicional como possibilidade de reconstrução de um passado que não é sempre o mesmo.

AGRADECIMENTOS

A Teresa Cerdeira, por aceitar revisitar alguns lugares passados, acreditando nas possibilidades de suas veredas prometidas. Também pelo grande senso profissional e pela sensibilidade com que conduz suas atividades acadêmicas.

Aos professores que compuseram esta banca, pela delicadeza com que encaminharam suas questões e por suas sugestões valiosas.

À minha mãe, Marcia, início de tudo e para onde tudo sempre retorna.

Aos meus pais, Petrônio e Luciano (ambos *in memoriam*), que me ensinaram com suas ausências prematuras o que talvez levasse uma vida toda a aprender.

Aos meus avós, Cimar e Juarez, porque me ensinam que em meio a tempestades e sol quente é preciso continuar caminhando.

Aos meus irmãos, Ruth, João e José, por tornarem meus dias sempre mais alegres.

Aos meus amigos Flávia Tebaldi, Edimara Sartori, Cíntia Machado, Gean Damulakis, Marcos Maciel e George Madeiro, por estarmos vivendo juntos muitas das melhores histórias que terei para contar.

À Professora Doutora Mônica Figueiredo, pelas aulas mágicas que me trouxeram os primeiros autores portugueses e que me despertaram para eles.

À Cátedra Jorge de Sena e às pessoas que passaram e passam por ela, pela infra-estrutura oferecida para os estudos das literaturas em língua portuguesa e pelo acolhimento.

Ao CNPq, pelo apoio concedido em forma de bolsa, durante parte do período do mestrado.

A Flávio Pimentel, por tudo o que nasceu e pelo que ainda há de nascer do nosso grande encontro.

PECADO ORIGINAL

Álvaro de Campos

**Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido?
Será essa, se alguém a escrever,
A verdadeira história da Humanidade.**

O que há é só o mundo verdadeiro, não é nós, só o mundo;
O que não há somos nós, e a verdade está aí.

Sou quem falhei ser.
Somos todos quem nos supusemos.
A nossa realidade é o que não conseguimos nunca.

Que é daquela nossa verdade – o sonho à janela da infância?
Que é daquela nossa certeza – o propósito à mesa de depois?

Medito, a cabeça curvada contra as mãos sobrepostas
Sobre o parapeito alto da janela de sacada,
Sentado de lado na cadeira, depois de jantar.

Que é da minha realidade, que só tenho a vida?
Que é de mim, que sou só quem existo?

Quantos Césares fui!

Na alma, e com verdade;
Na imaginação, e com alguma justiça;
Na inteligência, e com alguma razão –
Meu Deus! meu Deus! meu Deus!
Quantos Césares fui!
Quantos Césares fui!
Quantos Césares fui!

RESUMO

PIMENTEL, Amle Albernaz de Amorim. *O tempo condicional em Saramago*. Rio de Janeiro, 1996. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas / Literatura Portuguesa) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

A partir da leitura dos romances *O Homem Duplicado*, *História do cerco de Lisboa* e *Todos os nomes*, de José Saramago, pretendemos verificar como se desenvolve, nestas obras, a proposta de recriação condicional da história, de construção e reconstrução de um passado possível através de uma narrativa presente. Esta construção se dá nos romances à medida que seus personagens principais percorrem uma trajetória de auto-conhecimento, sempre motivada por um acontecimento exterior, como um processo de epifania tardio que os liberta para o mundo, para o outro e para si mesmos. Pretendemos analisar o tempo — esta espécie de espaço onde reside, desordenadamente, tudo o que foi, o que é, o que será e o que poderia ter sido — como uma unidade temática presente na obra de José Saramago e, para tanto, servimo-nos da leitura de textos de filósofos como Kierkegaard, Nietzsche e Ortega y Gasset. Trataremos das questões que se revelam fundamentais para a compreensão dos romances, além de mostrar como eles parecem reunir em si uma série de questões já existentes em seus romances anteriores.

ABSTRACT

Having as a starting point the reading of the novels *O homem duplicado*, *História do cerco de Lisboa* e *Todos os Nomes*, written by José Saramago, we intend to verify how the proposal of a conditional recreation of history is presented and developed in these works. This construction and reconstruction of a possible past happens through a present narrative, as the main characters of the novels cross a journey of self-knowledge, always caused by an outside event, as a process of late epiphany that makes them free to the world, to the other and to themselves. We intend to analyze time – this kind of space where everything that was, that is, that will be and that could have been is inserted – as a thematic unit in José Saramago's works and, for so, we are going to make use of some philosophical texts written by Kierkgaard, Nietzsche and Ortega y Gasset. We are going to focus on some issues that seem to be essential for the comprehension of the novels and show how they present some of the problems already proposed in his previous novels.

SUMÁRIO

1	Introdução	9
2	Sobre <i>O homem duplicado</i>	15
	2.1 Da concepção do outro e sua relação com o tempo	15
	2.2 A alteridade em um espelho partido	18
	2.3 Da importância dos nomes e dos personagens secundários.....	29
	2.4 Condicional: o tempo das possibilidades	33
	2.5 O caos como ordem por decifrar	37
3	Sobre <i>História do cerco de Lisboa</i>	44
	3.1 O prazer da mudança	44
	3.2 A poeira do tempo	50
	3.3 Do encontro, do amor, do grande acontecimento	59
	3.4 A hora e a vez do possível	67
4	Sobre <i>Todos os nomes</i>	74
	4.1 De rosas e crisântemos	74
	4.2 Todos os nomes, nenhum nome, ou apenas um	78
	4.3 Para além do nome ou a descoberta de si mesmo	89
	4.4 E agora, José?	98
	4.5 Da busca e do amor na impossibilidade da presença	105
5	Conclusão	113
	Bibliografia	123

1 Introdução

A obra de José Saramago enquadra-se naquele tipo de literatura na qual não se pode entrar desarmado: ao se começar a ler seus romances, já nos deparamos com títulos que se querem anunciadores de uma relação constante e freqüente entre ficção e história, relação esta que parece presente em todos os seus livros. Para efeito de exemplificação, é o que acontece com *O ano da morte de Ricardo Reis*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* ou *História do cerco de Lisboa*. E mesmo quando o título parece não se dispor com tanto empenho a tamanha antecipação, basta iniciarmos a leitura do texto para nos certificarmos da presença inegável da ilustre ciência do século XIX, a História.

Essa relação não é casual e muito menos de caráter meramente ilustrativo; a história não é apenas, para José Saramago, um instrumento do qual o autor se serve para contextualizar, para dar dimensões temporais e espaciais à trama que pretende desenvolver em seu romance, a fim de assegurar a verossimilhança de seu texto, a fim de inflar de realidade, ou de realismo, um texto que se inscreve literário, ficcional. A presença da história na obra de Saramago não se realiza como nas obras de outros autores que utilizam fatos, nomes, datas, com a propriedade e a habilidade de um decorador; José Saramago não assume o lugar de testemunha, de espectador e reproduzidor dos fatos eleitos pela história como espelho de um suposto passado que se quer afirmar como verdade, e que por isso quer-se delimitado e finito. Em seus romances, história não é sinônimo de verdade, ou melhor, a história, aquela que se propõe objetiva, que se pretende discurso da verdade, não é menos evidente que a ficção.

Desse modo, ousaríamos dizer que Saramago não escreve romances históricos, pois esta escrita iria de encontro a suas idéias mais originárias. Ele escreve *sobre* história, mas

não de dentro dela, não a partir dos seus contornos objetivos e das limitações por vezes impostas. Em seus romances, a história não tem sua presença justificada pela necessidade de uma prova de autenticidade, de um pacto de verossimilhança, como se a obra de ficção precisasse ser elevada, posta em paridade com o discurso histórico para lhe atribuir possivelmente algum crédito. A proposta de Saramago ao lançar mão de todos esses ‘pilares históricos’ é antes a de mostrar, através da ficção, que história também é criação. Saramago parte do que se tem por estabelecido e, daí, inicia uma escrita de preenchimento ficcional das lacunas e dos silêncios que fazem parte desta história. Ele mostra que, para além dos fatos afirmados e selados como verdadeiros, ou melhor, para além de todo registro que se tem deles, há uma infinidade de acontecimentos que, embora deixados de fora, esquecidos ou simplesmente não percebidos por essa história, admitem o mesmo grau de veracidade que aqueles outrora eleitos. É por isso que as histórias escritas por Saramago são realmente histórias, e não estórias, porque se inscrevem tão verdadeiras como a outra e paradoxalmente com a saudável consciência de sua ficcionalidade. Os limites entre os conceitos de história e estória são desconstruídos, já que a escrita historiográfica não pode se ver livre de uma ficcionalidade que a permeia à moda literária. Saramago escreve sobre o que não coube na história, sobre o que nela não teve lugar nem espaço, e é nesse sentido que sua narrativa também se quer história. Afinal, “*que a história não registre um facto não significa que esse facto não tenha ocorrido*”¹.

É desse limite indefinido, dessa barreira traspassada entre história e ficção que surge o discurso condicional de Saramago, pois é a partir daí que ele começa a reinventar a história, a reinventar o mundo através de suas histórias. Não pretende com isso, no entanto, anular um certo discurso para, em lugar dele, instaurar um outro; não se trata da negação de

¹ SARAMAGO, José. *O homem duplicado*, p.33. Doravante, as citações extraídas deste romance serão indicadas no corpo do texto por suas iniciais entre parênteses (OHD), seguido do número da página em que se encontram.

uma verdade para a conseqüente afirmação de outra; porque sobretudo a sua escrita não pretende corrigir as falhas da História, dizendo que ‘isto ou aquilo não se deu daquela, mas sim, desta maneira’. Parece que todas as suas obras apresentam as histórias do que *poderia* ter sido, do que *poderia* ter acontecido *se* algo tivesse sido entendido ou realizado de modo diferente. Muito mais do que recriar a história, mais do que contar o que a história não contou, Saramago busca a terceira margem do rio, busca algo que se encontre entre a ficção e a história. O tempo condicional é, por excelência, o tempo da obra de Saramago, pois é o tempo das possibilidades, é o tempo de um passado ainda por vir, que se torna presente, enquanto passado, através da narrativa.

Desta forma, os romances de Saramago se propõem a desenvolver um projeto de compreensão da história através de duas vias em conjunto: em primeiro lugar, pela ficção em si, pela criação de histórias que irão ilustrar essa visão ficcional da história, e, em seguida, por uma escrita crítica, pela voz de narradores-ensaístas, o que se dá quando o autor parece abrir, nos romances, longos espaços para a discussão e fundamentação de sua proposta, para algumas reflexões acerca do eixo que orienta a sua obra.

Nosso intuito é observar como a proposta de recriação condicional da história, de construção e reconstrução de um passado possível através de uma narrativa presente, se dá nas obras mais recentes de Saramago, como por exemplo *Todos os nomes* e *O Homem duplicado*, e em *História do cerco de Lisboa*, que se enquadra no que podemos chamar de uma primeira fase. Em seus últimos romances, Saramago parece estar mais distante daquilo que se pode chamar um materialismo histórico, da investigação histórica como ponto de partida para a ficção, investindo mais profundamente na discussão crítica explícita de suas questões, característica que tem revelado a presença cada vez mais intensa de um timbre ensaísta em sua obra.

Além desses momentos de extrema clareza, a idéia do autor se justifica e se esclarece através da própria maneira como a narrativa é criada e elaborada, desde a trama até o estilo que o identifica. Não é possível encontrar na narrativa grandes elementos que nos remetam àquela história, que retomem o documental numa perspectiva ficcional. O que há nessas obras mais recentes é uma exposição profunda daquilo que o autor entende por história, mas que se constrói paradoxalmente nas entrelinhas, que se deixa entrever na idéia central dos romances como também na aparente marginalidade dos seus detalhes. Além deste tema, trataremos também de outras questões que se revelam fundamentais para a compreensão das histórias que se desenvolvem nos romances e da relação direta entre estas e o tema central a que anteriormente nos referimos.

Cabe, entretanto, ressaltar, que nossa proposta, aqui, não é analisar a relação entre história e ficção na obra de Saramago, posto que este assunto já tem sido exaustivamente tratado por diversos estudiosos. O que pretendemos verificar é, na verdade, como esta relação se manifesta nas três obras supramencionadas do autor, e além disso, mostrar como estes romances parecem reunir e representar em si uma série de questões já presentes em seus romances anteriores. Neste sentido, revela-se de extrema importância um estudo sobre a questão do tempo, sobre como o autor entende e trata essa questão ao longo da sua obra. A nossa proposta de leitura é a de que haveria um ponto comum entre seus romances que parece indicar que todo o discurso de seus livros pode ser lido e pautado no tempo condicional, que é, por excelência, o tempo das possibilidades.

Para além do grande *se* inicial que abre os romances (o que aconteceria *se* um dia algo diferente acontecesse, ou ainda, o que teria acontecido *se* algo diferente tivesse acontecido, e é nisso que os livros se transformam), temos em vários momentos longos discursos, longas dissertações dos narradores das histórias acerca do que poderia ter sido. O narrador por vezes ocupa várias linhas construindo ações que poderiam ter acontecido,

formula diálogos, produz atos e efeitos, elabora futuros possíveis para passados que ele mesmo cria no presente. Assim, o passado não se apresenta nos romances de Saramago como algo que já se deu, que está pronto e acabado, ao qual temos apenas um acesso objetivo, direto e racional, como um guarda-roupas cujas portas abrimos e do qual retiramos as peças, já prontas, que desejamos usar. O passado é antes, para nós, o que nos lembramos dele, ou o que reinventamos a partir dele, e deste modo, ao retomarmos o que se passou, é que construímos o passado enquanto tal, através da linguagem, numa investida que se dá então obviamente no presente da escritura. O passado é, pois, tecido no presente, e mesmo essa tecedura não é definitiva: a cada fio novo que se junta aos demais, temos um passado também novo, alterado, diferente; cada vez que nos dispomos a essa retomada (e estamos fazendo isso a todo momento), é um passado novo que se apresenta para nós. O passado é construído, é elaborado e reelaborado, por nós e para nós, por meio da linguagem, por meio da narrativa, e é dessa construção que surgem a memória e a história.

José Saramago é o escritor de quem falava Fernando Pessoa/ Álvaro de Campos no poema que trazemos como epígrafe, intitulado Pecado Original. É ele o escritor que tornará a seu modo real a profecia do poeta das diversas faces, do poeta dividido em si e em outros; é ele quem escreve a história, as histórias, do que poderia ter sido, das hipóteses não experimentadas mas passíveis de existir. Futuros possíveis para passados possíveis, futuros dos pretéritos.

Embora seja nosso estudo de cunho prioritariamente literário, fazem-se necessárias algumas investidas em outras áreas de conhecimento, principalmente a filosofia e a história, uma vez que ambas desempenham um papel imprescindível na formação do autor e na própria escrita dos seus romances. Além disso, o tema central do qual pretendemos tratar, a saber, o tempo, não se revela uma prioridade da literatura; a filosofia e a história

apresentam outras perspectivas de leitura e de compreensão do tempo, pois que são, na verdade, modos de estudo concentrado e direcionado acerca de um tema.

A partir da leitura dos romances de Saramago, pretendemos analisar o tempo como uma unidade temática presente em sua obra. Porém, é importante ressaltar que o direcionamento, o sentido deste estudo, se faz sempre partindo da literatura e retornando para a literatura. Quando optamos pela leitura de textos de filósofos como Kierkegaard, Nietzsche e Ortega y Gasset, essa escolha se justifica pelo fato de o texto literário nos haver indicado essa alternativa, e não o contrário. Não pretendemos estudar a obra literária como manifestação de conceitos filosóficos; não chegaremos às obras armados de conceitos e premissas, pois o intuito não é identificar ou reconhecer nos romances a presença de tais elementos; o que nos propomos a fazer é buscar na filosofia o tanto que nos for requerido ou solicitado ao longo da leitura dos romances.

Tendo em vista as três obras que pretendemos contemplar neste trabalho, faz-se necessário traçar uma seqüência de estudo para que não percamos de vista nossos objetivos ao longo de tantas histórias. Portanto, optamos por lê-las separadamente, de tal modo que cada uma delas ocupe um capítulo em que apresentaremos uma contextualização e apresentação do romance, enredo e personagens, a que se acompanhará uma reflexão sobre o que chamamos de tempo condicional – os tais presentes de linguagem que abrem possibilidades novas do passado. Enfim, ao final destes caminhos aparentemente independentes, tentaremos definir os pontos em comum entre eles para , a partir de então, intuir a coerência ideológica e filosófica que justificaria a importância da hipótese de leitura do tempo condicional na obra de José Saramago.

2 Sobre O Homem duplicado

2.1 Da concepção do outro e sua relação com o tempo

“Um Ente, ou Eu, qualquer existe essencialmente porque se sente, e sente-se porque se sente distinto de outro, ou de outros. Cada ente, visto que é o que é por natureza, e por natureza sente que o é, tende a sentir-se o que é o mais completamente possível; e, como o que sente, o sente através de distinguir-se dos outros, e, portanto, de estar em relação com os outros, para sentir-se o que é o mais completamente possível, deve sentir-se o que é o mais relativamente, ou relacionadamente, possível.”²

Fernando Pessoa, em *Teoria do Dualismo - Relação e distinção entre os entes*

Que a descoberta da alteridade e das conseqüentes questões que a partir dela se inauguram é algo já de alguns séculos, isso não há como negar. Literatura, história, arte, e mais recentemente, ciência, têm-se dedicado insistentemente a esse tema, que, justamente por isso, parece ainda não ter esgotado todas as possibilidades de manifestação e de tratamento. A partir do advento da modernidade, no século XIX³, o tema da alteridade passa a ser abordado com mais freqüência e intensidade na literatura, o que se dá pela sua relação intrínseca com outros temas iminentes deste momento, a saber, a questão da identidade e o problema da não-integridade, da partição do sujeito. A temática do *outro* não é, portanto, nenhum grande achado do século XX e está longe de ser uma inovação literária do autor contemplado no presente texto, José Saramago. Muito se fala, se escreve e se produz sobre esse tema, o que poderia torná-lo enfadonho e cansativo se não fosse a

² PESSOA, Fernando. *Obras em Prosa*, p. 529.

³ Não trataremos aqui da discussão acerca de uma possível primeira e de uma segunda modernidade, respectivamente nos séculos XVI e XVII; tomaremos o século XIX como instaurador da modernidade, pois é nele que se dá toda a problematização proveniente deste advento.

genialidade e maestria com que alguns autores se dispõem a desenvolvê-lo em suas obras. A poesia de Fernando Pessoa, por exemplo, no início do século XX, é a manifestação, em teoria e em prática, da descoberta do outro, ou melhor, dos outros que habitam um ser aparentemente uno e que se descobre multifacetado em si mesmo.

Assim acontece em *O Homem duplicado*. Se por um lado o título do romance parece alertar o leitor para a possibilidade de que o livro seja apenas mais uma entre as inúmeras investidas acerca da bipartição do sujeito, ou, mais cientificamente, acerca do atual problema e dilema trazidos pela iminência dos clones humanos, o conteúdo de suas páginas vem retificar uma falsa impressão que não se confirma ao longo da narrativa. *O Homem duplicado* não constitui apenas mais um volume na lista dos inúmeros romances sobre o *outro* devido ao modo peculiar como Saramago tece sua narrativa, devido aos vários vértices que surgem a partir da questão principal da alteridade, devido aos vários caminhos que aí se abrem como questões novas. Saramago parte desta questão central, inaugural, para então, através da voz do narrador ou do próprio fluir da história, da história dos personagens, abrir passagem para os temas subseqüentes.

Vamos, assim, apresentar uma leitura de *O Homem duplicado*, tentando mostrar que cada elemento constituinte do romance se revela, na verdade, um microcosmos representante das idéias maiores que norteiam a escrita ficcional de José Saramago. Tomaremos as questões principais que se encontram diluídas na narrativa e faremos delas nossa trilha para tentar compreender o significado do romance e, se não for demasiada pretensão, entender qual o papel, qual a importância que o tempo condicional exerce na obra de Saramago. Começaremos nosso estudo conscientes, desde já, da amplitude que o conceito de história representa para Saramago; história é o passado e o presente, é o futuro que ainda virá e é também tudo aquilo que poderia ter acontecido ou poderá ainda vir a acontecer. Sendo assim, a história que é escrita pelo homem e depois lida pelos outros, que

é ensinada nas escolas e que é passada de geração a geração como a verdade dos fatos que até então aconteceram é parcial, posto que orientada ideologicamente pela visão do historiador, e parcelar, pois não pode e não poderá jamais dar conta de tudo isso que, na verdade, abrange o conceito moderno de história. Sobre esse tema, em entrevista dada a Carlos Reis, Saramago diz:

A História é parcial e parcelar. É parcelar porque conta apenas uma parte daquilo que aconteceu (...) A História que se escreve e que depois vamos ler, aquela em que vamos aprender aquilo que aconteceu, tem necessariamente que ser parcelar, porque não pode narrar tudo, não pode explicar tudo, não pode falar de toda a gente; mas ela é parcial no outro sentido, em que sempre se apresentou como uma espécie de 'lição', aquilo a que chamávamos a História Pátria.⁴

É condição primeira, inerente e involuntária da História, apresentar-se de maneira parcelar; José Saramago sabe disso e não propõe, portanto, a sua crucificação ou condenação. Mas a ele, Saramago, preocupa muito mais o fato de a História ser parcelar do que parcial, pois podemos *“mais ou menos verificar, perceber e encontrar os antídotos para essas visões mais ou menos deformadas daquilo que aconteceu ou da sua interpretação”⁵*, que são decorrentes da orientação ideológica que se faz presente em toda escrita historiográfica. Porém, não há antídoto que repare o caráter parcelar da História, a não ser a escrita ficcional de outras histórias que preencham os vazios deixados pelo que a História não conta. É daí que surge a escrita literária de Saramago; ele escreve seus romances não como uma correção, não como uma errata que se anexa ao texto historiográfico, mas como uma continuação, como uma complementação daquilo que a História, por si só, não pode dar conta, porque não pode contar.

Caminhemos, então, junto ao enredo do romance, através dessa linha de tempo tortuosa que se faz entre o indicativo e o subjuntivo, entre o determinado e o condicional,

⁴ REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*, p. 79 e 81.

⁵ Idem, p. 81.

entre o possível e o imprevisível, entre o real e o imaginário, entre Tertuliano Máximo Afonso e António Claro, para ver até onde tudo isso vai nos levar.

Ao longo do presente trabalho, vamo-nos servir de longas citações, principalmente as que partem do narrador, por vezes encaixadas no próprio texto crítico, por optar por não parafrasear inutilmente certas sentenças tão bem elaboradas e tão bem sucedidas em seu objetivo original. Algumas delas parecem tão perfeitas, parecem conter em si um significado tão completo, que, muitas vezes, qualquer tentativa de reescrita seria uma perda irreparável de significado e de estilo a que preferimos não submeter este texto.

2.2 A alteridade em um espelho partido

“Sujeito, quer dizer, memória, reactualização incessante do que fomos ontem em função do que somos hoje ou queremos ser amanhã. A esse título, também a identidade, mesmo a do indivíduo, não é mero dado mas construção e invenção de si.”

Eduardo Lourenço, *Nós e a Europa*, p. 9

“*O homem que acabou de entrar na loja para alugar uma cassete vídeo*”, e de quem iremos tratar neste trabalho, “*tem no seu bilhete de identidade um nome nada comum, de um sabor clássico que o tempo veio a tornar rançoso, nada menos que Tertuliano Máximo Afonso.*” (OHD, p. 9) Tertuliano Máximo Afonso. É esse o nome do grande personagem de *O Homem duplicado*, e é a partir dele que se abrem muitas das questões do romance. A citação acima, que vem a ser a frase de abertura do romance, já permite ao leitor, com um mínimo de perspicácia, logo no início da leitura, perceber esta pista como parte da temática central da história que lhe será contada. O grande problema apresentado aí pelo narrador, e

que será desenvolvido ao longo da narrativa, é a incompatibilidade entre o homem e o nome que o identifica, ou melhor, que o deveria identificar, mas não o faz. E além desse distanciamento, o nome pelo qual lhe chamam é pronunciado com uma ironia por vezes ofensiva que faz com que o *Tertuliano* lhe pese como uma lousa.

Assim como seu nome, sua profissão também não parece ter sido escolha do acaso; Saramago tem suas intenções muito bem definidas quando dá a Tertuliano Máximo Afonso o ofício de professor de História numa escola de ensino secundário. O nome e a profissão desse personagem já encaminham o romance na direção da discussão que mencionamos no início deste texto acerca da História. Porém, antes de aventarmos qualquer tema, antes de nos aventurarmos pelas diversas questões abertas na obra, é preciso tentar conhecer quem é este homem duplicado, é preciso tentar entender as partes deste quebra-cabeça incompleto, para tentar compreender a imagem que se forma no final. Tarefa difícil, “*improvável, mas possível*” (OHD, p. 11) .

O problema do nome é o que primeiro nos salta aos olhos no início da leitura, a começar pelo fato de que o nome Tertuliano, além de ridiculamente ofensivo, é dotado de um peso histórico que recai diretamente na identidade daquele que atende por ele. É ofensivo por sua qualidade nada comum nos dias atuais, o que causa nos ouvidos alheios, possivelmente mais até por sua sonoridade mal articulada do que pelo sentido propriamente histórico, um espanto que resulta quase sempre numa manifestação jocosa ou no mínimo irônica, que muito desagrada este pobre professor. Quanto ao peso histórico - a referência ao escritor e (também) historiador latino Tertuliano é explícita -, é ele o responsável pela primeira desarticulação da identidade do personagem: o homem Tertuliano não é senhor nem dono de seu nome, não existe aqui aquela relação de reciprocidade intrínseca que é suposta haver entre o nome e o ser. O nome Tertuliano carrega uma carga de significado tão forte que é capaz de anular ou, no mínimo, de se sobrepor à identidade daquele que o

recebe. *O nome é sempre a primeira coisa porque imaginamos que essa é a porta por onde se entra* (OHD, p. 24), mas não *no caso improvável, mas possível, de se chamar Tertuliano* (OHD, p. 11). A questão da crise da identidade fica ainda mais explícita quando Tertuliano, conversando com o colega professor de matemática, diz:

...às vezes tenho até a impressão de não saber exactamente o que sou, sei quem sou, mas não o que sou, não sei se me faço explicar. (OHD, p. 65)

Tertuliano possui um nome que já é por si próprio, independentemente do *ser* de Tertuliano, como se seu nome fosse determinante e anunciador de quem e do quê viria a ser o homem que atende por ele. Tertuliano diz que não sabe exatamente o que é, o que significa, na verdade, que não sabe quem é, e essa problemática nasce, em parte, da questão do nome. O marasmo, ou melhor, a depressão, como o próprio prefere, na qual Tertuliano Máximo Afonso vive parece ser consequência, dentre outros fatos, desse não conhecimento de si mesmo. Logo à primeira página o leitor sabe que o personagem “*anda muito necessitado de estímulos que o distraiam, que vive só e aborrece-se, pois rendeu-se à temporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida como depressão*” (OHD, p. 9). Numa tentativa de entender ou explicar o motivo desse marasmo, Tertuliano diz que acha que o problema está no fato de ele não gostar de si mesmo. A solidão que, paciente e segura de seu poder, o aguarda todos os dias em casa é sintoma desse desprazer que o personagem tem em viver, ao que o narrador atento observa a curiosa semelhança entre ele e outros recentes exemplos públicos de “*pessoas a sofrerem com paciência o miudinho escrutínio da solidão*” (OHD, p.10), ente eles, alguns de seus anteriores personagens, como Ricardo Reis, Raimundo Silva e o Sr. José⁶.

⁶ Personagens, respectivamente, de *O ano da morte de Ricardo Reis*, *História do cerco de Lisboa* e *Todos os Nomes*.

E não é somente o professor de história que vive na solidão, várias outras personagens no romance vêm também ilustrar esse novo modo de viver construído e instaurado pela vida moderna. As três mulheres principais que aparecem na história, Maria da Paz, Helena e Carolina Máximo são personagens que possuem um discurso em tom solitário, melancólico, que ultrapassa a mera condição física de viver só, o que não é o caso para as duas primeiras. A palavra *ensimesmamento*, utilizada pelo narrador para descrever a inclinação temperamental de Tertuliano, parece dar conta desse sentimento, ou melhor, desse comportamento, dessa atitude que mistura em si solidão e melancolia e que resulta numa vida sem paixão, sem vontade, sem querer.

Há uma grande indisposição para a vida, um voltar-se em concha para si mesmo (*ensimesmamento* – em si mesmo) que faz com que tudo seja cansativo, faz com que tudo aborreça, que torna a vida uma rotina, uma repetição, um marcar passo. Esse enclausuramento em si mesmo veta qualquer possibilidade de um real relacionamento com o outro; é por isso que nenhuma pessoa e nenhuma atividade trazem prazer algum a Tertuliano. Sintetizando em poucas palavras, Tertuliano não tem prazer em viver, tudo o que faz não representa uma ínfima parte de sua vontade, ele faz todas as coisas sem desejo de fazê-las e o pior de tudo: ele sabe disso, mas não sabe do que realmente tem vontade, ele não sabe o que quer porque não sabe, ainda, nada de si mesmo.

Em conversa com o colega de Matemática, Tertuliano chega a dizer que é a carreira e o trabalho que o têm a ele, e não o inverso. Nas primeiras vinte e cinco páginas do livro, todas as ações do personagem são movidas pela incerteza, Tertuliano está sempre em dúvida sobre o que fazer, pois não *quer* realmente fazer nada do que faz. Na verdade, parece que o personagem não *quer* e nem *deixa de querer* coisa alguma, assumindo, assim, uma posição passiva em relação à vida. “*Para se ter uma idéia clara de seu caso, basta*

dizer que esteve casado e não se lembra do que o levou ao matrimônio, divorciou-se e agora não quer nem lembrar-se dos motivos por que se separou. (OHD, p. 9)”

É preciso tirar à sorte para saber o que comer ou o que fazer, pois nunca sabe por si mesmo por o que se decidir. Dessa forma, é uma cantilena de infância que determina o que ele terá na mesa para jantar e o que fará depois dele, se lerá o livro sobre as antigas civilizações mesopotâmicas, se serão os trabalhos dos alunos corrigidos ou se verá o filme *Quem Porfia Mata a Caça*. Mas seja ao que for, o certo é que seus movimentos serão desinteressados e que dispensará a qualquer das atividades não mais que uma falsa atenção mínima necessária à realização das mesmas, “*como se ainda não se tivesse decidido sobre o que finalmente quererá fazer*” (OHD, p.19). As escolhas de Tertuliano nunca são realmente escolhas; parece que o destino ou o acaso, dos quais trataremos mais adiante, são os únicos responsáveis pelos caminhos por ele percorridos. Ele assiste ao balouçar de sua vontade entre preparar um enlatado ou sair para ir jantar a um restaurante, o mesmo de sempre, “*onde já o conhecem pela pouca consideração que demonstra pela ementa, não por atitude soberba de cliente insatisfeito, mas por indiferença, por alheamento, por preguiça de ter de escolher um prato entre os que lhe propõem na curta lista por de mais repetida*” (OHD, p. 15). Tertuliano está sempre à espera, está sempre aguardando que tudo tome seu próprio rumo e que ele seja apenas levado pela correnteza. O narrador, que não parece lá muito simpatizante desse professor, tece um comentário que parece transpor em poucas palavras o modo como Tertuliano vive:

(...) um dia deve ter havido alguém que lhe disse, Segue em frente, sempre em frente, não saias do caminho, e desde aí, inepta, incapaz de aprender com as lições que faz gala de nos dar, não tem feito mais que cumprir às cegas a ordem que lhe deram, atropelando quanto vai encontrando por diante, sem parar para avaliar os estragos, para pedir-nos desculpas, ao menos uma vez. (OHD, p. 286)

Este é, em largos traços, Tertuliano Máximo Afonso, personagem que não parece capaz de preencher plausivelmente nem mesmo um terço das páginas desta narrativa; caso improvável, mas possível.

O colega de Matemática percebe o marasmo em que o colega de História se encontra e propõe, então, que algo seja feito para trazer novos ares a sua vida. A sugestão resume-se a um verbo: distrair-se, o que, segundo ele, sempre foi o melhor remédio para estes casos. Tertuliano conta, após a pergunta do colega, o que costuma fazer fora das aulas: ele lê, ouve música, de vez em quando passa por um museu. Daí surge a investida do de Matemática: “*E ao cinema, vai?*”, ao que Tertuliano responde que frequenta pouco, que se contenta com o que vai passando na televisão. O colega sugere então que compre alguns vídeos, ou que os alugue, mediante a anunciada falta de espaço da casa do outro. Tertuliano diz que já tem uns quantos vídeos, e os descreve a nós: uns documentários científicos, ciências da natureza, arqueologia, antropologia, artes em geral, astronomia. Aqui, neste momento, surge mais um traço característico de sua personalidade, pois a preferência por estes tipos de vídeos em detrimento a filmes ficcionais revela, em um certo ponto, a maneira como Tertuliano percebe a vida, e seu diálogo com o outro professor é fundamental para esta descoberta.

De todos os vídeos que Tertuliano diz ter em casa, nenhum deles trata de ficção, são todos documentários, vídeos que apresentam um discurso que se quer revelador de verdades, vídeos que apresentam justamente o discurso da ciência. Tertuliano não se interessa por nada que seja ficcional; nem mesmo suas leituras parecem incluir obras que fujam ao materialismo documental que tanto praz à matéria que leciona. Ele não se permite apreciar nada que não respeite a verdade e a realidade dos fatos. O professor de Matemática sugere um filme que não ocupe tanto espaço na cabeça, a ficção científica, por exemplo, já que o colega parece apresentar interesse por temas afins, mas Tertuliano responde em um

tom quase agressivo dizendo, talvez até com certa razão, que tais filmes são o pior inimigo da imaginação. O problema está no modo como Tertuliano receberia o filme (ou qualquer outra coisa): ele diz que estes filmes querem convencê-lo de que “*em menos de um segundo, com um estalinho de dedos, se põe uma nave espacial a cem milhões de quilômetros de distância*” (OHD, p. 13). O que ele não percebe é que o cinema e a ficção não querem convencer ninguém de coisa alguma, não querem provar nem instituir nada como verdade; é ele mesmo, Tertuliano, que se quer o tempo todo convencido por verdades já prontas, e não perder tempo com possibilidades. É curioso que seja o professor de Matemática, de quem esperaríamos atitudes e pensamentos lógicos e racionais, quem apresente a Tertuliano uma frase que deve lhe soar como uma grande novidade: “*Não se esqueça que o que chamamos hoje realidade foi imaginação ontem*” (OHD, p. 14). E mais que isso, parece que essa discussão acerca da aceitabilidade da obra de ficção quer-nos preparar, quer preparar o terreno para o que o livro ainda há de trazer.

Aqui temos uma das chaves, mais um dos motivos, talvez o principal, pelos quais sua vida é um marasmo: Tertuliano só vive da e na realidade, da e na verdade, e é por isso que nada o contenta. Ainda sobre os filmes de ficção científica, ele diz que “*um filme sobre uma ida a Marte em que a verdade dos fatos fosse respeitada, seria a mais enfadonha estopada que alguma vez se viu*” (OHD, p. 14); então por isso, já que não se pode ser fiel à realidade tal como ela se apresenta cientificamente, Tertuliano não aceita nenhuma outra possibilidade. Sua vida é uma enfadonha estopada, é um marasmo, porque ele só quer, ele só vive da verdade dos fatos. Em sua vida não há espaço para ficção, para a ilusão, não há lugar para as possibilidades do que pode vir a ser ainda que nunca tenha acontecido. Ele se justifica dizendo que o tempo não lhe chega nem mesmo para a História, que é seu trabalho, quanto mais para a leitura de ficções, romances, contos, ou seja lá o que for. Mas o que Tertuliano parece não reconhecer é que, como diz o narrador, “ *nenhuns seres humanos*

podem subsistir sem ilusões, essa estranha enfermidade psíquica indispensável a uma vida normal” (OHD, p. 147).

Mas por que será que isso tudo sucede dessa maneira com Tertuliano Máximo Afonso? Por que será que ele assume esse posicionamento tão pacífico diante da vida? Há uma frase de Carolina Máximo, mãe do nosso professor, que parece explicitar, embora metaforicamente, o principal motivo dessa sonolência de Tertuliano:

Há uma parte de ti que dorme desde que nasceste, e o meu medo é que um dia destes sejas obrigado a acordar violentamente. (OHD, p. 260)

Tertuliano ainda não despertou para a vida, ainda não conhece ou não sabe o que faz e o porquê do que faz no mundo; ele ainda não sabe quem é, ainda não é ele mesmo. É justamente essa ausência de identidade, ou melhor, esse não conhecimento da própria identidade que faz com que o duplicado seja possível. O homem que não tem sua identidade, não digamos definida, pois tal suposição seria passível de questionamento, mas no mínimo conhecida, mesmo que não conscientemente, não pode constituir-se enquanto ser único diferente dos demais, enquanto *eu*. É importante ressaltar que a palavra *único* não é empregada aqui em relação à identidade, não se refere ao indivíduo em relação a ele mesmo, nem sequer anula a possibilidade do conceito de partição do sujeito. O ser único do qual falamos agora é aquele que se dá em relação a um outro, como resultado do reconhecimento da alteridade; é o ser único que se dá mediante a existência do outro, do diferente, que por isso o torna único. Para Tertuliano, o outro não se estabelece enquanto tal porque ele mesmo não se estabelece enquanto sujeito, enquanto *eu*. Mas há de haver para Tertuliano, assim como já o houve para vários outros personagens, ficcionais ou fatídicos, de nossa história e de nossa literatura, um momento de epifania, o momento tão esperado no qual a claridade ofuscante da vida traz revelações capazes de arrepiar as carnes e o cabelo. Há de chegar, como já o anunciara ‘cassandra’, o momento do despertar, do acordar

desse sono crônico e congênito no qual Tertuliano descansava confortavelmente, pois “*está visto que o que tem de ser, tem de ser e tem muita força*” (OHD, p. 16) .

E assim, chegamos ao grande acontecimento do romance, que, não coincidentemente, é também o grande acontecimento da vida de Tertuliano Máximo Afonso. Ele assiste ao filme sugerido (inocentemente?) pelo colega de Matemática e, depois disso, ao ser despertado pela percepção de uma estranha presença na madrugada de sua casa, vê-se subitamente duplicado em uma imagem no vídeo que ainda há pouco alugara e ao qual assistira. Tertuliano irá finalmente começar a despertar daquele sono do qual falava sua mãe, a roda do destino vai finalmente pôr-se em movimento.

A imagem do despertar é muito importante pois, para além de seu sentido denotativo (Tertuliano realmente é acordado repentinamente), há todo um sentido do despertar relacionado à epifania: é esse encontro, a descoberta de um duplicado seu, que será o acontecimento originário da vida de Tertuliano. A descoberta de seu duplicado representará para ele a possibilidade de conhecer-se a si mesmo, a possibilidade de descobrir se quem estava sendo até aquele momento era realmente ele. Tertuliano olha-se a si mesmo, com certo humor sombrio, “*como uma crisálida em estado de recolhimento profundo e em secreto processo de transformação*”, como se tivesse “*entrado no casulo como lagarta, dele sairia (saindo) borboleta*” (OHD, p. 142). É um momento de abertura que se faz entre o passado, o presente e o futuro, e o narrador, sabendo deste momento de epifania, diz:

Todos sabemos que cada dia que nasce é o primeiro para uns e será o último para outros, e que, para a maioria, é só um dia a mais. Para o professor de História Tertuliano Máximo Afonso, este dia em que estamos, ou somos, não havendo qualquer motivo para pensar que virá a ser o último, também não será, simplesmente, um dia mais. Digamos que se apresentou neste mundo como a possibilidade de ser um outro primeiro dia, um outro começo, e portanto apontando a um outro destino. Tudo depende dos passos que Tertuliano Máximo Afonso der hoje. (OHD, p. 32 e 33)

A descoberta do duplicado será responsável pela mudança de comportamento de Tertuliano em relação à vida e em relação a si mesmo. E essa guinada já começa mesmo antes de assistir ao filme: quando ele lança mão da cantilena infantil para tirar à sorte o que faria após o jantar, acha melhor não contrariar o que lhe mandara o destino, e contenta-se em assistir o filme que alugara; porém, a postura que assume no momento em que se encaminha à secretária para pegar a cassete e o firme movimento com que a empurra para dentro do aparelho revelam uma estranha “*vontade que parecia nunca haver duvidado de si mesma*” (OHD, p.19). Daí em diante, as atitudes de Tertuliano começam a assumir um caráter decisivo crescente, pois ele agora começa, aos poucos, a saber realmente o que quer.

Obviamente esta mudança não se dá por inteiro num simples estalar de dedos; vamos devagar, demos tempo a que o tempo chegue. O sono era muito profundo, o despertar será lento. E doloroso.

Conversando com o colega de Matemática, Tertuliano diz que não sabe com precisão, nem mesmo vagamente, o que pensa ou o que quer, mas sente necessidade de abandonar qualquer coisa; parece que abandonar o trabalho ou deixar Maria da Paz, por exemplo, não seriam atitudes suficientemente capazes de darem conta, de satisfazerem essa necessidade de mudança, pois o que Tertuliano quer é, na verdade, abandonar a si mesmo, deixar de ser Tertuliano Máximo Afonso, ser outro, ser vários. Ele precisa se livrar do peso de seu nome, do peso de ser alguém que na verdade não é, e será a descoberta de seu duplicado o que tornará isso possível, posto que tal evento provocará em Tertuliano um questionamento acerca da própria identidade, uma necessidade de defender a si mesmo que até então nunca lhe havia ocorrido. Ele encontra seu duplicado e não sabe mais quem é, ou ainda, reconhece que na verdade nunca o soube. Mais uma vez, o narrador, que diz gozar do privilégio de saber tudo quanto há de suceder até à última página do relato, diz, após Tertuliano colocar uma barba postiça para ir à procura de seu duplicado:

... porém, o choque não tinha sido o resultado, simplesmente, de se ver distinto do que era antes, mas sim, e isso é muito mais interessante se tivermos em conta a peculiar situação em que tem vivido nos últimos tempos, uma consciência também distinta de si mesmo, como se, finalmente, tivesse acabado de encontrar-se com a sua própria e autêntica identidade. Era como se, por aparecer diferente, se tivesse tornado mais ele mesmo. Tão intensa foi a impressão do choque, tão extrema a sensação de força que dele se apoderou, tão exaltada a incompreensível alegria que o invadiu, que uma necessidade angustiosa de conservar a imagem o fez sair de casa (...) para que lhe tirassem o retrato. (OHD, p. 164 e 165)

Esse encontro representa para Tertuliano a experiência do espelho, o mirar-se na superfície plana e misteriosa desse metal que, como ele, não tem identidade própria, e ver refletida nela uma imagem que, apesar da igualdade, não é ele; é ver-se outro em si mesmo, ou ver a si mesmo em um outro, ou melhor, em vários outros. É nesse sentido que a alteridade se dá, aqui, em um espelho partido: primeiro por esse jogo de reflexos entre o *eu* e o *outro* de um Tertuliano bipartido, e ainda, pelas diversas facetas pelas quais seu duplicado se apresenta a ele. Não há apenas um duplicado, mas sim vários outros, triplicados, quadruplicados, que emergem à face de Tertuliano e o farão abrir a caixa de Pandora.

Na seqüência dos filmes que assiste, o primeiro a chegar é o empregado de recepção de hotel, e é ele quem, casualmente, causa todo o espanto que desencadeará o restante da história. Em seguida, já quando Tertuliano prossegue “*na busca de sua identidade real*”(OHD, p. 57), temos o caixa de banco, o auxiliar de enfermagem, o porteiro de cabaré, o jovial fotógrafo da polícia e, finalmente, o empresário teatral, que o faz conhecer o nome do ator que se esconde por trás de todos estes personagens: Daniel Santa-Clara. Tudo na história remete ao outro, ao duplo, tudo reflete sem deixar que a imagem real seja vista. Tertuliano se depara com vários personagens ‘iguazinhos a ele’ e seu método de investigação aponta para um leque de possibilidades de atores que os possam ter interpretado. Desse leque salta o nome de Daniel Santa-Clara, e, mais uma vez o jogo de

reflexos se faz: o outro *eu* de Tertuliano se apresenta em várias *personae*, até se concentrar na máscara da figura de António Claro, nome verdadeiro a que atende a mesma pessoa que artisticamente se chama Daniel Santa-Clara.

E ainda, além de todas essas máscaras possíveis de Tertuliano, ele se impinge uma outra mais quando escreve a carta ao ator Daniel Santa-Clara e põe nela o nome de Maria da Paz. Vários personagens, vários nomes, várias identidades que se abrem como possibilidades de existência no presente do que não foi construído no passado.

2.3 Da importância dos nomes e dos personagens secundários

É que a este mundo vêm milhões de pessoas que se foram embora e não deixaram rasto nem sinal (...) É esse sentido da pessoa comum e corrente, aquela que passa e que ninguém quer saber quem é, que não interessa nada, que aparentemente nunca fez nada que valesse a pena registrar, é a isso que eu chamo as vidas desperdiçadas.

José Saramago⁷

É notória a importância que os nomes próprios exercem nas obras de Saramago. A escolha dos nomes parece ser um processo intrínseco à criação da história e à constituição de cada um dos personagens, apontando o quanto a atribuição do nome em ficção é da ordem da motivação e não da arbitrariedade. Em *O Homem duplicado*, além dos nomes dos personagens, temos também os títulos dos filmes assistidos por Tertuliano, que parecem querer alertá-lo sobre o que o futuro guardava para ele. Assim, temos *Quem Porfia Mata a Caça*, *O Código Maldito*, *A Deusa do Palco*, *O Passageiro sem Bilhete*, *A Morte Ataca de Madrugada*, *O Alarme tocou duas Vezes*, *Telefona-me outro Dia*, *Um Homem como Outro*

⁷ Em entrevista dada a Carlos Reis, publicada em 1998, sob o título de *Diálogos com Saramago* (p. 83).

Qualquer, A Vida Alegre, Paralelo do Horror, e, por fim, os dois que Tertuliano não chega a assistir, *De Braço dado com a Sorte* e *Os Anjos Também Bailam*. Os nomes dos filmes apresentam uma relação evidente com os eventos narrados e ainda por narrar dentro do romance. Fora realmente um passageiro sem bilhete, inesperado, quem acordara Tertuliano; a morte realmente ataca de madrugada, talvez porque o alarme tenha tocado duas vezes; e Tertuliano não é mais somente um homem como outro qualquer. O duplicado é realmente o paralelo do terror, só resta agora telefonar para ele e conhecê-lo. Pena que, para o triste fim da história do romance, Tertuliano não tenha dado o braço à sorte, e muito menos tenha sido protegido pelos anjos, que são justamente os filmes não assistidos por ele.

Além da nomeação dos personagens e dos filmes, temos neste romance uma série de elocuições, de longas discussões que partem, na maioria das vezes, do narrador acerca das palavras, da origem e dos destinos, das funções, das finalidades, das conseqüências e efeitos dos vocábulos, quando estes saem dos escombros da linguagem para tentar tornar possível a compreensão mútua entre seres distintos. Tudo começa quando Tertuliano, prestes a adormecer, diz, murmurando, que “*há coisas que nunca se poderão explicar por palavras*” (OHD, p. 60). Já o narrador-ensaísta afirma que “*as palavras vieram ao mundo com um destino nevoento, difuso, o de serem organizações fonéticas e morfológicas de caráter eminentemente provisório*” (OHD, p. 61). E completa:

Estranha relação é a que temos com as palavras. Aprendemos de pequenos umas quantas, ao longo da existência vamos recolhendo outras que vêm até nós pela instrução, pela conversação, pelo trato com os livros, e, no entanto, em comparação, são pouquíssimas aquelas cujas significações, acepções e sentidos não teríamos nenhuma dúvida se algum dia nos perguntássemos seriamente se as temos. Assim afirmamos e negamos, assim convencemos e somos convencidos, assim argumentamos, deduzimos e concluímos, discorrendo impávidos à superfície de conceitos sobre os quais só temos idéias muito vagas, e, apesar da falsa segurança que em geral aparentamos enquanto tateamos o caminho no meio da cerração verbal, melhor ou pior lá nos vamos entendendo, e às vezes, até, encontrando. (OHD, p. 87)

Assim são também os homens, como as palavras, provisórios e desprovidos de qualquer certeza. É por isso que precisamos dos filtros, aqueles coadores da voz, dos quais falava a empregada da produtora a António Claro, filtros que servem para sabermos o que de fato nos tinham querido comunicar. E por falar na tal empregada, é interessante notar que Saramago lhe dá um nome bastante comum, Maria, e que é citado apenas uma vez; já a primeira esposa de Tertuliano e seu colega de Matemática não são nomeados ao longo de todo o romance. Por outro lado, quando o narrador cita alguns famosos personagens, como Cleópatra, Espartaco, Corcunda de Notre-Dame e Napoleão Bonaparte, estes nomes não são grafados com iniciais maiúsculas: eles não precisam de maiúsculas, pois estão tão distantes do anonimato que nem mesmo a falta gráfica lhes incomodaria o ego.

Da mesma forma que o nome se revela um atributo constituinte das personagens de Saramago, a ausência deles também não parece ser aleatória. O narrador explica que não pôs um nome à ex-mulher de Tertuliano devido às reduzidas probabilidades de que essa pessoa tenha algum papel na história narrada. Quanto ao colega de Matemática, não nos é dado saber seu nome nem mesmo quando Tertuliano fala com ele ao telefone, já que sua mulher interrompe Tertuliano antes mesmo dele pronunciar o nome do colega. O mais interessante é o caso da empregada da produtora, que se recusa ela mesma a dizer seu nome a António Claro, por julgar que não há motivos para tanto. Estes três personagens, aparentemente secundários na história, já que nem mesmo nome possuem, são também responsáveis, senão fundamentais, pela articulação da trama. A ex-mulher marca um passado de ausência de si mesmo a que Tertuliano não parece querer retornar; o professor de Matemática é quem lhe indica o filme que desencadeia a tensão narrativa; a empregada é quem, fechando o círculo da tragédia, fornece a carta escrita por Tertuliano, em nome de Maria da Paz e endereçada a Daniel Santa-Clara, a António Claro. Porém, eles não têm

nomes, e isso servirá de apoio à nossa idéia de que este romance traz, nas entrelinhas, todo o conceito que Saramago inscreve de História, a História feita e construída por anonimatos, por exclusões, por fatos e pessoas deixadas de fora, como secundários, ou nem isso. Até mesmo Daniel Santa-Clara é um ator secundário, e os personagens interpretados por ele, todos exercem profissões anônimas. Tertuliano forja a pesquisa acerca da importância dos atores secundários, que seriam como os pequenos cursos de água afluentes na formação dos grandes rios, e, sem mesmo realizar a tarefa, conclui que *“cada um, até os mais acanhados e pobres de fluxo, era, por sua vez, e para si mesmo, um rio principal, e, desta maneira vagarosa, pausada, atenta a cada cintilação da água, a cada borbulhar subido do fundo, a cada aceleração de declive, a cada pantanosa suspensão”* (OHD, p. 199), a História de todos e de cada um deles se fazia.

Tertuliano reconhece que a História que ensina a seus alunos possui uma enorme quantidade de rabos de fora, pois lhe parece que a única coisa que há nos livros de História é o recolhimento de livres fantasias daqueles que os escrevem, e isso diminui enormemente as diferenças entre essas fantasias e aquelas que se lêem num romance. É por isso que Tertuliano sempre duvidou de que a História pudesse ser ensinada, o que resultou em sua teoria, que não chegaria a ser posta em prática, acerca do ensino da tal disciplina de trás para frente, numa inversão da direção da linearidade da História tradicional. Este ponto de vista moderno da historiografia não é aprofundado, em teorizações, ao longo do romance, mas, no entanto, podemos apontar uma semelhança entre este modo de compreensão da História defendido por Tertuliano e o projeto de escrita empreendido por José Saramago. Parece que aqui o autor delega ao seu personagem a tarefa de explicitar e ilustrar um pensamento, ou uma questão, que é primeiramente de seu interesse, o que talvez poderíamos entender como um traço biográfico do escritor presente na biografia do personagem.

Por outro lado, sua atitude em relação aos erros dos alunos foi significativamente modificada: em vez de somente corrigir os supostos erros e dar as notas, o professor, agora, dedica a aula à análise dos erros e quer ouvir de cada aluno as razões pelas quais crêem ter errado. Tertuliano sabe que a História não é a vida, mas sim um dos possíveis retratos dela, já que neste retrato não cabem matizes nem sutilezas. Ele nos mostra que toda História é, na verdade, uma História de Possíveis, de possibilidades, e a sua própria história, os acontecimentos de sua vida, vêm ilustrar essa idéia.

2.4 Condicional: o tempo das possibilidades

Que a história não registre um facto não significa que esse facto não tenha ocorrido. (OHD, p. 33)

É dessa forma que todo o discurso do livro pode ser lido e pautado no tempo condicional, que é, por excelência, o tempo das possibilidades. Além do grande *se* inicial que se encontra numa posição central no romance, como uma situação que passa de hipotética, condicional, a real (o que aconteceria *se* um dia Tertuliano encontrasse um duplicado seu, e é nisso que o livro se transforma), temos em vários momentos longos discursos, longas dissertações do narrador acerca do que poderia ter sido. O narrador ocupa várias linhas, parágrafos até, e páginas algumas vezes, construindo ações que poderiam ter acontecido, formula diálogos, produz atos e efeitos, elabora futuros para passados que ele mesmo cria no presente. Saramago cria uma estratégia narrativa que se sustenta na criação e na escrita daquilo que poderia ter acontecido, mas que não chegou a acontecer. Em certos momentos, a história desvia-se da linearidade tradicional e da sucessão habitual de fatos e

abre espaço para a escrita do que não aconteceu. Não se trata, aqui, do recurso da inversão de tempos, de passado, presente e futuro, tão recorrente na literatura a partir do século XX. O que Saramago engendra, não só em *O homem duplicado*, mas também em todos os seus romances, é uma escrita que por vezes se faz paralela a essa escrita linear dos acontecimentos, mas que não por isso se faz menos importante ou menos real. E tudo isso, em absoluta consciência do jogo de linguagem que estabelece:

Os diálogos anteriores não haviam diferido muito do exemplo que aqui se deixa, apenas uma amostra mais encrespada do que poderia ter sido e afinal, não foi (...) (OHD, p. 122)

O professor de História perguntaria ..., ao que o de matemática replicaria ..., o diálogo poderia ter decorrido mais ou menos desta maneira ..., diria o empregado ..., perguntaria o empregado..., alegaria Tertuliano..., repetiria exasperado o homem, todos poderiam ter feito alguma outra coisa ou agido de outra maneira, se não fosse uma força que faz com que tudo que tenha de ser aconteça, a que não sabemos nomear por destino ou acaso. Estes dois conceitos apresentam significados um tanto emaranhados ao longo do romance e, mesmo ainda, ao longo da obra de Saramago. Tertuliano não crê propriamente no destino, mas “não consegue escapar à idéia de que tantos acasos e coincidências juntos poderão muito bem corresponder a um plano por enquanto indiscortinável, mas cujo desenvolvimento e desenlace certamente já se encontram determinados nas tábuas” (OHD, p. 30) do Destino. Um pouco em nossas mãos está o decidir acerca do presente e do futuro, até o ponto em que se nos escapam pelos dedos e tomam por eles mesmos as rédeas do caminho, “mas não está na nossa mão, ou de quem quer que seja, obrigar o que foi a que deixe de ser” (OHD, p. 186), “o que tiver de ser já foi, e não falta mais que escrevê-lo” (OHD, p. 192). Talvez seja a dor de não se poder alterar o que se passou, de no passado não podermos mais agir, o que conduz o homem à narrativa, à literatura; talvez seja essa

sensação de falta de tempo, a sensação de que o tempo não chega para tudo, em outras palavras, a trágica inexorabilidade da sua passagem, o que nos faz percorrer a memória em busca da possibilidade de recriar um tempo perdido, reinventando o passado que de outro modo seria para sempre irrecuperável. Proust, aliás, fez dessa empresa a marca mais evidente da sua escrita.

Assim, o passado já não se apresenta para nós como algo que está pronto e acabado, ao qual temos apenas um acesso objetivo, direto e racional, como um guarda-roupas cujas portas abrimos e do qual retiramos as peças, já prontas, que desejamos usar. Não. O passado é, para nós, o que nos lembramos dele, e ao lembrarmos, ao retomarmos o que se passou, é que construímos o passado enquanto tal, através da linguagem, e essa investida se dá no presente. O passado é tecido no presente, e essa tecedura não é definitiva: a cada fio novo que se junta aos demais, temos um passado também novo, alterado, diferente; cada vez que nos dispomos a essa retomada (e estamos fazendo isso a todo o momento), é um passado novo que se apresenta para nós⁸. O passado é construído, é elaborado e reelaborado, por nós e para nós, por meio da linguagem, por meio da narrativa, e é dessa construção que surge a memória e a história. Cada acontecimento só se torna, só se estabelece enquanto tal quando a ele retornamos, em lembrança, em recordação, em refazimento do que aconteceu, e isso só é possível através da linguagem. Talvez seja por isso que as lembranças mais remotas que temos do início de nossa vida estejam diretamente associadas à linguagem: nossas primeiras lembranças são formadas a partir do momento em que possuímos a linguagem necessária para termos acesso a elas; antes da linguagem, não há como retomarmos acontecimento algum, pois não há como construirmos nossa memória, nosso passado.

⁸ KIERKGAARD, *La reprise*, (1990)

Não só *O Homem duplicado* apresenta histórias do que poderia ter sido; antes, Saramago já escrevera sobre o que aconteceria se Ricardo Reis voltasse a Portugal para rever Fernando Pessoa, já falecido, sobre como seria se um dia uma fenda se abrisse e tornasse Portugal em uma jangada de pedra, sobre o possível dia em que todos ficariam subitamente cegos, com a exceção de apenas uma mulher, e todas as demais possíveis histórias tornadas História através da escrita. Quando Saramago escreve, quando narra algo que poderia ter acontecido, os acontecimentos saem do plano do apenas possível para o plano do real, de uma concretude da linguagem. Saramago faz acontecer, em narrativa, o que se dizia apenas possível, o que seria apenas uma possibilidade, e mesmo que depois diga que aquilo na verdade não aconteceu, já é tarde demais: o discurso, a linguagem, já se encarregara de dar vida a um passado que não teve tempo ou espaço para acontecer. Saramago, deixando-se fluir pela voz do narrador, faz de cada minuto “*uma porta que se abre para deixar entrar o que ainda não sucedeu, isso a que daremos o nome de futuro, (...) que não é mais que o tempo de que o eterno presente se alimenta*” (OHD, p. 211). E os pensamentos do narrador se misturam aos de Tertuliano, e ele diz que se o futuro está vazio, a eventual existência dos dias dependeria da sua existência, e por isso se ele morresse naquele instante, uma parte do futuro ou dos futuros possíveis ficaria para sempre cancelada. Futuros possíveis para passados possíveis, futuros dos pretéritos.

Entre o presente, o passado e o futuro está o homem, está Tertuliano, e, para continuar sua existência, é preciso “*descobrir um qualquer ponto de equilíbrio que exista entre ter sido e continuar a ser*” (OHD, p. 299), entre a imensidão do passado, o faiscar do presente e o por vir e devir do futuro.

2.5 O caos como ordem por decifrar

O caos é uma ordem por decifrar” (OHD, p. 103). Esta enigmática frase tão bem arquitetada que serve de epígrafe para o romance, retirada do fictício *Livro dos contrários*, não poderia ser retomada por outra pessoa, senão pela não menos enigmática personagem Maria da Paz. É Maria da Paz quem leva a Tertuliano a idéia da existência de “*uma ordem contida no caos e que pode ser decifrada no interior dele*” (OHD, p. 104). Aliás, todas as personagens femininas do romance são brilhantes, como de fato acontece em todas as obras de Saramago; nas poucas vezes em que aparecem na história, Maria da Paz, Helena, Carolina Máximo e até mesmo aquela já referida empregada da produtora apresentam um discurso denso e profundo, com uma infinidade de questões importantes contidas em suas pequenas falas e em seus mais diminutos gestos.

Maria da Paz percebe o caos em que Tertuliano está imerso, não porque ele lhe tenha contado, a tanto não chegou seu amor, sugerirá o narrador, mas por sua sensibilidade. Também Carolina Máximo sabe que algo não vai bem com o filho e avisa que mais uma Tróia, com outro nome e noutra lugar, será queimada. Helena, que após o telefonema de Tertuliano é também acordada por uma estranha presença em sua casa (a mesma que acordara Tertuliano?), sente vertigens ao pensar na possibilidade de não saber identificar quem é seu marido e o outro igual a ele, agora que sabe que o outro existe e que tem uma voz e um nome, enfim, uma identidade; ela anuncia a transmutação muito antes dela se fazer, quando conversa com António sobre o que deveriam fazer:

E como o faríamos, chamamo-lo aqui, tu despido e ele despido para que eu, nomeada juiz pelos dois, pronuncie a sentença, ou não a possa pronunciar por a igualdade ser absoluta, e se eu me retirar de onde estivermos e voltar logo a seguir não saberei quem é um e quem é outro, e se um dos dois sair, se se for embora daqui, com quem fiquei depois, diz-me, fiquei contigo, fiquei com ele, (...) (OHD, p. 181)

O encontro entre os dois homens idênticos vai desaguar justamente no lugar que as tais mulheres já haviam anunciado. A vontade de saber se eles eram realmente idênticos e, assim sendo, quem seria o duplicado de quem torna-se maior que o medo das conseqüências que daí podem advir. Nenhum dos dois quer ser o outro, nenhum deles quer ser a cópia, a repetição, eles querem ser, cada um, o original. Ser a cópia significaria uma falta de autenticidade, pois o que é repetido sempre perde uma parte do poder de convencimento que tem o original diante do simulacro, é sempre uma desvalorização, como com as palavras. Quando finalmente se encontram e ficam nus, frente a frente, para uma última prova sobre a chocante conformidade, o sentimento que acomete a ambos não é o de assombro, que seria a manifestação natural diante de tal caso, mas sim o sentimento confuso de humilhação e perda, como se a igualdade de um tivesse roubado alguma coisa à identidade própria do outro.

Só que, afinal, esta que seria a última prova, na verdade não o foi; ainda falta saber quem era a cópia de quem, e para isso só lhes parecia viável comparar as carteiras de identidade para se certificarem do dia de nascimento de cada um e, no caso da já esperada equivalência, compararem ainda a hora dos respectivos nascimentos. A pequena diferença de trinta e um minutos caracteriza Tertuliano como a cópia, o duplicado, o não-original, e se tudo até aquele momento encaminhava nosso professor de História à descoberta de si mesmo, esta inesperada revelação vem embaralhar todos os seus pensamentos e sentimentos, e o faz duvidar mais ainda sobre quem ele próprio teria sido até ali e o que seria depois daquilo.

A partir da descoberta do duplicado, uma série de transmudações são narradas no romance, como se daí em diante não houvesse mais como Tertuliano continuar a ser o que era. A primeira delas acontece quando ele pinta sobre a sua (própria?) imagem no espelho um bigode igual ao do empregado da recepção do primeiro filme que vira. “*Naquele*

momento, Tertuliano Máximo Afonso passou a ser aquele actor, o professor de História do ensino secundário já não está aqui, esta casa não é a sua, tem definitivamente outro proprietário a cara do espelho” (OHD, p. 35).

Paralelamente começa então a surgir uma outra voz no romance, a voz do “senso comum” que muito mais que um conceito parece ganhar ali estatuto de personagem. O senso comum de Tertuliano, insistindo em que o melhor a fazer é esquecer a malfadada história, sugere por exemplo que se alguém o visse perto da casa do ator, poderia vir a cumprimentá-lo, mas não como este Tertuliano Máximo Afonso que é, mas como o António Claro que nunca será. E ainda, quando Tertuliano imagina que a melhor saída seria disfarçar-se, com uma barba postiça, o senso comum lhe sugere, novamente, que pelos vistos, a única possibilidade que paradoxalmente lhe resta para ser quem é é a de que pareça ser outro, pois quanto mais se disfarçar, mais se parecerá consigo mesmo .

Por alguns instantes, quando António Claro se faz passar por Tertuliano para experimentar até o limite o jogo de semelhanças e passar a noite com Maria da Paz, neste momento não há duplicados, só existe Tertuliano Máximo Afonso. Mas logo depois Tertuliano decide ir às forras e a última transmutação acontece, que é a que traz a morte de António Claro, como se o destino tivesse finalmente decidido frear a incrível história dos homens duplicados, para que a normalidade da vida retomasse o seu curso, “*deixando as vítimas atrás de si, conforme é uso e costume*”.

A morte de António Claro, convertido em Tertuliano, é o fim do caminho, é o pesadelo em que Tertuliano sempre se vê chegando a um muro com um letreiro que dizia *Abismo, Não Passar*, mas diante do qual não pode mais voltar para trás, já que a estrada por onde tinha vindo havia desaparecido, como “*um caminho que deixara de ter princípio, como se os próprios passos que foram dados tivessem vindo a devorar-lhe as substâncias que dão ou emprestam duração ao tempo e direção ao espaço*” (OHD, p. 290). O

Tertuliano Máximo Afonso que fora está morto, e o outro, se quiser continuar a fazer parte da vida, não terá outro remédio que ser António Claro. Tertuliano Máximo Afonso, de acordo com todas as probabilidades convertido em António Claro para o resto da vida, percebe agora que não tem mais onde se acolher, mas dentro desse caos, há a firme consciência de que, entre ele e ele mesmo, é e sempre há-de ser Tertuliano Máximo Afonso. *“Tertuliano Máximo Afonso mudou de nome, mas continua a ser a mesma pessoa que acompanhamos à loja de vídeo, que sempre fala mais do que é preciso, que não sabe ser natural”* (OHD, p. 300).

Quem é, afinal, este que permaneceu vivo? Quem é o homem que morreu? Parece que a definitiva elucidação das comutativas e instáveis identidades não teve um final muito claro, e muito menos feliz. O livro começa e termina com uma mesma questão, sem deixá-la muito bem resolvida ao final: como é possível que neste mundo existam duas pessoas exactamente iguais, a ponto de em tudo se confundirem, no corpo, nos gestos, na voz? Como o duplicado é possível? É este o grande caos à espera de uma ordem por decifrar.

Seguindo o que dissera Maria da Paz e acreditando que essa ordem realmente seja possível, pensamos em duas alternativas como tentativa de compreensão do fenómeno do duplicado. A primeira hipótese que formulamos seria a de que o duplicado acontece pelo fato de Tertuliano não se estabelecer enquanto sujeito. Assim, o duplicado se torna possível devido à não-identidade, devido ao carácter impessoal da identidade de Tertuliano. Já que ele não é ele mesmo, qualquer outro o pode ser, e ele é, ao mesmo tempo, qualquer um. A maior prova disso são as conversas entre ele e seu senso comum, após a grande descoberta. O senso comum é, na verdade, o que Tertuliano vinha sendo até aquele momento; o encontro com o duplicado é o divisor de águas, e agora, o Tertuliano que daí brotara, mas ainda por desabrochar, está dividido entre o que fora até então (representado explicitamente pelo senso comum, que quer, a todo custo, manter as coisas como elas estavam, sem

mudança alguma) e aquilo em que ele poderia se tornar daí em diante. O senso comum é o pensamento do homem da massa, que é, na verdade, parte do que Tertuliano havia sido até então. Mas por sorte, Tertuliano percebe que o senso comum é demasiado comum para ter senso, que no fundo não passa de um capítulo da estatística, de uma forma de média aritmética que vai subindo ou baixando conforme a maré, que é previsível, e que acima de todas as coisas, quer sempre ter razão; por isso, Tertuliano não segue os seus conselhos conservadores e reacionários, de tal modo que a história se pôde fazer como foi.

A outra hipótese, e da qual, confessemos, somos um pouco mais próximos, seria a de que o duplicado é, na verdade, uma das diversas possibilidades de existência de Tertuliano; ele é, ou melhor, eles são (António Claro, Daniel Santa-Clara e todos os personagens representados por ele) a realização presente de tudo o mais que Tertuliano poderia ter sido. Seria esta uma elucidação perfeita para a questão do tempo condicional na obra de Saramago, pois se trataria da concretização das várias possibilidades de existência de Tertuliano em um só momento, como se tivéssemos um Aleph⁹ borgiano no qual pudéssemos vislumbrar, além de todas as coisas em todos os espaços e em todos os tempos num só momento, todas as demais possibilidades que ficaram descartadas para que os acontecimentos pudessem acontecer. Tertuliano encontra-se com vários outros que poderia ter sido, e essa parece ser a maior de todas as crises de identidade

Mas o caos ainda não fora decifrado: ao final do livro, já quando Tertuliano e Helena tentavam, devagar, recompor os cacos que sobraram de todos aqueles acontecimentos, como se descobrissem um amor que se fazia possível enquanto Tertuliano tentava recompor ou refazer para si a vida de António Claro, o telefone toca, e uma voz exatamente igual à sua parece querer repetir o diálogo que há dias se fizera entre os

⁹ O Aleph é a esfera mágica inventada pelo escritor argentino Jorge Luís Borges, e para falar um pouco dela, tomaremos as próprias palavras do escritor, em seu comentário para a tradução inglesa de seu livro que traz o mesmo título (*O Aleph*): “*O que a eternidade é para o tempo o Aleph é para o espaço. Na eternidade, todo o tempo – passado, presente e futuro – coexistem simultaneamente. No Aleph, a soma total do universo espacial encontra-se em uma diminuta esfera resplandecente de pouco mais de três centímetros.*”

duplicados. Seria este mais um duplicado, um terceiro homem a continuar o que Tertuliano já julgara por terminado? Até poderia ser, se o narrador não se encarregasse de nos dar uma frase fundamental para a compreensão de mais este enigma. Às primeiras palavras trocadas ao telefone, o narrador diz: “*Agora a conversação vai repetir-se, o tempo arrependeu-se e voltou para trás*”¹⁰ (OHD, p. 315). Aqui não surge a presença de uma terceira cópia; o que se dá é o início do recontecimento do passado. Como se Saramago desse uma nova chance a Tertuliano, a ele que tem a chance – porque vive na esfera da ficção – de voltar atrás e quem sabe fazer novas escolhas diante do destino ; novamente, é o tempo do que poderia ter sido, tornado aqui possível e acontecido, através do ato narrativo.

Ora, este recontecer do passado não se dá mediante a repetição, mediante a simples reprise dos fatos; o que ocorre, antes, é o refazer-se do passado, de maneira diferente. O tempo arrependeu-se e quer refazer os acontecimentos, quer refazer o passado. Mas quem é o homem que atende ao telefone? É Tertuliano? É António Claro? E quem é, desta vez, este outro que telefona? Será que tertuliano morrerá agora, seguindo a lógica da ordem dos nascimentos dos duplicados? Há um círculo de identidades que não nos permite responder a nenhuma destas perguntas, e faz com que tudo fique, como sempre, no plano das possibilidades.

A epígrafe que inaugura o romance d’*O homem duplicado* e que nomeia este sub-capítulo parece ser o mote que orienta a própria escrita de Saramago. Compagnon diz que a epígrafe de um livro é *uma imagem, uma insígnia ou uma decoração ostensiva no peito do autor* (p. 79)¹¹. Esta idéia de caos por ordenar seria, pois, esta insígnia no peito de Saramago, e a sua escrita, a própria tentativa de ordenação desse caos.

¹⁰ Grifos nossos.

¹¹ In *O trabalho da citação*.

Não podemos decifrar a ordem que se encontra dentro desse caos, pois a partir do momento em que a ordem é decifrada, o caos perde sua qualidade de caos, deixa de ser o que é em sua essência, e não queremos nos arriscar e nem nos aventurar por mais uma cilada como esta que foi a d'*O Homem duplicado*. Fiquemos por aqui, cientes de que as palavras não dizem tudo e de que, se o caos não pode ser decifrado, mesmo assim, e acima de tudo, é preciso dizer palavras e tentar, como um novo Sísifo, construir a utopia do cume da montanha que é a decifração do caos. Sempre.

3 . Sobre *História do cerco de Lisboa*

3.1 O prazer da mudança

Deleatur: [lat.] *sinal de revisão que indica que se deve suprimir letra ou palavra; sinal de supressão*¹².

A *História do cerco de Lisboa* inicia-se com uma conversa peculiar entre um escritor e um revisor acerca do que constitui o ato revisório, sendo que o primeiro tema abordado nessa discussão é justamente o termo acima citado, o *deleatur*, para o qual já apresentamos uma definição dicionarizada, muito próxima, aliás, daquela que é dada como resposta pelo próprio revisor, personagem principal da história, quando o autor do livro que está sendo revisado o indaga a respeito do significado deste tal sinal. Ora, não nos parece gratuito o fato de ser o romance iniciado dessa maneira, uma vez que o tema do apagamento, da negação, da supressão, está presente ao longo deste texto e também nos demais romances de Saramago. Além disso, alguns conceitos desenvolvidos e elaborados pelo autor ao longo de suas histórias, como o conceito de tempo e de história, também tangenciam a questão do *deleatur*, na medida em que esse sinal nos é apresentado como possibilidade de modificação, de emenda, de correção. É através dele que, na revisão, se dá a alteração de um texto, mas não qualquer tipo de alteração: trata-se de uma mudança por supressão, por apagamento.

O revisor, sendo aquele que utiliza o *deleatur* em seu trabalho, é o responsável por essa correção, pois é ele quem desenvolve “*o gosto da modificação, o prazer da mudança, o sentido da emenda*”¹³, e não, por aparentemente paradoxal que possa parecer, o escritor.

¹² Verbetes retirados do *Novo Dicionário Aurélio*

¹³ SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*, p. 12. Doravante, as citações extraídas deste romance serão indicadas no corpo do texto por suas iniciais entre parênteses (HCL), seguido do número da página em que se encontram.

Ele sabe da importância do direito de se conhecerem os caminhos por onde os escritores “*andaram e se perderam antes de alcançar a definitiva forma*” (HCL, p. 13), pois sabe também da relevância de tudo aquilo que não foi, mas que poderia ter sido.

Ao contrário da escrita de uma história que não vê utilidade alguma em conhecer os tentes e as hesitações que precedem qualquer escrita que se quer definitiva, para o revisor o que conta realmente não são somente os resultados, o que temos como fatos estabelecidos, afirmados e firmados em sua realidade, mas também, e quiçá principalmente, o não-acontecimento, ou seja, o que poderia ter acontecido e não aconteceu para dar lugar a um outro acontecimento. Talvez seja este o primeiro motivo que impulsiona Raimundo Silva, o tal revisor do qual nos vínhamos ocupando, personagem principal de *História do cerco de Lisboa*, a alterar tão bruscamente o texto do novo livro que está a revisar, que trata justamente da história do cerco de Lisboa.

Temos, aqui, um entrelaçamento de histórias, um recurso já muitas vezes utilizado por diversos autores, mas ao qual Saramago dispensa um tratamento ímpar. As três histórias que nos são apresentadas são: a história do cerco de Lisboa escrita pelo escritor/historiador, a história do cerco de Lisboa revista, escrita e reescrita por Raimundo Silva e finalmente, da junção dessas duas, temos a *História do cerco de Lisboa* escrita por José Saramago. Não é raro encontrar em outros romances, a convivência de histórias diferentes que, por algum motivo, acabam por se encontrar em um determinado ponto da narrativa, através de um ou mais personagens comuns, através de um lugar ou até mesmo através da memória de alguém. Porém, o que há neste romance de Saramago não são três histórias diferentes, mas sim uma só história contada e elaborada de maneiras diferentes, e este recurso está diretamente relacionado ao conceito de recriação condicional da história, que é a questão central da hipótese de trabalho que aqui desenvolvemos.

Para além de um entrelaçamento de histórias, temos um entrelaçamento de escritas que se querem completamente distintas entre si: a escrita do historiador, à qual, na verdade, não temos acesso direto, a não ser através das leituras do revisor (que já então vêm impregnadas de suas próprias idéias e pensamentos), a escrita do revisor, que só começa a se materializar a partir da metade do livro, e a escrita de Saramago, através

da qual as outras duas se realizam. Das relações entre todas estas histórias trataremos mais adiante, após o levantamento de outras questões importantes a elas relacionadas.

Tratemos, por hora, do segundo capítulo do livro de Saramago, que se inicia com uma narrativa descritiva situada no tempo da tomada de Lisboa pelos mouros. O narrador discorre sobre o amanhecer da cidade, despertada pelo almuadem cego que convoca todos à oração na mesquita. Já aqui se antecipa a questão do entrelaçamento das histórias, pois não sabemos ao certo de quem é, afinal, a voz que narra este trecho: se do narrador do romance, se do autor do livro homônimo ao de Saramago que está sendo revisado ou se do narrador inaugural, Raimundo Silva. O historiador fica descartado logo no segundo parágrafo do capítulo, quando o narrador de Saramago diz que “*Não o tem descrito assim o historiador no seu livro*”(HCL, p. 19). As frases que lemos no início deste capítulo não foram, portanto, escritas pelo autor daquela História do cerco de Lisboa. Restam, portanto, o narrador do romance de Saramago e Raimundo Silva a disputarem a autoria do referido texto. E o que parece haver aqui, como às vezes ocorre em outras partes do romance é uma apropriação de vozes entre o narrador-autor e narrador-personagem, numa irmanada tentativa de elaborar um discurso outro, diferente do discurso do historiador. Como não está, ainda, constituída a aventura de escrita do revisor, uma vez que ele ainda não começou a escrever o seu livro, caberá ao narrador- autor, José Saramago, deixar fluir, através da sua voz, o discurso futuro de Raimundo Silva; aquilo que antes figurava somente no pensamento do revisor fica agora registrado através da escrita de Saramago, que ainda sobre isso diz:

Importaria saber, isso sim, é quem escreveu o relato daquele formoso acordar de almuadem na madrugada de Lisboa, com tal abundância de pormenores realistas que chega a parecer obra de testemunha aqui presente [...] A resposta, surpreendente, é que ninguém escreveu, que, embora pareça que sim, não está escrito, tudo aquilo não foi mais que pensamentos vagos da cabeça do revisor enquanto ia lendo e emendando [...] (HCL, p. 22)

A história do cerco de Lisboa que será transformada em texto por Raimundo Silva nos é antecipada pelo narrador de Saramago, que, embora diga, sobre aquele trecho, que ninguém o escreveu, que não está escrito, acaba sendo traído por suas próprias palavras, já que é ele mesmo quem registra, por escrito, os pensamentos do revisor. É ele quem transforma em presente e passado este futuro que era apenas possível, ou

que ainda, transforma o passado, dando-lhe um presente e um futuro diferentes. Essa trama só se faz possível, claro está, devido ao caráter metalingüístico do romance, já que, para além de um texto literário que trata de questões relativas à história, temos, aqui, uma escrita acerca dos processos de escrita que envolvem a literatura e a história.

A oposição entre o revisor e o historiador que escreve em moldes tradicionais a história do cerco de Lisboa nos fica evidenciada, assim, desde o primeiro capítulo do livro, que funciona como um *incipit* do próprio romance, ao mesmo tempo situado dentro e fora da narrativa, já que apesar de apontar o nó elaborador do texto é, antes de tudo, constituído por uma discussão muito mais teórico-reflexiva sobre a diluição dos limites entre literatura e história. Isto se dá durante uma conversa aparentemente casual e isenta de malícia, na qual a primeira grande diferença que se estabelece entre os dois personagens se dá em relação ao conceito do pensamento histórico e da sua escrita, e refere-se, entre outras coisas, à importância dada aos fatos miúdos, aos pormenores particulares de cada acontecimento.

O historiador não se detém em detalhes pequenos, que não interessariam à grande história factual, já que esta é compreendida como a narração dos fatos notáveis ocorridos na humanidade; o que não é *notável*, portanto, não cabe na história. O revisor, por outro lado, parece estar atento e atado aos pequenos acontecimentos que fazem parte destes fatos notáveis, sem que quase ninguém dê por eles. A escolha do almuadem como personagem que anuncia a manhã e a maneira como o revisor idealiza este amanhecer em pormenores não poderiam jamais constituir a escrita do historiador.

Além disso, o almuadem pode ser entendido como uma figura de certo modo contrária a Raimundo Silva, já que o primeiro é cego, privado de visão, e que por isso mesmo não tem outra saída senão anunciar todos os dias, da mesma maneira, a chegada do dia. Para o almuadem, os dias são sempre iguais, são os mesmos, pois sua cegueira o impede de notar qualquer tipo de mudança. Raimundo Silva não é cego. Ele olha, vê e aprende a enxergar, e é por isso que tem a revisão como ofício, como uma necessidade de alterar, de modificar o estado contínuo das coisas, o que já seria, talvez, uma anunciação do que lhe está por acontecer.

Porém, se por um lado a tarefa da revisão possibilita a mudança, a alteração do texto, por outro, tradicionalmente, ela se estabelece como uma atividade muito pouco criativa, de pouca originalidade, já que, em vez de criar o seu próprio texto, o revisor trata apenas de adequar ortográfica e gramaticalmente o objeto de seu trabalho às normas da língua padrão regente, além de, eventualmente, sugerir soluções que evitem

possíveis ambigüidades, como diz o próprio Raimundo Silva. O que se espera do trabalho de um revisor é que este trate o texto alheio da forma mais imparcial e impessoal possível, tentando mesmo distinguir a forma do conteúdo, tentando separar o significante do significado, de modo que, munido de todo o seu arsenal de ferramentas, possa corrigir as imperfeições estruturais do texto. O revisor deve ater-se às palavras do texto enquanto código lingüístico e fazer as alterações tipográficas que se fizerem necessárias, como por exemplo, a correção de letras feridas, trocadas ou invertidas. Uma mudança mais profunda, como a alteração da ordem ou o corte de alguma parte, só se faria necessária se tivesse como justificativa a tentativa de melhorar ou clarear o entendimento e a compreensão do leitor. Ainda mais se estivermos tratando de um texto cujo discurso se pretende científico, como parece ser o texto do referido historiador. Qualquer modificação que vá além dessas tarefas, que interfira diretamente na estrutura semântica do texto, deve estar fora do raio de atuação do revisor, e não deve nem mesmo figurar como possibilidade viável.

Não é esta, no entanto, a atitude do revisor Raimundo Silva para com o texto sobre o qual agora se debruça a trabalhar. Ou melhor, era talvez ainda assim, até o momento em que ele decidiu deliberadamente escrever em uma das frases do livro uma palavra que antes não existia, e que acaba por alterar completamente a verdade anterior e interior do texto. É justamente assim que Raimundo Silva extrapola os limites da revisão, e passa, de revisor do texto, para revisor da história. É preciso, portanto, tentar compreender que mudança é esta que se dá no pensamento e na vida de Raimundo Silva que lhe permite ser autor de um ato de tamanha coragem e audácia, que poderia comprometer e interromper para sempre seu destino de revisor. É preciso, pois, antes de tudo, conhecer Raimundo Silva.

3.2 A poeira do tempo

*A certeza – isto é, a confiança no caráter objetivo das nossas percepções, e na conformidade das nossas idéias com a ‘realidade’ ou a ‘verdade’ – é um sintoma de ignorância ou de loucura. O homem mentalmente sã não está certo de nada, isto é, vive numa incerteza mental constante.*¹⁴

Embora nos seja o revisor apresentado logo nas primeiras páginas do romance, é apenas no terceiro capítulo do livro que o narrador se dispõe a caracterizá-lo de forma mais atenciosa e elaborada. O que primeiro conhecemos de Raimundo Silva, por meio de sua conversa com o escritor, não é nem mesmo seu nome, mas suas convicções acerca de alguns temas que envolvem seu trabalho como revisor. E muito mais do que simples certezas, o que nos é exposto são as reflexões e os questionamentos através dos quais ele compreende seu trabalho. Antes de sabermos quem e o que ele é, temos acesso aos seus pensamentos, que refletem, até certo ponto, o que ele entende por suas ações enquanto revisor. Temos, então, duas apresentações para um mesmo personagem, e o mais interessante é que elas se dão em direções opostas.

O personagem que nos é apresentado no primeiro capítulo parece ser “*uma interrogação com pernas e uma dúvida com braços*” (HCL, p. 16), se quisermos utilizar a própria descrição criada por seu interlocutor ao final da conversa do primeiro capítulo. Este revisor que aparece nas primeiras páginas do romance parece possuir atributos e características que poderiam colocá-lo numa posição superior a de um simples profissional de sua área. A construção de suas frases, por vezes enigmáticas, e suas afirmações acerca das questões abordadas durante a conversa levam o historiador a concluir que o revisor deve ter errado a vocação, que deveria era ser filósofo ou historiador, por possuir o alarde e a pinta que tais artes requerem. Suas frases têm estilo, e mais que isso, dizem sempre algo a mais além do que se espera encontrar em um primeiro nível de significação. E não é à toa que Saramago o coloca a revisar o livro de um historiador e a conversar com ele num diálogo curto, mas repleto de reticências. Suas afirmações e opiniões são na maioria das vezes contrárias às do autor do livro, o que torna essa conversa casual numa espécie de duelo de conceitos. O revisor, de quem não se esperaria mais do que a repetição do tradicional e do convencional, tendo em vista o tipo de atividade a que se dedica, enquadra-se neste momento fora do arquétipo de sua profissão, ou no mínimo parece ser um desperdício de talentos.

¹⁴ PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1998.

Já no terceiro capítulo do livro, o Raimundo Silva que nos é apresentado, agora já portador deste nome, parece ser um tanto diferente daquele de quem há pouco nos ocupávamos. As descrições dadas pelo narrador parecem não condizer com alguém que fora capaz de produzir um discurso com tamanha verdade e profundidade tal qual fora aquele de sua conversa inicial, *“preamble e algo labiríntica sobre as emendas dos erros e os erros das emendas”* (HCL, p. 39). Raimundo Silva é solteiro e não pensa em casar-se; tem mais de cinquenta anos e parece não mais acreditar na possibilidade do amor. Não tem irmãos, nem pais, nem muitos amigos, e parece ser uma pessoa que vive relativamente só, sem esperar muito da vida. À noite, imagina que há alguém a lhe chamar para dentro, na hora de ir dormir, mas só tem o sono e a solidão a lhe esperarem. Acorda pela manhã acompanhado do vazio ao seu lado na cama e não parece muito disposto a enfrentar mais um dia. *“É um homem ordenado, um revisor no absoluto sentido da palavra.”* (HCL, p. 38) Não tem grande prazer ou amor àquilo que faz; apenas a leitura final que faz do livro revisado, desta vez já como leitor e não como revisor, lhe traz algum contentamento: o de poder compreender o texto de uma maneira mais livre e solta, de chegar a ele desarmado, sem desconfianças. Enfim, vive sozinho uma vida monótona e paisana, como *“quem veio de visita e tão cedo não tornará”* (HCL, p. 57). Vai ao cinema de vez em quando, normalmente quando termina algum serviço de revisão, mas vai como quem segue um ritual, e não por realmente desejar assistir um filme, divertir-se ou entreter-se, ou seja lá por qualquer outro motivo que leve uma pessoa a deslocar-se de casa para uma sala de exibição.

Este revisor apresenta-se sempre como Raimundo Silva, omitindo o Benvindo, seu segundo nome, por não ser de seu agrado, talvez por não se sentir realmente bem-vindo ao mundo em que vive. Ele pinta os cabelos com tinta preta para tentar esconder as mudanças trazidas pelo passar dos dias, não por vaidade, mas por querer-se constante e inalterado, por querer continuar a ser sempre o mesmo e esquivar-se, como puder, dos efeitos inconfundíveis do tempo. Uma mulher-a-dias vai a sua casa duas vezes por semana para lhe pôr a casa em ordem, arrumar, lavar, passar, mas nunca tira a poeira negra que se acumula sobre os livros, principalmente os das prateleiras mais altas. Raimundo Silva sempre adia essa tarefa, sem saber bem o porquê de agir assim.

Aqui temos uma certa disparidade em relação a essas duas atitudes de Raimundo: este nosso revisor pinta os cabelos, insistindo em que eles continuem sendo o que sempre foram, mas por outro lado não permite que os livros sejam limpos, não deixa que a “poeira do tempo” seja removida, e deixa, assim, visível e exposta a seus olhos a evidência inapagável da mudança. Há em seus atos uma certa necessidade de conservação, de

manutenção e preservação do que foi e do que é, de modo que continuem sendo, invariavelmente. Mas Raimundo Silva não é de todo ingênuo; ele sabe da impossibilidade de constância das coisas, e essa consciência vai aos poucos tornando-se mais forte e mais intensa em sua vida, tanto em seus pensamentos quanto em seus atos, e ele começa, então, a descobrir-se a si mesmo. Sente-se despertar, porque sente-se pequeno e estável diante da imensidão mutante do mundo.

A leitura e a revisão da História do cerco de Lisboa são definitivas para o processo de epifania, de revelação e descobertas no qual Raimundo Silva é lançado desde o início do romance. Se havia alguém adormecido dentro de si desde que nascera – e a imagem parece estranhamente lembrar, além de muitas outras, as referências a Tertuliano – sem que ele nunca tivesse dado por isso, este é o momento exato e decisivo em que este outro começa a despertar, mas num acordar lento, sem muita pressa, como quem de manhã abre os olhos lentamente, para que a claridade do dia não pareça tão forte a ponto de não se poder suportar.

Sua opinião a respeito do conteúdo do livro já nos revela um indício de mudança. Ele diz ao autor, num puro ato de polidez, que gosta do livro, mas na verdade este gostar desinteressado não significa que ele concorde com o que foi dito e nem tampouco com a forma como foi dito. E é na verdade este incômodo com a mesmice do texto que o incita, ainda que impulsivamente, a corromper de forma voluptuosa a lisura falsa de uma verdade previamente constituída.

Em quatrocentas e trinta e sete páginas não se encontrou um fato novo, uma interpretação polêmica, um documento inédito, sequer uma releitura. Apenas mais uma repetição das mil vezes contadas e exaustas histórias do cerco (...) (HCL, p. 39)

Raimundo Silva observa criticamente a falta de originalidade do texto e das visões de seu autor, a mesmice e o lugar comum a que o livro se resume. Ele “*não crê em uma só palavra do que seus olhos estão vendo*” (HCL, p. 44), e questiona até mesmo a veracidade de fatos constantemente repetidos e afirmados pela história, considerando a possibilidade iminente dos equívocos históricos, já que nunca viremos a saber que palavras foram ditas e que fatos realmente aconteceram. O que teoricamente ele está a postular é a idéia - muito moderna, por sinal - de que o que resta à história é o discurso que sobre ela se tece, o que exige, ao

contrário do que se poderia pensar, uma agudeza ainda maior do historiador, uma responsabilidade mais evidente com a seriedade histórica.

O que este revisor pensa e entende por história é o que já havia sido anunciado anteriormente por uma frase sua durante a conversa com o historiador. Quando Raimundo Silva diz que “*Tudo quanto não for vida é literatura*” (HCL, p. 15), referindo-se, sobretudo, à história, ele deixa claro seu conceito moderno acerca da relação entre história e ficção. Se, por um lado, esta discussão não é centro de interesse desta reflexão, vale retomar este episódio pelo fato de ele constituir um dado essencial para o desenvolvimento da trama: a opinião de Raimundo Silva sobre o livro e suas idéias acerca de história e literatura representam um largo passo em direção ao grande acontecimento que está por vir. Eles são indícios de uma mudança interna, causada certamente por fatores externos, que terá conseqüências definitivas na vida deste revisor.

Enquanto faz a última leitura do livro, Raimundo Silva parece não só revisar, mas principalmente revisitar e rever os lugares e as personagens que compõem a história do cerco de Lisboa, mas o faz de uma maneira outra, distante e diferente do que foi feito pelo autor. Ele parte do texto para ir muito além dele. E assim, as verdades históricas até então inabaláveis começam a se mover, como uma engrenagem que de tempos em tempos procura um novo encaixe, a fim de não enferrujar.

Uma linha do texto em especial lhe chama a atenção. Ele lê e relê a frase que afirma que os cruzados auxiliarão os portugueses a tomar Lisboa, e encontra nela um erro, que primeiro lhe parece um disparate e que estaria além do que lhe é permitido corrigir enquanto revisor. Ele escuta o pedido do texto: “*Faz de mim outra coisa, se és capaz*” (HCL, p. 48), e esse chamado lhe soa, mais até do que um desafio, como um convite à mudança, à decisão. É chegado o momento em que ele deve decidir, como o tempo fechado ao meio-dia, se carrega ou alivia. Ele hesita um pouco, pois

um revisor é uma pessoa séria no seu trabalho, não joga, não é prestigiador, respeita o que está estabelecido em gramáticas e prontuários, guia-se pelas regras e não as modifica, obedece a um código deontológico não escrito mas imperioso, é um conservador obrigado pelas conveniências a esconder as suas voluptuosidades, dúvidas, se alguma vez as tem, guarda-as para si, muito menos porá um não onde o autor escreveu um sim, este revisor não o fará. (HCL, p. 49)

Mas a sorte da narrativa estava lançada e Raimundo Silva decide por carregar. E é em plena consciência que toma a decisão, segura firme a caneta e, com todas as suas forças, escreve a palavra “não”, desferindo o golpe sobre o texto.

A verdade do texto, definitiva até então, é abalada pelo “não” de Raimundo Silva, e começa a assumir a condição de seu contrário. Esta é a primeira vez que ele comete um ato revisório transgressor em relação a seu trabalho, e o mais interessante é que ele não começa com uma simples troca de vírgulas, ou com uma troca de palavras um pouco mais ousada, ou com uma mudança que venha a gerar duplo sentido, em vez de acabar com ele. Raimundo Silva já começa colocando um não onde antes havia um sim, começa negando um acontecimento e dizendo justamente o seu contrário, mesmo sabendo, desde o início, das conseqüências de seus atos, tanto para seu futuro profissional quanto para a própria história que está a revisar. Isso sem falar nas conseqüências para a sua vida pessoal, que dali em diante nunca mais seria a mesma.

Raimundo Silva, que até então, apesar de seus grandes pensamentos, não passava de um revisor mediano, começa aos poucos a ir assumindo o lugar de autor, a medida que vai compondo a outra história do cerco de Lisboa. Quando Saramago e Raimundo Silva iniciam a escrita dessa outra história, eles parecem assumir a postura de escritor-revisor e de revisor-escritor, respectivamente, já que, ao corrigir o texto antigo inserindo nele um “não”, Raimundo Silva acaba por iniciar um processo próprio de escrita que nada mais tem a ver com o de revisão, apesar de conceitualmente poder ter partido dele.

Assim como o texto, Raimundo Silva também passa a ser outro depois que escreve esse “não”. *“Agora a casa está como se fosse pertença doutra pessoa, e ele um estranho”* (HCL, p. 113). Ele sente *“como se alguém adormecido dentro de si tivesse acordado subitamente e gritado por encontrar-se emerso em escuridão profunda”* (HCL, p. 163), e ele começa a desejar viver, quer finalmente conhecer o gosto que a vida tem. Vai, aos poucos, conquistando, dominando, cercando mesmo diversas coisas: o livro que está a escrever, o mundo em que, efetivamente, passa a viver, e seu relacionamento com Maria Sara. Ele *“hoje vive arrependido de ter decidido pintar o cabelo, está como prisioneiro dos seus próprios artificios”* (HCL, p. 56), e tendo decidido jogar fora a tintura que antes usava e que escondera os estragos do tempo durante anos, vai deixar agora que eles tenham sua cor natural: ele quer descobrir-se e conhecer-se a si mesmo e finalmente deixar transparecer em seu corpo as marcas e as mudanças deixadas pelo tempo:

Desconcertado, estupefacto, deu por si a desejar que o tempo passasse depressa para poder conhecer sua verdadeira cara, a que surgiria como um recém-chegado que lentamente se acercasse, por baixo de cabelos que primeiro seriam grotescos fios de duas cores, a falsa cada vez mais desvalada e breve, a outra, autêntica desde a raiz, inexoravelmente avançando. (HCL, p. 132)

Conhecer-se a si mesmo inclui deixar que as marcas do tempo façam parte do presente, é deixar o passado aflorar no presente, a cada instante. Por isso, é um homem novo que começa a existir depois daquele aparente grave atentado cometido contra a ortodoxia da história, e a cada página que passa, esta mudança se acentua ainda mais. Raimundo Silva escreve o “não” que muda o passado (ou a história, ou ambos) e a partir daí sua própria história e sua própria vida começam a fazer parte daquilo que poderia ter acontecido. O “não” que Raimundo Silva escreve o encaminha para a sua vida, assim como o futuro daquele novo passado, da história do cerco de Lisboa, indica outros rumos, outros caminhos, outras possibilidades para a história de Portugal. Esse “não”, que, como diz Maria Sara, deve ser o ato mais importante da vida de Raimundo Silva, significa muito mais do que uma simples negação. Ele se impõe, na verdade, como uma afirmação, pois é através dele que um acontecimento outro pôde-se dar. É através da afirmação desse “não” que a outra história do cerco de Lisboa tem lugar. Escrevê-lo foi a forma encontrada por Raimundo Silva para dizer sim a essa história e à história de sua própria vida.

Talvez seja por isso que a primeira palavra dita pelo nosso revisor no romance seja um sim, que abre a primeira página do livro. Ele usa um sim para começar a falar do deletur, que é, por excelência, a concretização da negação. Ora, o que Raimundo Silva faz quando toma a decisão de acrescentar a palavra “não” ao texto original é utilizar um recurso que poderíamos entender como o inverso do deletur: enquanto o deletur apaga, suprime, este revisor soma, acrescenta. Ele insere uma palavra, mas o que acaba realmente por fazer é apagar um acontecimento e instaurar um outro sobre ele. O deletur é usado, aqui, não com o intuito de apagar uma letra equivocada ou uma palavra indevida, mas como a supressão de todo um acontecimento e o subsequente surgimento de outro. Para tanto, o revisor não utiliza aquele sinal que lembra uma cobra que se tivesse arrependido no momento em que ia morder a cauda, mas sim, um não, que não é mais que sua evidência semântica.

Na prosa de José Saramago, é através da negação que muitas coisas passam a ter existência, isto é, se nos dispomos a acreditar que a negação é, também, uma forma de afirmação e de possibilidade de realidade. A negação, enquanto construção sintática que tenta dar conta da constituição da realidade (porque até mesmo aquilo que dizemos que *não é* faz parte de uma realidade), se faz presente nos romances de Saramago de maneira ostensiva. A negação da existência de alguma coisa é a sua própria (e, até mesmo, às vezes a única) possibilidade de existência, pois transformar em linguagem essa não-existência já é permitir que essa coisa exista. O ser se dá mesmo na sua negação, pois negar a existência de algo é a maneira mais simples de fazê-la existir.

Raimundo Silva não sabe ao certo o que fazer com o seu “não” depois de o ter escrito e de ter decidido deixá-lo ficar no texto. Ele entrega as provas do livro ao Costa, da Produção da editora, e teme a descoberta de sua fraude, mais por não saber justificar seu ato do que por consciência de sua gravidade. Ele tenta esquivar-se de seu chefe, mas depois de treze dias recebe um telefonema da editora convocando-o para uma reunião, na qual os diretores anunciam estarem cientes da infração que cometera. Agora, para além de toda a liberdade e todo o deleite que a escrita do “não” trouxera para a vida de Raimundo Silva, ele sente-se mais cercado do que a própria Lisboa já estivera alguma vez.

Mesmo não sabendo explicar o motivo que o levara a praticar o tal ato, Raimundo Silva desculpa-se e promete que algo semelhante não mais voltaria a acontecer. Mas essa reunião não acontece somente com o simples objetivo de conhecerem-se as razões e justificativas do revisor infrator, ou de, no mínimo, serem recebidas as suas desculpas. Há um outro acontecimento, desencadeado por este primeiro, que será decisivo, tanto para o destino daquele “não”, quanto para a própria vida de Raimundo. É nesse momento que aparece pela primeira vez a personagem de Maria Sara, que lhe é apresentada como a nova diretora dos revisores, e que, a partir de então, terá uma importância elementar na sua vida, uma importância muito maior do que normalmente têm os superiores na vida de seus subordinados. E não é gratuito que essa primeira aparição coincida com o primeiro encontro entre os dois. Nesse momento, a vida de Maria Sara cruza-se com a vida de Raimundo Silva, e eles começam a viver juntos uma só história.

3.3 Do encontro, do amor, do grande acontecimento

*Mas nessa galera viajante vão amores novos, e os amores novos, como não ignoram os observadores, são a mais forte coisa que existe no mundo.*¹⁵

Que o amor está presente em todos os romances de Saramago é fato que não se pode negar. Todos os seus romances encenam um grande encontro amoroso que está sempre relacionado a uma grande mudança na vida das personagens, principalmente as masculinas. O amor torna-se, assim, um elemento diferenciador, um divisor de águas decisivo que determina, muitas vezes, o presente, o futuro e até mesmo o passado daqueles que estão envolvidos em torno deste acontecimento. O grande encontro da vida das personagens principais é, em quase todos os casos, um encontro amoroso que acaba por revelar-se o grande acontecimento de suas vidas. E se não é este encontro que move toda a trama, é justamente a trama que os move até ele. Os outros acontecimentos da história parecem confluir em direção a esse encontro, parecem ir abrindo caminho e encaixando todas as peças para que se chegue até ele. O amor é, pois, a via que normalmente possibilita o desenvolvimento da narrativa. Para escolher apenas alguns exemplos emblemáticos, é assim que acontece com Ricardo Reis e Lídia em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, com Joana Carda e José Anaiço e com Maria Guavaira e Joaquim Sassa, em *A Jangada de Pedra*, com Jesus e Maria de Magdala, em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, com o homem e a mulher sem nomes do *Conto da Ilha Desconhecida*, com Baltasar e Blimunda em *Memorial do Convento* e com Tertuliano Máximo Afonso e Helena, em *O Homem duplicado*. Em *Ensaio sobre a Cegueira*, embora não seja narrada a explosão de um grande encontro amoroso, é o amor da mulher do médico pelo marido o que possibilita o desenrolar da história e a sobrevivência de um grupo. Além disso, já próximo ao fim do romance, temos sim um encontro amoroso, aquele que ainda seria possível em meio a tamanha desolação, entre a rapariga dos óculos escuros e o homem da venda nos olhos. Em *Todos os Nomes*, é a busca do Sr. José pela mulher desconhecida o que representa esse grande encontro amoroso, apesar dele não se realizar fisicamente, posto que é este o grande acontecimento que desestrutura e reorganiza toda a sua vida e que o leva a descobrir-se no que ele tem de mais próprio.

Destino que se cumpre em cada um de nossos atos, desde aqueles que julgamos mais simples até os que parecem mais decisivos, ou de um acaso que elege os fatos dentro de um número infinito de

¹⁵ SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. P. 209

possibilidades e joga com eles um jogo de quebra-cabeças, sem que saibamos ao certo que figura será formada no final? Acaso e destino parecem caminhar lado a lado nos romances de Saramago, como opostos que se completam. Em *História do cerco de Lisboa*, particularmente, o destino parece impor-se com mais decisão, ou pelo menos é isso que se percebe através dos comentários do narrador, que parece pender mais para um do que para o outro. E mais que isso, parece querer avisar e advertir Raimundo Silva acerca da importância de se ouvir o chamado do destino, dizendo que:

(...) só na sinfonia de Beethoven o destino chama e torna a chamar, na vida não é assim, há ocasiões em que tivemos a impressão de que alguém estava lá fora à espera, e quando fomos ver não era ninguém, e há outras em que chegamos apenas um segundo tarde de mais, e tanto fazia, a diferença é que, neste caso, ainda podemos ficar a perguntar-nos, Quem terá sido, e levar o resto da vida a sonhar com isso. (HCL, p. 258)

Raimundo Silva escuta o destino chamar e não vai precisar sonhar e nem imaginar o que poderia ter acontecido. A questão é que, de uma forma ou de outra, o encontro de Raimundo Silva com Maria Sara tinha que acontecer, pois, mais uma vez, “*o que tem de ser, tem de ser e tem muita força*” (OHD, p. 16), e é melhor não jogar com o destino. Por isso, para além de todas as questões históricas e literárias que podemos encontrar relacionadas ao “não” de Raimundo Silva, para além de todas as justificativas conceituais que podemos apontar para tentar explicar o seu ato, mesmo que para ele lhe pareça resultado de uma ação inconsciente, para além de tudo isso está a força do que tem que acontecer, do que não se pode evitar. O “não” que Raimundo Silva escreve é o início de seu caminho em direção a Maria Sara. Se não o houvesse escrito, Maria Sara talvez não tivesse passado a ser a responsável pela direção dos revisores da editora, talvez ele não tivesse sido convocado àquela reunião onde se viram e se falaram pela primeira vez, e talvez, enfim, o encontro dos dois nunca viesse a acontecer. Ou não: talvez a vida tivesse encontrado outros meios de unir estas duas pessoas, mas neste caso, essa já seria uma outra história, e não a que nos é contada por Saramago.

Pelo destino ou pelo acaso, a vida elege certos acontecimentos que são retirados de um leque impensável de possibilidades. Essas outras possibilidades, aquelas que poderiam ter sido mas não foram escolhidas, que não tiveram chance, que não tiveram tempo nem espaço para acontecer, permanecerão sempre como outras possibilidades até que alguém, ou alguma coisa, se encarregue de transformá-las em acontecimentos, e esta parece ser uma especialidade da memória e da literatura. É provavelmente também por

isso que Raimundo Silva afirma com tanta convicção que tudo o que não é vida é literatura, pois é através da narrativa, da ficção, que a literatura brinca com o tempo, mexe com o passado, com o presente e com o futuro, e dá lugar às possibilidades que a vida não transformou em acontecimentos.

Os acontecimentos encaixam-se e começam a buscar e a provocar já o acontecimento seguinte, sendo impossível, portanto, determinar onde está a ponta, o início do fio de Ariadne a partir do qual tudo começou, pois “*todas estas coisas, mesmo quando não o parecerem, estão ligadas entre si*”¹⁶. Cada acontecimento, cada sim e cada não, cada ato e cada pensamento alteram obrigatoriamente a rota do mundo, pois cada um significa uma grande diferença, um desvio de caminho que, em combinação com os outros, pode levar a lugares os mais inesperados. A cada escolha e a cada movimento estamos determinando e interferindo em outras escolhas e em outros acontecimentos, mesmo que aparentemente não haja elo visível entre eles. O que fazemos ou deixamos de fazer, o que o outro pensa ou nós deixamos de pensar, está tudo inserido num movimento único, que é o movimento da vida, e que é composto por vários movimentos diferentes e em sintonia, como os instrumentos de uma orquestra que formam juntos uma sinfonia. Mas há momentos na vida em que essa consonância não parece tão harmônica assim, como se do músico lhe houvessem tirado a partitura e fosse preciso tocar de improviso a 9ª sinfonia de Beethoven. Porém, mesmo diante do que não parece ser a perfeição, mesmo diante do improviso que não acontece da maneira como esperávamos, a vida flui em seu trajeto de rio, e é por vezes somente essa correnteza que faz caminhar.

Dessa forma, assim como o “não” que Raimundo Silva escreveu fora a porta deixada aberta para a chegada de Maria Sara em sua vida, será a partir desse encontro que vários outros acontecimentos poderão se dar. É somente a partir do encontro com Maria Sara que Raimundo Silva decide prolongar aquele seu “não” e, seguindo a proposta dela, começa a reescrever uma outra história do cerco de Lisboa, dando continuidade ao que antes havia começado intuitivamente, como um ato de rebeldia institucional mais do que como o início de um novo projeto de construção. Maria Sara o faz perceber que não lhe resta outra saída senão escrever a continuação da história que havia começado com o “não”:

(...) quando escrevi Não os cruzados foram-se embora, por isso não me adianta nada procurar resposta ao Porquê na história a que chamam verdadeira, tenho de inventá-la eu próprio, outra para poder ser falsa, e falsa para poder ser outra. (HCL, p. 129)

¹⁶ SARAMAGO, José. *Jangada de Pedra*, p. 17.

É o encontro com Maria Sara que impulsiona Raimundo Silva a descobrir-se no que ele tem de mais próprio, e suas ações começam a revelar um sujeito que antes só existia em potência. Eis o que um grande encontro, e encontro amoroso, pode trazer à vida de uma pessoa; é nesse momento que, além do grande encontro com o outro, encontra-se ele a si mesmo, através de seus atos e suas decisões, da forma mais originária.

Depois de uma bela conversa ao telefone, na qual Maria Sara declara que gosta de Raimundo Silva, e escuta dele que seu gostar é correspondido, este homem já não é mais o mesmo, e olhando-se num espelho não é capaz de reconhecer-se. Ele sabe dessa mudança e depois diz, também ao telefone: *“Antes de vir para esta guerra, eu era apenas um revisor sem outros maiores cuidados que traçar corretamente um deletur para explicá-lo ao autor.”* (HCL, p.246). De certa maneira, o homem pelo qual Maria Sara se apaixona já é um Raimundo Silva diferente: não esqueçamos que ela o conhece justamente por causa daquele “não” promissor, que teria outro fim se não fosse o encontro entre os dois. Ela se interessa por esse homem que ousara escrever aquele “não”. Tanto que, quando ela lhe pergunta se já começara a escrever a História do cerco de Lisboa e ele lhe diz que sim, ela conclui dizendo que não sabe se continuaria a gostar dele se a resposta tivesse sido negativa.

A investida de Raimundo Silva não é simples e, durante seu trabalho, a vontade de interromper a escrita parece, algumas vezes, maior do que o desejo de prosseguir:

Raimundo Silva está a pensar, seriamente, em pôr um ponto final em seu relato, fazer regressar os cruzados ao Tejo, (...) e dessa maneira deixar que a história se cumpra sem variações, como mera repetição de fatos, segundo consta nos manuais e da História do Cerco de Lisboa. Considera que a pequena árvore da Ciência do Erro por si plantada já deu o seu fruto verdadeiro, ou tem-no prometido, que foi ter colocado este homem diante daquela mulher (...) (HCL, 254)¹⁷

Porém, há três motivos ou explicações que o impedem de parar de escrever. O primeiro deles é a suspeita de que esta sua decisão em nada agradaria Maria Sara, que ficaria decepcionada e indignada com tal

¹⁷ Grifos nossos.

atitude. Ora, tendo-se em vista o caminhar da situação, o que Raimundo Silva menos quer neste momento é gerar qualquer conflito que possa interferir negativamente no início de seu relacionamento com ela e, por isso, este seria o motivo que, conscientemente, mais contaria para ele e que o faz continuar e escrever.

Em segundo lugar, o narrador em terceira pessoa do romance de Saramago abre espaços para tecer comentários metalingüísticos acerca da construção da narrativa, tanto em relação à sua própria quanto em relação à de Raimundo Silva. É então que notamos que os narradores das histórias não têm todos os direitos sobre os personagens e sobre os fatos e nem mesmo dispõem de todas as chaves da narrativa, como se fosse preciso deixar claro para o leitor que os narradores não são onipotentes nem oniscientes e que, por isso, a privacidade e o mistério dos personagens ainda estão preservados¹⁸. Dessa forma, nem o narrador nem o autor têm domínio absoluto sobre a narrativa e nem sobre os acontecimentos que nela se desenvolvem, como se a narrativa tivesse força e vida próprias, o que a libertaria das vontades e dos caprichos do narrador. Raimundo Silva dá-se conta de que a narrativa não está totalmente sob seu absoluto controle quando nota que suas previsões sobre a tomada de Lisboa não se concretizariam, por exemplo, no momento em que ele esperava:

Dá-se ele conta de que sua liberdade começou e acabou naquele preciso instante em que escreveu a palavra não, de que a partir daí uma nova fatalidade igualmente imperiosa se havia posto em movimento, e que nada mais lhe resta agora que tentar compreender o que, tendo começado por parecer iniciativa e reflexão sua, resulta tão-só de uma mecânica que lhe era e continua a ser exterior, de cujo funcionamento alimenta apenas uma muito vaga idéia e em cuja atividade intervém não mais que pelo manejo aleatório de alavancas ou botões de que desconhece a real função, unicamente que é esse o seu papel, botão ou alavanca por seu turno movidos aleatoriamente pela emergência de impulsos não previsíveis, ou se adivinháveis e até auto-estimulados, fora de toda a previsão no que se refere às suas conseqüências próximas ou remotas. (HCL, 253)

É por isso, portanto, que Raimundo Silva não pode interromper sua escrita, porque a partir do momento em que ele escreveu o “não”, a nova história do cerco de Lisboa começou já a acontecer, a ter lugar, independentemente da sua vontade. Se Raimundo Silva não tivesse negado “*um fato histórico absolutamente incontroverso*”, como diz Maria Sara à página 330, a outra história do cerco, aquela na qual os portugueses conquistam Lisboa sem a ajuda dos cruzados, jamais aconteceria.

Porém, a única parte, disso tudo, que realmente coube a ele foi a escrita decisiva do “não”, que acabou por gerar e desencadear toda a história restante. A iniciativa e a reflexão podem ser atribuídas a ele,

¹⁸ Referimo-nos, aqui, não somente aos narradores de *História do Cerco de Lisboa*, mas também aos demais narradores dos outros livros de Saramago, que parecem apresentar estas mesmas características.

mas a mecânica dos acontecimentos é, e sempre foi, independente. Seu papel é unicamente o de manejar os botões e alavancas que põem a história em funcionamento e, portanto, ele não pode deixar de escrever.

Enfim, o terceiro motivo que impede Raimundo Silva de pôr fim à sua escrita está, de certa forma, ligado a tudo o que foi dito anteriormente: ele deve continuar a escrever porque ainda há um encontro por acontecer, porque há ainda um grande acontecimento que não coube na outra história do cerco de Lisboa por carecer do investimento histórico exigido por uma ciência factual: o amor de Mogueime e Ouroana. A escrita de Raimundo Silva representa o lugar e o tempo possíveis para a realização do que, embora não tenha sido transformado em passado pela história, tem muita força e intensidade para acontecer. O soldado Mogueime e a barregã Ouroana precisam se encontrar, precisam viver o amor que o destino ou o acaso guardava para eles, e se Raimundo Silva não se pusesse a escrever, isso, talvez, nunca teria sido possível. Portanto, assim como aquele “não” fora a alavanca que dera início à história de Raimundo Silva e Maria Sara, é, também, somente a partir dele que, especularmente, Mogueime e Ouroana têm a chance de se encontrar. Na verdade, o próprio romance entre Raimundo Silva e Maria Sara terá ajudado a tornar aquele outro romance possível. Assim, se Raimundo Silva não tivesse dado continuidade à sua escrita, deixaria para sempre, na esfera do possível, o encontro desses outros dois amantes, ficcionais, certamente, mas perfeitamente plausíveis de terem existido, ou dotados de uma virtualidade à qual a ficção consegue dar consistência. Os dois pares se constroem a si e às suas histórias como espelhos em tempos diversos. Se não fosse seu encontro com Maria Sara, Raimundo Silva, mesmo continuando a escrever a história, poderia não ter atentado nunca para o amor daqueles outros dois. Pela escrita, esses quatro personagens haviam de se encontrar, e os acontecimentos todos parecem encaixar-se e mover-se em direção a este fim. Raimundo Silva precisa, pois, escrever.

Quatro personagens, dois casais separados por quase nove séculos de distância e unidos pela narrativa de Saramago. No entanto, o narrador parece querer mostrar que esta distância entre eles não é tão grande quanto parece, e mais que isso, que as histórias deles se parecem e se repetem: “(...) *os dias não só se repetem, como se parecem, Como te chamas, perguntou Raimundo Silva a Ouroana, e ela respondeu, Maria Sara.*” (HCL, 290). A história do cerco de Lisboa, que com Raimundo Silva ganha corpo e na escrita de José Saramago se transforma em texto, desperta estes amantes adormecidos, e os coloca um no caminho do outro. O amor é o que permite não haver mais barreiras, é a abertura para múltiplos e diversos caminhos; *o amor é, definitivamente, o fim do cerco* (HCL, p. 330).

3.4 A hora e a vez do possível

O condicional foi deliberado, o reino da terra é dos que têm o talento de pôr o não ao serviço do sim, ou que, tendo sido autores de um não, rapidamente o liquidam para instaurarem um sim. (HCL, p. 330)

O tempo da narração é sempre, por apropriação, o tempo passado, já que o ato de narrar implica uma compreensão passada do que é contado. Mesmo que sejam narradas ações que vão transcorrendo no presente ou no futuro, a narração já se encarrega de transformar aquele presente ou futuro possíveis em passados possíveis de existirem. Não é outra coisa que se afirma em *História do cerco de Lisboa*: “*duma certa maneira, ou de maneira certa, tudo quanto vier a acontecer aconteceu já*” (HCL, p. 120). Narrar é criar passados, e é nesse sentido que o tempo condicional permeia, não só os textos de Saramago, mas toda e qualquer escrita literária: se estamos falando de passados criados, isto quer dizer que eles figuram, antes de tudo, na esfera das possibilidades, e só a partir daí é que podem emergir como acontecimentos.

A literatura trata daquilo que poderia ter acontecido, dos personagens que poderiam ter existido, dos fatos que poderiam ser vividos se tivessem tido chance de se realizar. Escrever literatura é tornar a escrever a vida, “*tantas vezes quanto forem necessárias, para que lá venha a caber tudo, enfim, o mais possível*”¹⁹; é dar novas chances à vida, como a de transformar o que fora um sim em não e o que fora não, em sim. Os romances de Saramago também fazem sobretudo isso, e o que os torna cada vez mais inseridos nessa temática temporal é o fato de ele escrever histórias que se justificam exatamente por esta situação condicional. É assim que surgem, como suplementos do vivido, a história de uma possível vida de Jesus, ou a história dos duplicados, que apresenta, indiretamente, várias vidas possíveis para um mesmo personagem, ou a história de um homem que busca incansavelmente encontrar uma mulher desconhecida e que, através dessa busca, acaba por dar vida a essa mulher possível e a forjar as condições para um encontro de amantes que antes não fora possível, por sua morte prematura; ou, ainda, como aqui nos surpreende, a história do que teria acontecido se os cruzados não houvessem ajudado os portugueses a tomar a cidade de Lisboa aos Mouros.

¹⁹ SARAMAGO, José. *A Jangada de Pedra*, p. 237.

Além disso, o tempo condicional está presente na própria construção do texto, através da voz do narrador que, por vezes, discorre longamente sobre fatos que poderiam ter acontecido ao longo da história. Dessa forma, o condicional está inserido semântica e morfológicamente no tecido narrativo. Basta que o personagem escute tocar um telefone ao longe, ou que venham bater-lhe à porta, ou qualquer outra simples ação cotidiana para que a sua imaginação seja despertada, o que é por vezes causado por alguma espécie de medo, e o leve a imaginar e construir diálogos hipotéticos, que poderiam acontecer ou ter acontecido se aquilo que por hora preenchia sua imaginação fosse realizado. O narrador registra estes acontecimentos hipotéticos, deixando-os fluir através das possíveis falas dos personagens, e é justamente este registro que acaba por concretizá-los, por torná-los reais através do discurso, através da palavra, mesmo que depois de cada episódio o narrador mesmo se encarregue de dizer que aquilo tudo não se deu exatamente daquela maneira. Saramago permite a seus personagens a brincadeira exclusivamente humana de imaginar, de verem-se como personagens de si mesmos e a partir daí romancear suas próprias vidas, enquanto constroem trajetórias hipotéticas e condicionais, enquanto criam histórias possíveis para si mesmos, tanto para o passado quanto para o futuro.

Nos romances escritos no período que habitualmente se considera como uma primeira fase ficcional do escritor, fase que, aliás, ele ajudou criticamente a construir, as referências históricas e os caminhos que são traçados a partir delas acabam por tornar mais evidente esta questão das possibilidades, do tempo condicional, pois neles, Saramago parte do tecido histórico para escrever textos ficcionais. O ponto de partida destes romances são fatos consagrados da História, mas o que Saramago faz é contar as histórias que a História não contou, quer por omissão proposital, quer porque elas realmente não aconteceram, e nesse sentido sua construção revela-se explicitamente condicional.

Nos romances mais recentes, como refere o autor, a partir de *Ensaio sobre a Cegueira*, aqueles nos quais os pilares históricos não constituem visivelmente a estrutura primária da narrativa, o tempo condicional se faz presente através do desenvolvimento das histórias dos personagens e no próprio discurso do narrador. Estes romances não propõem uma releitura ou um refazimento de acontecimentos históricos do passado, mas, em vez disso, apresentam acontecimentos que simplesmente figuram na esfera das possibilidades, e o desenvolvimento destes acontecimentos possíveis é justamente o desenrolar da narrativa. Neles, a trajetória dos personagens, a trama em que estão envolvidos e os seus próprios pensamentos são responsáveis por ilustrar o conceito de tempo condicional presente na narrativa, o que antes era feito através da reconstrução,

da reescrita dos fatos históricos. Isso, é claro, sem deixar de lado a discussão de tom ensaísta acerca das questões que envolvem os conceitos de história e literatura, de tempo passado e memória, que desde sempre estiveram presentes na obra de Saramago e que vêm constituindo partes cada vez maiores e mais importantes de seus romances

O narrador cria situações, descreve ações e dá-lhes desenvolvimento para, em seguida, negar tudo, dizendo que na verdade aquilo não aconteceu. Nesses momentos, o texto que, enquanto narrativa, já se inscreve no jogo ficcional do que poderia ter acontecido, agora abre espaço para o condicional dentro do condicional, e isto parece ser mais um recurso para deixar claro as convicções conceituais do autor.

Em *História do cerco de Lisboa* tal estratégia fica evidente quando Raimundo Silva está novamente em casa, após ter pedido à telefonista da editora em que trabalha o número do telefone de Maria Sara, e pensa finalmente em lhe telefonar. Uma sensação de impotência e medo lhe percorre o corpo e ele fica parado diante do auscultador, sem coragem para marcar os números, quase se arrependendo daquele momento de ‘audácia louca’ em que fora em busca do referido número. Ele começa a procurar o papel onde o havia anotado, com a esperança maior de havê-lo perdido do que de realmente o encontrar. É então que o narrador profere a seguinte sentença:

Não o perdeu, está aí, na mão aberta, amarrotado, como se, e assim realmente havia sido, embora disso não se lembre Raimundo Silva, todo o tempo o tivesse estado buscando e tateando, com medo de o perder. (HCL, 223)²⁰

Raimundo Silva encontra em seu bolso o papel onde estão escritos os números, e o papel está amassado. Ele não se lembra de que passara o tempo todo a procurar e a apalpar o papel no bolso, e não sabe que esta é, portanto, a verdadeira causa de seu estado atual. Ele não se lembra, e é por isso que, para ele, o papel está amassado *como se* o tivesse buscado e *como se* o tivesse tateado durante todo o caminho até sua casa. Neste momento, o real, o que realmente aconteceu, é transformado em uma hipótese de acontecimento passado (“*como se, e assim realmente havia sido*”), já que aquela realidade, aquele acontecimento, não passou a fazer parte da memória do personagem, ou seja, aquele fato não se confirmou enquanto passado para ele. Raimundo Silva não se lembra de ter buscado e tateado aquele papel em seu bolso, e é por isso que, para

²⁰ Grifos nossos

ele, estas ações configuram possibilidades de um passado que não se realizou. Este acontecimento que, para ele, não se estabeleceu, que não se firmou enquanto passado – posto que ele não se lembra disso – passa a ser, portanto, condicional, passa a ser uma possibilidade de passado (se ele tivesse tateado e apalpado o papel em seu bolso, ele poderia estar amassado). Dessa forma, o narrador, que ao menos neste momento é explicitamente onisciente, deixa claro que o passado é, para nós, o que nos lembramos dele. Se há um fato que, por algum motivo, consciente ou inconsciente, não fica registrado em nossa memória, este fato não se estabelece enquanto passado ou, no mínimo, deixa de fazer parte do passado, mesmo que, uma vez, tenha realmente acontecido. É por isso que não se pode conceber a idéia de um passado único, formado e determinado de uma maneira absoluta e invariável, já que, conforme pressupõe a estética benjaminiana, “o passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”²¹. O passado se apresenta em diversas vias, em diversas formas de passados criados e compartilhados por nós através da linguagem.

Assim, o passado, no qual deveríamos esperar ver refletidas as escolhas da vida, e que seria estanque, finito e imutável, justamente por causa dessas escolhas, começa a abrir-se em possibilidades e, tal qual o futuro, passa a anunciar o porvir. O passado, em sua plena indefinição e incerteza, passa a fazer parte do porvir, que é a matéria da ficção, do que ainda está por acontecer.

Mais uma vez, temos a escrita como possibilidade de alteração do passado, a literatura como possibilidade de mudança e realização do tempo condicional. O passado só pode ser formado, enquanto tal, através da linguagem. Quando contamos uns aos outros algo que nos aconteceu, estamos dando ao outro a possibilidade de ficar a par de uma parte do passado que lhe era desconhecida, e por isso mesmo, inexistente. No momento em que estamos compartilhando passados, estamos afirmando, formando e criando, para nós mesmos, o nosso passado. Tanto em literatura quanto na vida, estamos sempre em busca da reconstrução do que já se passou; herança proustiana, erramos sempre em busca do tempo perdido para que ele não seja, de todo, realmente perdido. Talvez seja por isso que se faz literatura, pela “*continuada dúvida, com um afirmar reticente, sobretudo a inquietação de saber que nada é verdadeiro e ser preciso fingir que o é, ao menos por um tempo, até não se poder resistir à evidência inapagável da mudança*” (HCL, 56). A partir daí é que a investida no passado se faz necessária e inevitável, e para falar sobre isso, sobre como este caminho é percorrido, é preciso - e não nos privaremos de fazê-lo - citar as palavras do narrador de *História do cerco de Lisboa*:

²¹ BENJAMIN, 1994, p. 224.

então vai-se ao tempo que passou, que só ele é verdadeiramente tempo, e tenta-se reconstituir o momento que não soubemos reconhecer, que passava enquanto reconstituíamos outro, e assim por diante, momento após momento, todo o romance é isso, desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente perdida. Só não se sabe se é o romance que impede o homem de esquecer-se, ou se é a impossibilidade de esquecimento que o leva a escrever romances. (HCL, 56)

Talvez por isso Raimundo Silva tenha decidido não dormir sobre os lençóis que estavam preparados para envolver os corpos dos dois amantes, para não desarrumar a cama e não colocar em risco o futuro de um passado que, ainda, não tinha acontecido. Como se ele quisesse parar o tempo para dar tempo ao tempo de realizar seus feitos promissores. Desarrumar a cama significaria afirmar que aquele passado, definitivamente, não acontecera, e o novo escritor da nova história do novo cerco de Lisboa não está muito disposto a isso. Com a cama feita, com o passado a esperar que um outro futuro se torne passado, ele aguarda a noite de amor com Maria Sara.

. . .

Buscamos o passado como a fruta que, ao cair do pé, busca o centro da Terra. O passado e a memória são elementos que fazem parte da constituição ontológica do homem e que, portanto, o caracterizam enquanto tal. Raimundo Silva busca o passado para tentar compreender, acima de tudo, ele mesmo, questionando e procurando as respostas para as perguntas que se lhe impõem. Afinal, tanto para ele, quanto para nós, quanto para este texto, *“as respostas estão todas por aí e nós não temos mais que aprender a fazer as perguntas.”* (HCL, p. 93).

4. Sobre *Todos os Nomes*

4.1 De rosas e crisântemos

Pois a morte é objeto de espanto e não parece poder ser enfrentada, a não ser na medida em que se vê relativizada e aparenta ter domínio apenas sobre uma parte do ser (...) Encontrar assim na finitude do tempo, ou seja, na própria morte, o recurso da vida exige entregar-se sem reserva ao espanto que ela suscita (...)

Françoise Dastur²²

Todos os Nomes é um romance tenso que vai sendo construído e desenvolvido sobre as expectativas do leitor, que crescem na mesma proporção que as de seu personagem principal. A cada página, a cada linha e em cada palavra buscamos saber a que alturas anda

²² DASTUR, Françoise. *A Morte - Ensaio sobre a finitude*, p. 6 e 8.

a procura do Sr. José pela mulher desconhecida cujos passos ele desejou conhecer, se ele já tem alguma nova informação que o conduza em direção a ela, ou se os delitos que ele vai cometendo ao longo da história, todos justificados pelo fim ao qual se destinam, já vieram a ser descobertos por alguém. Em outras palavras, é no modelo de suspense de uma trama policial que o romance funda suas estratégias de persuasão da leitura, assim como acontece também em *O homem duplicado*. Aguardamos as conclusões, as revelações, as respostas e os desfechos de cada situação, e o que na verdade nos prende realmente ao texto é a complexidade do caminho que vai sendo percorrido pelo Sr. José e as conseqüentes transformações que se sucedem em sua vida. Em *Todos os Nomes*, temos um recorte da vida desse homem simples, o Sr. José, temos uma parte de sua história que se configura como o momento mais importante da sua vida, dada a dimensão da decisão e da revelação que então se manifestam.

Neste romance, assim como em *História do cerco de Lisboa* e em *O Homem duplicado*, os acontecimentos da história narrada e o desenvolvimento da trama estão intrinsecamente vinculados a um processo de transformação, de grandes mudanças na vida do personagem principal. Os acontecimentos vão tomando seus devidos lugares, os fatos vão decorrendo e desencadeando-se uns a partir dos outros e, a cada passo, é um personagem novo, diferente, modificado, que se apresenta diante de nós. A busca pela mulher desconhecida representa, para este Sr. José, a possibilidade do encontro com o outro, que parece configurar-se como um encontro amoroso. Mas ela é também a possibilidade de encontrar-se a si mesmo, e é principalmente neste sentido que as mudanças importam.

Desde já podemos dizer que o nome e o personagem do Sr. José não surgem logo à primeira página do romance; eles só irão aparecer, na verdade, na última frase do primeiro

capítulo, de tal modo que é somente no segundo capítulo que esse personagem começa a existir com verdadeira relevância para nós, assumindo seu papel na história.

O primeiro capítulo é todo destinado à descrição de um lugar que se anuncia com uma “*chapa metálica comprida e estreita, revestida de esmalte*”, na qual “*sobre um fundo branco, as letras negras dizem Conservatória Geral do Registo Civil*”²³. Logo em breve, assim como acontece com os nomes e os apelidos das pessoas, este lugar passará a ser chamado apenas de Conservatória Geral ou tão simplesmente pelo seu primeiro nome. A Conservatória tem uma aparência externa um tanto desgastada, e os efeitos do tempo podem ser facilmente reconhecidos na sua arquitetura carente de reformas. No lado de dentro, há um cheiro de papel velho que inunda a atmosfera e que é identificado metaforicamente pelo narrador “*como um perfume composto de metade rosa e metade crisântemo*” (TN, 11), num misto de vida e morte que ali se fundem. As atividades cotidianas decorrem de acordo com o que lá se entende por uma naturalidade, apesar de certos transtornos e empecilhos que por vezes dificultam a realização das tarefas executadas pelos auxiliares de escrita. Além dos atributos físicos e da aparência do lugar, temos a descrição das atividades que lá se desenvolvem e da maneira como essas tarefas são executadas pelos seus quinze funcionários. Sabemos que é lá que se guardam todos os registros de todos os indivíduos que naquela cidade nascem e morrem, e que, também lá, deles se registram as mudanças consideradas importantes, como por exemplo a alteração de estado civil, de solteiro para casado, de casado para desquitado, e assim por diante. A Conservatória Geral é um lugar que obra o prodígio de “*transformar em meros papéis a vida e a morte*” (TN, p. 177), de conhecer todos os que lá se inscrevem, mas de deles paradoxalmente não saberem realmente nada.

²³ SARAMAGO, José. *Todos os Nomes*. p. 11. Doravante, as citações extraídas deste romance serão indicadas no corpo do texto por suas iniciais entre parênteses (TN), seguido do número da página em que se encontram.

Porém, o que é mais notório neste momento é a descrição da disposição espacial dos arquivos, ficheiros e estantes que acomodam os verbetes dos vivos e dos mortos e o desperdício de tempo e de trabalho ocasionado por uma certa disfunção organizacional. *“Estão divididos, estrutural e basicamente, ou, se quisermos usar palavras simples, obedecendo à lei da natureza, em duas grandes áreas, a dos arquivos e ficheiros de mortos e a dos ficheiros e arquivos dos vivos.”* (TN, 13)

Nas gigantescas estantes e na escuridão provocada pela profundidade do recinto, os papéis dos mortos e dos vivos estão dispostos segundo as leis da natureza: além da separação, da divisão em dois grandes grupos, os vivos estão situados na parte dianteira da Conservatória, logo após o balcão de atendimento, e os mortos na parte posterior. Isso significa que a Conservatória apresenta uma trajetória de crescimento semelhante a um elástico, cujas duas pontas, ao serem esticadas, crescem simultaneamente, já que a todo momento novos verbetes são acrescentados às estantes dos vivos e outros tantos são retirados de lá e encaminhados para junto daqueles que já não vivem mais – tanto que a parede dos fundos do edifício *“de tempos a tempos, em consequência do aumento imparável do número de defuntos, tem de ser deitada abaixo e novamente levantada uns metros adiante.”*(TN, 13). Os vivos que vão chegando vão-se colocando sempre à frente dos que já não vivem mais, e vão tomando o espaço que estes outrora ocupavam. As estantes dos mortos crescem para trás, e ficam cada vez mais distantes dos vivos, como se fossem aos poucos e continuamente preenchendo o espaço do passado numa linha de tempo em que as prateleiras dos vivos seriam o presente e o balcão de atendimento, esse limite que separa a Conservatória do restante do mundo, o futuro.

Mesmo que o futuro anuncie a chegada de um número de nascimentos imensamente maior do que o usual, e que os auxiliares de escrita tenham que preencher várias fichas novas, uma para cada pessoa nascida, o espaço ocupado pelos vivos não irá jamais se

igualar ao dos mortos, já que a permanência dos verbetes nas estantes dos vivos é provisória, passageira, enquanto que a dos mortos é definitiva. Os mortos, ao contrário, ocupam definitivamente os seus lugares, devidamente separados dos vivos, e se tornam de tal modo desmesurados que, para que qualquer funcionário possa se locomover em direção às trevas desses arquivos, é preciso atar um fio à cintura, ironicamente chamado pelo conservador de fio de Ariadne, a fim de que lá não se perca e acabe por se tornar um deles.

Essa organização caótica, com o perdão do oxímoro, está, porém, fadada a extinguir-se. Cairá, das prateleiras das fichas dos vivos, nas mãos de um funcionário desta Conservatória o verbete de uma mulher desconhecida. O resultado final desse episódio será, entre outros, uma reorganização do espaço físico da Conservatória. O que acontece entre este episódio e seu desfecho é a história de *Todos os Nomes*, é a história do Sr. José, e é disso que vamos tratar a partir de agora.

4.2 **Todos os nomes, nenhum nome, ou apenas um**

(...) nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios.²⁴

Apesar de contraditório em relação ao título do romance, o único personagem nomeado ao longo da história de *Todos os Nomes* é o Sr. José, cujo sobrenome não é sequer mencionado “*por algum desconhecido motivo, se é que não decorre simplesmente da insignificância da personagem*” (TN, 19). Ora, Sr. José não é, de maneira alguma, um personagem insignificante, mas ao contrário disso, desempenha o papel central do romance. O que na verdade Saramago classifica aqui como insignificante é a posição do personagem em relação à sociedade, ou melhor, o modo como a sociedade e a história reconheceriam

²⁴ BENJAMIN, 1994, p. 232.

uma pessoa como Sr. José. A ciência histórica habituou-se a colocar o Sr. José e os demais indivíduos que vivem em anonimato numa posição insignificante, ou talvez nem isso, já que eles deliberadamente não existem para a história. Afinal, “*da gente vulgar ninguém quer saber, ninguém se interessa verdadeiramente por ela, ninguém se preocupa com saber o que faz, nem o que pensa, nem o que sente*” (TN, p. 55). Mas a escrita de Saramago age na contramão do processo, elegendo essa aparente e esperada insignificância do Sr. José como as marcas que o transformam no personagem principal deste romance.

Diacronicamente, essa não é a primeira vez que um personagem comum, uma pessoa aparentemente simples, assume o papel principal em um romance de José Saramago. Antes do auxiliar de escrita Sr. José, houve, entre outros, a família Mau-Tempo de *Levantado do chão*, Baltasar e Blimunda, Joana Carda, Joaquim Sassa, Pedro Orce, Maria Guavaira e José Anaiço, houve ainda Raimundo Silva e os personagens inominados de *Ensaio sobre a Cegueira*, todos eles personagens que faziam parte de um anonimato histórico e social e que passam a ter suas histórias contadas nos romances. Além dos personagens principais, poucos são os personagens nomeados ao longo dos romances. Nesse ponto, o *Ensaio sobre a Cegueira* parece levar este princípio à sua radicalidade, já que nenhum personagem, nem mesmo os principais, são ali nomeados. Esses personagens sem nome são normalmente identificados ao longo dos romances por uma espécie de epíteto, que neste caso não acompanha o nome, mas o substitui. É o caso, por exemplo, da senhora do rés-do-chão e da própria mulher desconhecida, em *Todos os Nomes*.

Esta opção, esta estratégia de tornar personagens anônimos em personagens principais condiz exatamente com a proposta de compreensão da história que se identifica nos romances de Saramago. Se todos os fatos e todas as pessoas estão ligados entre si, embora nem sempre isso surja como uma evidência, seria injusto eleger apenas alguns representantes, como se somente eles fossem os responsáveis por colocar em movimento a

roda do mundo. A realização de cada acontecimento depende tanto das mínimas ações aparentemente desvinculadas quanto das outras diretamente ligadas a ele. Portanto, há também que se atentar para o que ainda não foi dito ou que ainda não foi ouvido. Saramago escreve a história de pessoas “*que aparentemente nunca fizeram nada que valesse a pena registrar*”²⁵, como se houvesse por parte dele, permeando os romances, uma iniciativa, uma “*necessidade de pôr no primeiro plano aqueles que aparentemente nada fizeram para lá chegar*”²⁶. Já ele o dissera no romance que marca a sua grande virada de estilo – *Levantado do chão* – que a história da “*gente miúda*” não ficava “*registrada na escritura*”, mas que através da ficção “*tudo isso [poderia] ser contado de outra maneira*”.

Todos estes personagens não teriam, aparentemente, nenhum motivo relevante para serem colocados no primeiro plano de uma história, e durante uma certa parte de suas vidas pareciam ser secundários até para si mesmos. Eduardo Prado Coelho aponta um motivo que reflete um ideal político possivelmente presente nesta opção de Saramago pelos personagens anônimos, como se isso fizesse parte do projeto comunista que não chegou a se consolidar:

*Tem-se repetido que Saramago é um escritor que se interessa pelos seres mais modestos. Isto é verdade, José, mas gostaria de ir mais longe na análise das coisas. Saramago pertence a uma geração que teve um ideal político: convém dizê-lo, é um escritor que é também um comunista.*²⁷

Entretanto, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, os personagens principais já anunciados no título do romance não são, para nós leitores, personagens anônimos, desconhecidos. Nestes romances, assim como nas obras teatrais *Que farei com este livro* e *A segunda vida de Francisco de Assis*, a proposta de

²⁵ REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*, p. 82.

²⁶ Idem, p. 84.

²⁷ COELHO, Eduardo Prado, 1998.

trabalhar com o anonimato se dá numa direção contrária, já que Saramago, consciente do grau de notoriedade de cada um desses nomes, tenta mesmo assim mostrar o que há ou que houve de anônimo na vida de personagens como Francisco de Assis, Luís de Camões, Ricardo Reis e Jesus Cristo. Temos, nestes textos, quatro personagens que têm seus nomes e sobrenomes registrados – mesmo que ficcionalmente – na história da humanidade, mas que são retirados, de certo modo, da cena pública que os mitificou e inseridos numa vida cotidiana que lhes devolve o grau de anonimato necessário para despi-los e serem descobertos no avesso do mito. Por isso mesmo, nestes dois romances e nestas duas peças de teatro, os personagens nomeados não são, de todo, o que nós previamente sabemos deles, mas sim personagens de si mesmos que representam, cada um, uma de suas possibilidades de existência anônima e até mesmo uma trajetória, um caminho possível percorrido por cada um até chegarem a ser aqueles que hoje conhecemos, ou revelando-se mesmo como impactantes numa senda diversa da que a história consagrou. É neste sentido que Saramago reconstrói, uma vez mais, o conceito de história, escrevendo textos em que personagens históricos e personagens anônimos assumem todos uma posição equivalente. E ainda: mostrando que se todo personagem anônimo é também, em ato e em potência, um personagem histórico, também as histórias dos personagens que a história registra têm camadas que foram claramente obliteradas por não terem sido consideradas relevantes, de tal modo que não há nada que os diferencie entre si a não ser os olhos de quem os vê.

Se estes quatro personagens de Saramago tivessem nascido na cidade onde fica a Conservatória em que trabalha Sr. José, cada um deles teria lá o seu verbete e seus respectivos averbamentos, que permaneceriam imersos, ocultos e anônimos, misturados aos demais verbetes. Afinal, o início da vida de todos os indivíduos é sempre o mesmo,

(...) um princípio como o de toda a gente, as grandes e pequenas diferenças vêm depois, alguns dos que nascem entram nas enciclopédias, nas histórias, nas biografias, nos

catálogos, nos manuais, nas coleções de recortes, os outros, mal comparando, são como a nuvem que passou sem deixar sinal de ter passado, se choveu, não chegou para molhar a terra. (TN, p 39)

Todos os nomes é, por excelência, um romance de anonimato, pois “pessoas assim, como este Sr. José, em toda a parte as encontramos” (TN, p. 23). Além disso, todos os nomes de todos os indivíduos que existirem naquela determinada cidade – que por não ser nomeada pode ser qualquer uma – deverão estar registrados naquela Conservatória, mas nada mais que isso. Não sabemos nada sobre essa imensidão de pessoas, nem mesmo os funcionários responsáveis por registrá-las conhecem delas mais que o nome – e mesmo assim, esse conhecimento é momentâneo, pois uma vez que as fichas são dispostas em seus devidos lugares, quando vão “*deslizando para baixo, sumindo-se, desaparecendo entre um cartão de uma letra antes e um cartão de uma letra depois*” (TN, 39), cada um daqueles nomes passa a ser “*um nome num verbete, nada mais*” (TN, 39). O nome que lhe foi atribuído lhe cai muito bem, pois este lugar se destina apenas a registrar e conservar os arquivos que atestam a existência dos civis. Em seus diálogos com outros personagens, principalmente com a senhora do rés-do-chão, Sr. José retorna com frequência a tentativas de definições dos objetivos da Conservatória Geral, como se, fazendo isso, ele pudesse, também, entender melhor qual o verdadeiro significado daquele lugar.

(...) à Conservatória só interessa saber quando nascemos, quando morremos e pouco mais, Se casamos, se nos divorciamos, se ficamos viúvos, se tornamos a casar, à Conservatória é indiferente se, no meio disso tudo, fomos felizes ou infelizes,(...) o pior que tem a Conservatória Geral é não querer saber quem somos, para ela não passamos de um papel com uns quantos nomes e umas quantas datas. (TN, p 197)

Dentro da Conservatória, “*a história é igual para todos*” (TN, p. 181), não importando o que é feito particularmente da vida de cada um desde o dia do primeiro preenchimento de seu verbete até o dia em que esse verbete é levado para as estantes dos

mortos. Todos permanecem lá, lado a lado, dia a dia, numa espécie de estranha solidariedade sem classes, mas por outro lado sem que nenhuma relação mais profunda de conhecimento seja estabelecida entre eles. Repete-se na vida a estrutura dos ficheiros e é também assim, nesse modo fisicamente solidário de descomprometimento, que se funda a relação entre os funcionários da Conservatória Geral que trabalham com Sr. José. Eles passam a maior parte do dia, e, conseqüentemente, a maior parte de suas vidas, reunidos num mesmo lugar, envolvidos com as mesmas tarefas, e não sabem uns dos outros mais do que o que sabem das pessoas inscritas em todas aquelas fichas, ou por vezes nem sequer tanto. Essa indiferença é cultivada dia a dia pela rotina de trabalho e pela própria indisposição afetiva dos próprios funcionários. Ninguém ali sabe, por exemplo, que o Sr. José padece de pânico das alturas, pois, além de ele próprio ter “*o louvável pudor daqueles que não andam por aí a queixar-se dos seus transtornos nervosos e psicológicos*” (TN, p.22), aos outros também não interessa em nada saber das aflições ou demais sentimentos dos colegas. Por isso, é o Sr. José quem, mesmo contra seu desejo, sempre sobe a escada de mão para trocar as capas dos processos velhos e o esforço que se impõe fica explícito na hipérbole que descreve o gesto da descida como *o atordoamento de um regresso ao chão* como se antes estivesse perdido numa epopéia marítima que lhe causa *mareios da vertigem*:

Quando regressa enfim ao chão, ainda meio atordoado, disfarçando o melhor que pode os últimos mareios da vertigem, aos outros funcionários, tanto os iguais como os superiores, não lhes aflora sequer ao pensamento o perigo em que haviam estado. (TN, p.22)

Eles compartilham o mesmo espaço, empenham-se nas mesmas atividades e vivem fechados em si, sem deixar que nada de pessoal, nada que diga respeito à vida particular, venha intrometer-se nas relações estritamente funcionais que mantêm entre si. Se porventura notam alguma coisa de especial no outro, raramente tecem um comentário para

externar seus pensamentos, e optam por guardá-los para si mesmos para em breve esquecê-los. Vivem sós, como ilhas humanas, isolados em si mesmos, cercados de pessoas por todos os lados.

Sr. José é também um homem só. Vive sozinho, sem família e sem amigos, numa casa que se encontra localizada ao lado, acoplada, a paredes meias com a Conservatória Geral e, mais do que *sua* casa, esta residência é também uma espécie de registro histórico, como “*documento arquitetônico de uma época*” (TN, p. 21) em que todos os funcionários daquele lugar viviam em domicílios semelhantes a este, construídos ao longo das paredes da Conservatória. Estas casas parasitárias foram deitadas abaixo, com exceção de apenas uma: esta, na qual, por acaso, vivia e ainda vive, solitariamente, o Sr. José. Ninguém o aguarda ao fim da tarde, nesta casa, à espera do regresso do trabalho; não há ninguém a lhe perguntar sobre o dia e nem a lhe oferecer cuidados e carinhos quando estes são supostamente necessários. As únicas companhias certas que tem são alguns tantos recortes de jornais e revistas com fotos e notícias de pessoas famosas de seu país que ele vem colecionando já há largos anos. Além de companhia, se é que é possível considerá-los como tal, estes recortes representam, para o Sr. José, a única possibilidade de ocupação do tempo que ele crê sobejar-lhe da vida, e é por isso que passa o tempo em que não está a trabalhar organizando e ampliando a sua coleção de fantasias.

Essa “*importante coleção de notícias acerca de pessoas do país que, tanto por boas como por más razões, se haviam tornado famosas*” (TN, p. 23) vem a revelar alguns detalhes importantes acerca da personalidade do personagem. O primeiro e mais notável é justamente o objeto da coleção: ele coleciona pessoas como se, dessa forma, pudesse preencher o vazio causado pela solidão em que vive. Ele quer ter informações sobre estas pessoas, quer criar uma espécie de intimidade ficcional, já que na realidade não estabelece relações sólidas e profundas, nem mesmo superficiais, com quem quer que seja . Além

disso, este parece ser o único e secreto entretenimento de um homem de feição reservado que não tem amigos e que não demonstra interesse por qualquer outra atividade. O narrador aponta ainda um outro possível motivo para justificar esta estranha ocupação de à qual se destinam algumas pessoas como o Sr. José:

(...) provavelmente fazem-no por algo a que poderíamos chamar angústia metafísica, talvez por não conseguirem suportar a idéia do caos como regedor único do universo, por isso, com as suas fracas forças e sem ajuda divina, vão tentando pôr alguma ordem no mundo (...) (TN, p. 23)

Se pensarmos sobre quais devem ser efetivamente os objetivos e as justificativas de um colecionador de tal espécie, seríamos levados a admitir a presença de um certo tom irônico por parte do narrador neste trecho citado. A relação entre a angústia metafísica da qual estas pessoas supostamente padecem e a tentativa de convergir, de canalizar suas aflições para esta atividade simples e rudimentar de colecionar, como se dessa forma pudessem pôr alguma ordem no mundo, só pode ser compreendida, no máximo, metaforicamente. No caso deste Sr. José, a quem interessa colecionar apenas notícias de pessoas famosas, essa relação parece ficar um tanto mais comprometida. Ele trabalha diariamente circundado por milhares de nomes inseridos em milhares de verbetes que trazem também algumas poucas informações sobre as pessoas às quais se referem. Mas isso não o satisfaz, isso não lhe é suficiente. O anonimato de todas aquelas pessoas não lhe interessa porque lá, na Conservatória, todas elas são iguais. Ele quer saber o que é feito da vida para além dos limites da Conservatória, mas como, devido à *“amedrontada natureza com que viera ao mundo”* (TN, p. 31), não consegue fazer isso por conta própria, aproveita

os pedaços de notícias que divulgam e que tornam as pessoas famosas²⁸, como se isso lhe revelasse o que na verdade elas são, acreditando que assim pode efetivamente conhecê-las.

Sr. José está constantemente a reorganizar sua coleção, já que a cada dia há informações novas ou pessoas novas a serem acrescentadas e outras a serem substituídas. Saramago aproveita essa deixa de seu personagem para, através do narrador-ensaísta, tecer uma nota importante acerca do que é, para ele, a fama:

A fama, ai de nós, é um ar que tanto vem como vai, é um cata-vento que tanto gira ao norte como ao sul, e tal como sucede passar uma pessoa do anonimato à celebridade sem perceber porquê, também não é raro que depois de ter andado a espanejar-se à calorosa aura pública acabe sem saber como se chama. Aplicadas estas tristes verdades à coleção do Sr. José, compreende-se que também nela haja gloriosas subidas e dramáticas descidas, um que saiu do grupo dos suplentes e entrou no grupo dos efetivos, outro que já não cabia na garrafa e teve de ser deitado fora. A coleção do Sr. José parece-se muito com a vida. (TN, p. 29 e 30)

Sr. José passava seus dias assim, na solidão e no silêncio de suas oscilantes compilações, até que um dia “*teve a iluminação que iria transformar a sua vida*” e percebeu que “*algo de fundamental estava a faltar às suas coleções, isto é, a origem, a raiz, a procedência, por outras palavras, o simples registo de nascimento das pessoas famosas cujas notícias de vida pública se dedicara a compilar*” (TN, p.25). Ele se dá conta de que seus registros biográficos não serviriam de muito no futuro “*sem a inclusão duma prova documental, ou sua cópia fiel, da existência, não só real, mas oficial, dos biografados*” (TN, p. 26) e acredita que, dessa maneira, poderá conhecer tudo - e é essa a palavra que ele usa e que o narrador confirma - tudo sobre a vida daquelas pessoas. Ele julga que para comprovar a veracidade e a legitimidade de sua coleção, ou melhor, para comprovar a existência real daquelas pessoas, seria preciso, antes de tudo, comprovar sua

²⁸ Afinal, o que torna uma pessoa famosa a não ser as grandes notícias e informações que um grande número de outras pessoas tem dela? Se cessam as notícias e as novas informações, retorna-se da fama ao anonimato, a menos que seus feitos continuem ecoando de tempos a tempos, de pessoas a pessoas, fazendo delas pessoas historicamente famosas.

existência oficial, e que para tal somente os documentos oficiais registrados e guardados pela Conservatória serviriam para tanto, já que o Sr. José sabe que não se pode confiar cegamente nas informações colhidas e difundidas pela imprensa. Nesse sentido, o personagem aponta a sua vertente detetivesca, que desconfia dos testemunhos e sai sempre à cata de provas mais que circunstanciais. O narrador tece, sobre esse tema da precariedade de verdade da imprensa e da história, um comentário que remete intratextualmente ao acontecimento principal do romance *História do cerco de Lisboa*:

(...) só o registo oficial faria fé, nunca uma informação avulsa colhida na imprensa, sabe-se lá até que ponto exacta, podia o jornalista ter ouvido ou copiado mal, podia o revisor ter emendado ao contrário, não seria a primeira vez em que na história do delectur acontecia uma dessas. (TN, p. 25)

Porém, muito mais do que a necessidade de suprir sua coleção de legitimidade, o que o Sr. José busca, na verdade, é preencher ao menos um pouco do ócio e da solidão em que vive com alguma atividade que ocupe seu tempo e que o engane com alguma sensação de prazer e de satisfação. E como neste caso o perigo mora, literalmente, ao lado, o Sr. José, tomado por algo que, dentro de si, se decidiu, começa uma série de visitas noturnas à Conservatória, fora de seu horário de trabalho, fora do alcance dos olhos e das perguntas dos colegas, em busca dos verbetes daquelas mais de cem pessoas que compunham sua estranha coleção.

Essa investida noturna e secreta do Sr. José, exercida na clandestinidade, não se justifica pela inacessibilidade das informações procuradas por ele, já que qualquer pessoa poderia ter acesso a cópias de tudo que lá se tem registrado. Primeiro, ele parece tentar, de todas as maneiras, resguardar e proteger o que, para ele, não deveria chegar ao conhecimento de outros. Em seguida – e essa parece ser a causa mais relevante – ele parece buscar uma ocupação maior para o seu tempo, mas não somente isto: ele precisa, através

dessa atitude, superar qualquer coisa ainda indefinida, precisa viver e ter novas sensações, emoções e sentimentos que não couberam, que não tiveram parte em sua vida até aqui. Ele poderia simplesmente recolher os dados que faltavam à sua coleção durante o dia, entre um registro de nascimento e um averbamento de casamento, ou logo após o expediente, mas ele prefere fazer desta atividade quase um ato de risco, algo que lhe ofereça um perigo iminente, como se precisasse provar alguma coisa para si mesmo. O medo, o nervosismo, os calafrios e os tremores que o acompanham durante as primeiras buscas à Conservatória parecem alimentar, parecem estimular a continuidade de suas ações, já que também lhe causam um sentimento de satisfação, de orgulho, de confiança e de felicidade que ele parece jamais haver experimentado antes.

Olhou o armário onde guardava as caixas com as coleções de recortes e sorriu de íntimo deleite, pensando no trabalho que tinha agora à sua espera, as surtidas noturnas, a recolha ordenada dos verbetes e dos processos, a cópia com a sua melhor letra, tão feliz se sentia que nem o fato de saber que teria de usar a escada de mão lhe quebrou o ânimo.
(TN, p. 27 e 28)

Essa nova ocupação do Sr. José, além de lhe proporcionar momentos de sensações inteiramente novas, desperta nele um grande *“sentimento de confiança em si mesmo que nunca havia experimentado em toda vida, (...) como se estivesse enfim a tomar posse de algo que sempre lhe havia pertencido, mas que só agora tinha podido reconhecer como seu”* (TN, p. 28). Na primeira vez que o Sr. José entra na Conservatória à noite, pela porta de comunicação interna que a liga à sua casa e que desde a demolição das outras casas permanecera fechada à chave, parece haver o início de um despertar, como se qualquer coisa anunciasse o princípio de uma mudança que aguardava, dentro dele, em silêncio, o momento exato de se manifestar. Ele sente a chegada dessa mudança e é agora, mais que nunca, senhor de si e dos seus atos, ele é agora o verdadeiro senhor da Conservatória. Neste momento começa a surgir um outro de si mesmo, que, ao entrar na Conservatória no dia seguinte ao primeiro delito, não é reconhecido por seus colegas. *“Nenhum dos colegas se*

apercebeu de quem havia chegado, responderam como de costume à saudação, disseram Bons dias, Sr. José, e não sabiam com quem estavam a falar.” (TN, p.28)

Aqui, o narrador cria um jogo de possibilidades e de sentidos: se por um lado é um novo Sr. José que entra na Conservatória, atordoado por uma transformação que nele começara a acontecer, como num processo iniciático, e que, justamente por ser um outro, não teria como ser reconhecido pelos colegas, por outro lado, estes mesmos colegas não conheciam nem mesmo aquele primeiro homem a quem vinham, há tempos, respondendo Bons dias todos os dias pela manhã, e por isso falam, ainda, sem saber a quem; seria impossível que eles notassem qualquer mudança que se passasse com aquele funcionário chamado Sr. José. Nenhum funcionário de nenhuma Conservatória tomará conhecimento do nascimento dessa outra pessoa que o Sr. José passa a ser agora e portanto, estatisticamente, em seu verbete de nascimento, essa mudança não será reconhecida.

(...) sendo a vida biologicamente a mesma, quer dizer, o mesmo ser, as mesmas células, as mesmas feições, a mesma estatura, o mesmo modo aparente de olhar, ver e reparar, e sem que a estatística se tivesse podido aperceber da mudança, essa vida passou a ser outra vida, e outra pessoa essa pessoa. (TN, p. 31)

Ninguém mais além do próprio Sr. José está agora a se dar conta desse importante acontecimento. Mas independentemente do reconhecimento alheio, o fato é que o Sr. José passa a ser, efetivamente, outro, e sabendo disso, opera junto ao destino as ações que o vão conduzindo ao longo dessa transformação. Parece que agora, depois de tanto tempo a dedicar-se a conhecer centenas de pessoas distantes de si, a querer saber delas o que não pode conhecer de outros, ele quer e vai, agora, começar a conhecer a si mesmo.

4.3 Para além do nome ou a descoberta do outro e de si mesmo

*É que a esse mundo vêm milhões de pessoas
que se foram embora e não deixaram rasto
nem sinal...(...) Este sentimento trágico do
desperdício humano (para parafrasear o título
célebre de Unamuno) vê-se todos os dias, mas
não pensamos nisso.
José Saramago²⁹*

Toda mudança é um processo de mudança. O Sr. José não é tomado, de súbito, pela presença de uma outra pessoa em si, ele não se vê bruscamente tornado outro e livre daquele que havia sido até então; são os pequenos e os grandes acontecimentos de cada dia, as pequenas ações e suas conseqüências, que o levam a transformar-se no que ele realmente é. Talvez seja essa própria necessidade de mudança o que o conduza a conhecer-se a si mesmo, ou talvez seja o desejo de conhecimento de si o que o conduz à mudança, como se somente isso pudesse trazer à pele aquele outro que o Sr. José ainda está a conhecer. Seja qual for o direcionamento da mudança, ela faz com que o Sr. José se sinta “*feliz como não se lembrava de o ter sido alguma vez*” (TN, p.31), mesmo sem saber que algo de muito sério estava por lhe acontecer, algo inevitável que talvez fosse a causa e o motivo de tudo aquilo que agora se passava com ele. Afinal, esse Sr. José sabe, mesmo sem originalidade, que “*o que tem de ser, tem de ser, e tem muita força*” (TN, p. 37). A fatalidade expressa por este ditado freqüentemente citado nos romances de José Saramago, ora pelos seus personagens ora pelos seus narradores, vem a expor muito do que o texto pretende propor. Há nele, implicitamente, a idéia de que todos os acontecimentos estão ligados, que são dependentes entre si e que confluem em direção a um acontecimento maior, como um alvo que se tem em frente eternamente por alcançar. De certo modo não será esse o tipo de fatalidade que existe como componente inevitável da utopia socialista? O Sr. José parece

²⁹ Trecho citado da entrevista de Carlos Reis com o escritor, publicada sob o título de *Diálogos com José Saramago*, à página 82.

saber que, para além do destino ou do acaso, “*o que tiver de acontecer, acontecerá, o medo não resolve nada*”(TN, p. 254). O que significaria dizer que essa fatalidade não é a que faz esperar mas a que impulsiona a agir. Não que tudo esteja predito no princípio do mundo, mas que inevitavelmente as ações dos homens levam à mudança e ao aprendizado.

E assim, um dia, enquanto o Sr. José se ocupava em buscar, no silêncio e na escuridão da noite eterna dos corredores da Conservatória Geral, os registros de cinco integrantes de sua coleção, cai em sua mão um verbete a mais, como se algo que antes já se anunciara cumprisse agora sua promessa de presença. “*O verbete é de uma mulher de trinta e seis anos, nascida naquela mesma cidade,*” (TN, p. 37) e o Sr. José por pouco não o devolve à prateleira a que pertencia, sem antes olhar e ver o que nele vinha escrito. Este é, definitivamente, um daqueles momentos decisivos em que tudo converge e em que todas as forças confluem em direção a um mesmo fim; não que os demais acontecimentos, em sua simplicidade cotidiana, não tenham esse mesmo caráter decisivo, mas há alguns momentos em que o estreito limite entre o que é, o que foi e o que poderia ter sido parece ainda, absurdamente, mais tênue do que já é. Mas dentre as possibilidades todas, a que prevalece sempre é a que tem de ser. “*Como este verbete há de certeza centenas nos ficheiros, senão milhares*” (TN, p. 37), mas estão todos eles lá, em seus lugares; é justamente este, desta mulher desconhecida e neste momento, que chega às mãos do Sr. José.

Ele não pára de olhar para o verbete dessa mulher desconhecida justamente pelo fato de ser ela desconhecida e por ser o dela, e não de um outro, o registro que lhe caiu nas mãos. A probabilidade matemática de que isso um dia viesse a lhe acontecer, de que um dia o verbete dessa mulher chegasse a suas mãos por motivos não relacionados ao seu trabalho, era, na verdade, infinitamente menor do que o contrário. Ele senta-se com o verbete na mão, “*demoraria assim um pouco mais a obedecer à força do que tem de ser*” (TN, p. 37),

e cuida de saber das informações que antes só lhe interessava saber acerca das pessoas famosas de sua coleção. Sem se aperceber exatamente do que estava a acontecer mas com uma clareza acentuada de pensamentos e de sensações, ele se dá conta da relação que há entre esta mulher, de quem ele antes desconhecia a existência, e as demais pessoas da sua coleção.

Tinha o armário cheio de homens e mulheres de quem todos os dias se falava nos jornais, em cima da mesa o registo de nascimento de uma pessoa desconhecida, e era como se os tivesse acabado de colocar nos pratos duma balança, cem neste lado, um no outro, e depois, surpreendido, descobrisse que todos aqueles juntos não pesavam mais do que este, que cem eram iguais a um, que um valia tanto como cem.” (TN, p. 38)

É por isso que ele, talvez mesmo sem consciência plena de sua ação, toma um verbete em branco e copia para ele as informações daquele outro cartão, e depois disso não consegue dormir; há alguma coisa que o perturba e lhe atrapalha o sono habitualmente tranqüilo. A essa altura – e estamos a falar do início do quarto capítulo do livro – há o desenvolvimento de um tema já abordado anteriormente no romance, que é a caracterização da decisão. O narrador inicia o capítulo dizendo que “*A decisão do Sr. José apareceu dois dias depois*” (TN, p. 41) e daí se origina uma pequena mas recorrente discussão acerca do que vem a ser uma decisão: se um indivíduo tem realmente o poder de decidir sobre algo, de tomar decisões, livre em relação às possibilidades de ação, ou se é esta decisão que, agindo nele, como ele e através dele, por si só se lhe decide. O Sr. José, em conversa imaginária consigo mesmo, parece estar convicto de que “*em rigor, não tomamos decisões, são as decisões que nos tomam a nós*” (TN, p. 42), que se amadurecem em nós e o que fazemos depois é apenas tomar consciência delas e as assumir.

Dessa maneira, a idéia de um sujeito agente, zelador de sua identidade e de sua autoridade, que analisa as possibilidades e as alternativas, calculando-as como um sujeito à

parte do mundo, que reflete e pondera os prós e os contras antes de dar o último e decisivo passo, cede espaço a um sujeito que acredita estar apenas seguindo e fazendo acontecer algo que antes de sua própria vontade já tivesse sido determinado. O Sr. José pensa e acredita estar agindo desta mesma maneira, talvez por não crer em si mesmo e em sua capacidade de ação ou talvez porque nunca tivesse tido antes um caminho bifurcado à sua frente à espera de sua escolha, de sua decisão urgente por onde ir. Mas, como os caminhos não são sempre retos e estreitos, chega um dia em que se tem que escolher, conscientemente, por qual estrada seguir, e é a consciência da escolha que faz do sujeito agente de seu destino. Ortega y Gasset, num ensaio intitulado *Historia como sistema*, fala sobre o homem em sua condição primeira de estar lançado na vida e de, nela, ter de agir. Ação tem, aqui, o sentido mais próprio da escolha, da decisão. Pois, se por um lado a vida nos é dada independentemente de nossa vontade, por outro ela não nos é dada feita, pronta, mas precisamos fazê-la nós mesmos, em um eterno *que-fazer*. A vida seria, então, essa sucessão de *que-fazer*es presentes e futuros, transformados em acontecimentos passados através da escolha e da decisão do homem. Ouçamos o filósofo espanhol, em toda a clareza de suas palavras:

La vida nos es dada, puesto que no nos la damos a nosotros mismos, sino que nos encontramos en ella de pronto y sin saber como. Pero la vida que nos es dada no nos es dada hecha, sino que necesitamos hacérsela nosotros, cada cual la suya. La vida es quehacer.(...) quiero decir, que nos encontramos siempre forzados a hacer algo pero no nos encontramos nunca estrictamente forzados a hacer algo determinado, que no nos es impuesto este o el otro quehacer, como le es impuesta al astro su trayectoria o a la piedra su gravitación. Antes que hacer algo, tiene cada hombre que decidir, por su cuenta y riesgo, lo que va a hacer. (ORTEGA Y GASSET, 2003, p. 13)

A partir do momento em que o homem é lançado na vida - e isso não se dá no momento de seu primeiro nascimento, mas a partir do momento em que passa a se relacionar com o mundo e com os outros indivíduos através da linguagem, pois antes disso

sua sobrevivência é garantida pelo seu instinto e pelas escolhas de outros - ele passa a estar, sempre, forçado a fazer algo que depende diretamente de sua decisão. O homem decide, toma decisões dentre as possibilidades que se lhe estão abertas num determinado instante, mas a própria abertura dessas possibilidades pressupõe, de antemão, uma escolha anterior, como se, antes mesmo que a decisão do indivíduo se configure como tal, algo já estivesse determinado, fadado a acontecer. A fatalidade expressa nessa colocação não reduz o homem à condição de mero executor de ações pré-determinadas pelo destino. O homem toma uma decisão porque, em algum momento, esta decisão se abriu para ele como possibilidade, e ela se abre para ele porque, em algum momento, de certa forma, ele já optou por ela. Trata-se de um único acontecimento: uma decisão é tomada pelo homem na mesma medida em que ela o toma a ele, num movimento duplo, simultâneo, em duas direções, numa só reta. Essa discussão não depende da distinção entre os conceitos de destino e acaso, pois, para além de toda a oposição que possa haver entre estas duas idéias, o homem é, em ambos os casos, o agente que, vivendo, faz desenrolar os acontecimentos da vida. Destino, acaso, fatalidade e decisão são todos conceitos que se complementam entre si e que tentam dar conta das coincidências e das causalidades da vida.

O que acontece com o Sr. José da nossa história é que ele passa, aos poucos, a ter consciência de suas escolhas e, em consequência disso, passa a agir “*como se, para tomar uma decisão, só esperasse ouvir o som da própria voz*” (TN, p. 230), e isso só se torna possível a partir do despertar causado pela descoberta da mulher desconhecida. Esta é a alavanca decisiva que dá início a todo o processo de mudança: é através da descoberta do outro que se abre a possibilidade de se relacionar com as coisas do mundo e, daí então, conhecer-se a si mesmo através de suas decisões. Ortega y Gasset aponta ainda, no mesmo ensaio, essa necessidade de relacionamento com o mundo exterior para que qualquer decisão possa vir a ser tomada:

Pero esta decisión es imposible si el hombre no posee algunas convicciones sobre lo que son las cosas en su derredor, los otros hombres, él mismo. Sólo en vista de ellas puede preferir una acción a otra, puede, en suma, vivir.” (ORTEGA Y GASSET, 2003, p. 14)

Assim, a postura do Sr. José diante do mundo passa a ser outra, lentamente. Ele começa a agir e, mesmo que suas primeiras ações não lhe pareçam decorrer de escolhas conscientes, elas já anunciam a presença de uma decisão. Afinal, até mesmo essas escolhas inconscientes, para as quais não encontramos e, quiçá, nem mesmo buscamos, as justificativas e os motivos que nos conduziram a elas, até mesmo essas e também as escolhas do cotidiano que julgamos as mais simples e inócuas, todas dependem de uma decisão, mesmo que não nos demos por isso. O Sr. José começa a tomar decisões conscientemente, e essas decisões abrem novas possibilidades em sua vida. As possibilidades estão todas dispostas, só resta a ele escolher.

E o que ele decide, então, é radical porque significa deixar de lado toda a sua investigação sobre as pessoas famosas, deixar de lado o seu projeto de colecionador para saber, para conhecer quem é a pessoa que se esconde por trás daquele verbete intruso que se colocou inopinadamente em suas mãos. Isso porque ele encontra, porque descobre nesta mulher desconhecida muito de si mesmo, em relação ao anonimato em que ambos vivem e em oposição à fama das pessoas que habitavam sua coleção anterior de figuras notáveis. Ele pensa no anonimato dessa mulher e no de milhares de outras pessoas, incluindo ele mesmo, comparando-os a uma nuvem que passa sem deixar nenhum sinal de ter passado, e ao final diz: “*Como eu*” (TN, p 38). Enquanto se ocupava em colecionar notícias sobre aquelas pessoas e saber delas as informações de seus verbetes, o Sr. José partia do mundo exterior em direção à Conservatória, num movimento em forma espiral, de fora para dentro, que acabava por lançá-lo num aprisionamento solitário que o impedia de se relacionar

verdadeiramente com o mundo. Quando ele encontra o verbete da mulher desconhecida, esse direcionamento é invertido, e ele parte, agora, da Conservatória em busca e em direção ao mundo exterior.

Ele vai à rua em que ela nasceu, com a intenção de apenas ver o lugar, mas acaba por entrar no prédio, subir as escadas e encosta o ouvido à porta da casa. Quando sai do prédio e chega à rua, apavorado pela possibilidade de alguém o ter visto neste ato de desrespeito à privacidade alheia, o narrador descreve a sensação e a impressão que teve o Sr. José depois de ouvir, à porta da casa da mulher desconhecida, o choro de uma criança de berço. Há nesta passagem uma espécie de jogo com o tempo que tem como resultado um efeito surpreendente, tanto para o personagem quanto para nós leitores:

Depois, disparatadamente, como se o cérebro lhe tivesse de súbito desgovernado e movido em todas as direcções, como se o tempo houvesse encolhido todo, de trás para diante e de diante para trás, comprimido em um instante compacto, pensou que a criança a quem tinha ouvido chorar por trás da porta era, trinta e seis anos antes, a mulher desconhecida, que ele próprio era um rapaz de catorze anos sem qualquer motivo para andar à procura de alguém, muito menos a estas horas da noite. (TN, p. 46)³⁰

Por um instante, o Sr. José pensa e sente que aquele choro que há pouco ouvira seria o da criança que um dia fora a sua mulher desconhecida, não muito tempo depois de ter nascido. Ele cria para si um momento que não aconteceu, e, assim, recria o passado em novas possibilidades, retornando a ele para, então, o reinventar. Retornar ao passado para reinventá-lo com a memória foi a base da estética proustiana: o tempo reencontrado pelo impacto de uma sensação presente que aciona a memória involuntária não é o retorno idêntico do passado, mas a sua evocação passada pela experiência do adulto embriagado por uma sensorialidade – perfume, cheiro, som – que é experienciada no presente. No caso do Sr. José a sensorialidade é basicamente a de um vórtice que o desequilibra, que o tira do

³⁰ Grifos nossos.

eixo banal da referencialidade temporal. Presente e passado perdem suas dimensões excludentes e se misturam diante de um “*cérebro disparatado, súbito desgovernado e movido em todas as direções*”.

Ele escuta o choro da criança como se a mulher desconhecida tivesse, para ele, acabado de nascer, naquele momento. Mas o retorno a este passado possível não é definitivo, e a história não pode continuar a partir daí, a não ser que se optasse pelo registro do fantástico, que não parece ser a opção do narrador. Saramago descreve, belissimamente, numa passagem que mistura extrema sensibilidade e uma cuidadosa percepção espacial, de que forma o tempo tornou a reajustar-se da maneira como era antes, para que a história continuasse exatamente a partir do ponto em que havia parado, e mostra como seu narrador parece estar sempre a brincar com o tempo.

*O tempo moveu-se, recomeçou a dilatar-se aos poucos, depois mais depressa, parecia que dava sacões violentos, como se estivesse dentro de um ovo e forcejasse por sair, as ruas sucediam-se, sobrepunham-se, os prédios apareciam e desapareciam, mudavam de cor, de feitio, todas as coisas buscavam ansiosas os seus lugares antes que a luz do amanhecer viesse mudar novamente os sítios. O tempo pusera-se a contar os dias desde o princípio, agora usando a tábua de multiplicação para recuperar o atraso, e com tanto acerto o fez que o Sr. José já tinha outra vez cinqüenta anos quando chegou a casa. Quanto à criança lacrimosa, essa só estava uma hora mais velha, o que demonstra que **o tempo, ainda que os relógios queiram convencer-nos do contrário, não é o mesmo para toda a gente.** (TN, p. 46)³¹*

Quando chega em casa, já de volta a seus cinqüenta anos, o Sr. José é despertado por uma angústia súbita: a voz de mulher que ouvira a embalar a criança que chorava poderia ser da própria mulher desconhecida e a voz masculina, a de seu marido impaciente, e “*neste caso a sua busca teria terminado, estupidamente, no próprio momento em que deveria começar*” (TN, p. 47), pois ele já teria encontrado o que procurava. Mais uma vez, o Sr. José precisa escolher o que fazer, e pensa em duas possibilidades imediatas: poderia

³¹ Grifos nossos.

voltar à sua coleção e dar continuidade à vida que levava antes do aparecimento daquela mulher, ou, melhor dizendo, daquele verbete na sua vida, como se nada tivesse acontecido, ou escolher ao acaso um outro verbete qualquer nas prateleiras da Conservatória e ir à procura dessa pessoa. Nesse momento, no entanto, torna-se claro que ele não tem motivo algum para escolher um entre tantos nomes possíveis. Na verdade, ele não fará nem uma coisa nem outra, já que “*a angústia, quando chega, não se vai embora com essa facilidade*” (TN, p. 47); em diálogo consigo mesmo – que mais parece ser o diálogo entre a angústia e a razão – ele percebe que mesmo que tivesse descoberto, naquele momento, a mulher desconhecida, ainda havia algo, muita coisa ou mesmo tudo por acontecer. Isso porque cada ação, cada acontecimento, nos lança a tudo o que, a partir daí, pode acontecer. E a cada fato novo, a cada escolha, as possibilidades de acontecimentos se reorganizam, se regeneram, se abrem em novos fatos que podem acontecer, em oposição a tantas outras possibilidades que o passado excluiu. Se por um lado todo acontecimento, toda escolha, sela a impossibilidade do vir-a-ser de outros – já que, para algo acontecer, milhares de outros fatos têm de, necessariamente, deixar de acontecer –, é também a partir daí, de cada escolha, que se abre um leque de novos acontecimentos possíveis, numa eterna ramificação de possibilidades. Ouçamos, sobre isso, o diálogo interior do Sr. José:

*Significa isso que algo pode acontecer ainda, Algo, não, tudo, Não compreendo, Só porque vivemos absortos é que não reparamos que **o que nos vai acontecendo deixa intacto, em cada momento, o que nos pode acontecer**, Quer isso dizer que o que pode acontecer se vai regenerando constantemente, Não só se regenera como se multiplica, basta que comparemos dois dias seguidos, Nunca pensei que fosse assim, São coisas que só os angustiados conhecem bem.* (TN, p. 48)³²

A angústia não havia permitido ao Sr. José lembrar-se de que no verbete da mulher desconhecida constavam dois averbamentos, um de casamento e outro de divórcio, e que,

³² Grifos nossos.

portanto, aquela mulher que ouvira no apartamento, de certeza casada, não poderia ser ela. Ele vai, então, continuar a procurá-la. Afinal, “*o que dá o verdadeiro sentido ao encontro é a busca*” pois “*é preciso andar muito para alcançar o que está perto*” (TN, p. 69).

4.4 “E agora, José ?”

“*Que dit ta conscience? - «Tu dois devenir celui que tu es.»*”

Nietzsche, *La gai savoir*, § 270

Decidido, então, a continuar sua procura, o personagem inicia uma série de infrações, faltas e delitos inimagináveis e não condizentes com a postura que o Sr. José adotara até esta altura de sua existência, com tanta correção em relação a seu trabalho e à pouca vida particular de que dispunha. Desde sempre cumpridor incondicional de seus deveres, “*até aqui apreciado pelos seus vários superiores como um funcionário competente, metódico e dedicado*” (TN, p. 78), não era de se esperar que um dia, movido pela ânsia de sua missão, chegasse a pedir a um superior seu para sair mais cedo do trabalho, que viesse a não realizar suas tarefas com a atenção e a dedicação necessárias e que pudesse ter a coragem de falsificar uma credencial da Conservatória Geral em seu nome, com a assinatura também falsa do conservador, e fosse, com ela, a interrogar algumas pessoas acerca do paradeiro da mulher desconhecida. É com esta credencial em mão que ele se apresenta à senhora que habita o primeiro andar do prédio indicado como primeira morada da mulher desconhecida. Ele se anuncia à senhora do rés-do-chão direito como um funcionário autorizado da Conservatória Geral que busca informações e esclarecimentos de dúvidas existentes no Registo Civil acerca de uma certa pessoa que havia morado naquele prédio.

A mesma força que o levara a não interromper sua busca o impede, agora, de assumi-la como algo de interesse única e exclusivamente seu, e é por isso que ele precisa elaborar e apresentar uma justificativa burocrática e oficial, a fim de não ter que explicar e nem expor os motivos que nem ele mesmo parece conhecer ainda. O Sr. José, que durante toda a sua vida não fizera praticamente nada de absolutamente seu, que vivera tranqüilamente uma vida estável e regulada, não pode de uma hora para outra ver-se dominado por anseios, decisões e sentimentos que não pode controlar, ou que, no mínimo, não pode conter. É por este motivo também que ele opta por manter em sigilo este seu novo projeto, assim como esconde cautelosamente sua antiga coleção; ele não quer se expor, não quer ainda que os outros saibam de si mais do que o que sua aparência superficial está a mostrar. Mas como, desta vez, precisa da ajuda de outras pessoas para continuar na trilha da mulher desconhecida, ele vê-se obrigado a revelar, com um punhado de mentiras espalhadas num fundo de verdades, uma parte de seus planos.

As primeiras informações que o Sr. José consegue obter sobre a mulher desconhecida abrem caminho para uma longa trajetória que ainda estaria longe de terminar, e quem o ajuda a dar este passo inicial é justamente a senhora do rés-do-chão direito, que, após uma conversa longa e bastante sugestiva, entrega-lhe uma foto da mulher ainda menina e um papel onde está anotada a direção da escola onde ela havia estudado. O encontro do Sr. José com esta senhora se faz importante porque, além de sua significativa contribuição para o caso desta investigação, a conversa nada casual que os dois mantêm acaba por desvelar muitas coisas e revelar muito do Sr. José para ele mesmo. Esta mulher enigmática que o recebe em sua casa, vencida pela insistência autoritária com que o Sr. José se apresentava e fazia suas perguntas, começa a contar a ele segredos de sua vida até então nunca contados a ninguém. Ela responde às perguntas dele, mesmo àquelas que dizem respeito às suas intimidades mais pessoais – afinal, segundo o Sr. José, “*para a*

Conservatória Geral do Registo Civil não existem assuntos íntimos” (TN, p. 61) – e, fazendo isso, lança uma série de perguntas e comentários que tornam a visita do Sr. José muito mais frutífera do que ele próprio esperaria. Ao responder às perguntas que lhe são feitas, ela satisfaz e alimenta cada vez mais o desejo de conhecimento daquele homem desconhecido que estava a sua frente, até que no meio da conversa é ela quem passa a fazer as perguntas.

A mulher olhou-o fixamente, Quem é o senhor, A minha credencial acabou mesmo agora de lhe dizer quem sou, Só me disse como se chama, é o Sr. José, Sim, sou o Sr. José, Pode fazer-me as perguntas que quiser, e eu não posso fazer-lhe nenhuma, A mim só tem competência para me interrogar um funcionário da Conservatória de escalão superior (...) (TN, p. 61)

A partir deste diálogo, em que conscientemente o Sr. José exorbita de um poder que na verdade não tem, a senhora do rés-do-chão começa paradoxalmente a contar detalhes que guardava em segredo sobre sua relação com a família da mulher desconhecida, não por se sentir coagida pelo aparente poder – ela esclarece, aliás, que entende o jogo entre os dois ao tornar evidente o que estava subentendido: *“Pode fazer-me as perguntas que quiser, e eu não posso fazer-lhe nenhuma”* (TN, p. 61) – mas porque, ao mesmo tempo que revela, intercala em seu discurso algumas perguntas que vão levar o Sr. José a refletir sobre algumas questões referentes à sua própria vida. Ela lhe pergunta se ele é feliz, se tem segredos, se os segredos dela o agradam, se é casado ou se nunca viveu com uma mulher e se sabe quantas são as pessoas que existem num casamento. Ela chama a atenção dele para o fato de que, apesar da advertência inicial, é ele quem está a responder a perguntas dela. O personagem não se rebela contra o fato tornado evidente, e diz finalmente que agora já não se importa, *“pois se calhar é assim que se aprende, respondendo”* (TN, p. 63). Essa mulher

do rés-do-chão (mais uma vez uma mulher, será sempre bom notar) age como desencadeadora do processo de aprendizado do Sr. José e ele, como bom discípulo.

Entre as perguntas reveladoras que a senhora fazia e as suas próprias respostas inesperadamente verdadeiras que traçavam, de um modo novo, um antigo percurso de sua vida, o Sr. José precisa encontrar a medida ideal do esforço para controlar os impulsos de alegria que sentia a cada revelação relevante. Ele precisa conter-se, precisa controlar suas reações, afinal, *“tinha ido ali como um simples funcionário que cumpre ordens dos superiores, portanto sem quaisquer envolvimento de natureza pessoal³³, assim era necessário que o visse a mulher que estava sentada à sua frente”* (TN, p. 60). No entanto, a senhora do rés-do-chão direito, lembrando-se de tudo o que aprendeu durante sua vida, principalmente, segundo ela, entre os seus cinquenta e os setenta anos, vai mostrar a ele que um envolvimento particular com as pessoas, no qual haja uma verdadeira vontade de conhecimento e de interação com o outro, sempre se sobrepõe àquilo que se pretende exclusivamente oficial. Como exemplo disso, ela constata e diz ao Sr. José que ele sabe muito mais do que o Conservador que é seu chefe, pois mesmo que ele tenha guardado de cor todos os nomes e apelidos que existem e existiram, e que possa, a partir daí, realizar todas as combinações passadas, presentes e futuras possíveis, o Conservador não sabe dela mais do que o nome. É o Sr. José quem está na casa daquela senhora, ouvindo-a contar seus segredos mais íntimos, e sendo a única pessoa a sabê-los. Ela quer-lhe mostrar, enfim, que *“o mais importante era precisamente isso, o que o tempo faz mudar, e não o nome, que nunca varia”* (TN, p. 112). A onisciência do conservador representa um saber tudo que significa, na verdade, não saber nada, ao contrário do Sr. José, que assume sua condição oposta à do conservador ao lançar-se na sua busca constante pelo conhecimento, o que demonstra, de certa forma, já estar dentro dele.

³³ Grifos nossos.

A senhora do rés-do-chão direito parece ser do tipo daquelas moscas que, como diz o narrador, mesmo com muito mel não se deixam apanhar, e parece duvidar dos interesses exclusivamente oficiais apresentados pelo Sr. José para justificar sua missão. Este, por sua vez, tenta de todas as maneiras fingir a existência de um distanciamento, de um não envolvimento pessoal para com a tarefa que está a executar. Quando a senhora comenta que, pelos vistos, ele não se importa de trabalhar aos sábados, o Sr. José se justifica dizendo que na verdade não tinha nada de seu para fazer. O que é no entanto o supremo fingimento do personagem é o fato de que esta é, quiçá, a primeira vez que ele está a fazer algo que é absolutamente seu, que não depende de necessidades involuntárias ou de ordens superiores, senão de sua única e própria vontade.

O resultado da insistência do Sr. José nos seus encontros com a mulher do rés-do-chão está no fato de ela dar-lhe a foto e o endereço por escrito da escola onde a mulher desconhecida havia estudado enquanto menina. Satisfeito pela informação, mas descontente pela demora em obtê-la, pergunta à senhora o porquê de haver tardado a fazê-lo, ao que ela responde: *“A razão é simples, não tenho ninguém com quem falar”* (TN, p. 65). O Sr. José, que antes já se identificara com a mulher desconhecida pelo anonimato em que ambos viviam, identifica-se agora com a senhora do rés-do-chão pela experiência da solidão que impera em suas vidas, e confessa: *“Eu também não.”* (TN, p. 65). A solidão destes dois personagens os uniu, e fez com que em pouco tempo viessem a saber tanto um sobre o outro; afinal, ela poderia ter-se poupado de toda aquela exposição a uma pessoa que lhe era estranha, não precisaria ter contado nem mesmo uma parte do que contou se houvesse optado por, logo de início, entregar a ele a foto e a direção da escola, dizendo que era tudo quanto sabia, ou então, se tivesse simplesmente negado qualquer envolvimento com a pessoa procurada, até que ele se cansasse e fosse dali embora. No entanto, assim como ele, ela também vive solitariamente, e encontra neste estranho um possível ouvinte

que não virá a recriminá-la após suas confissões. E o Sr. José, depois de um convite, quase um pedido, para que retornasse qualquer dia à sua casa, pensa realmente em voltar para contar sobre o andamento de sua pesquisa e talvez até mesmo revelar o seu motivo autêntico.

Mas a senhora do rés-do-chão não surge neste momento da história somente para contar, a nós e ao Sr. José, uma parte de sua própria história. Ela acaba por ser uma espécie de cassandra, que anuncia ou que, no mínimo, avisa e quer abrir caminho para o muito que ainda há para acontecer. Quando ela lhe fala sobre as três pessoas que existem num casamento, ele revela que já não tem esperanças de arranjar-se no amor, mas ela o adverte a não duvidar do que ainda está por vir:

E pode-se viver com esse um feito de dois, a mim já me custa trabalho viver comigo mesmo, O mais comum no casamento é ver-se o homem ou a mulher, ou ambos, cada um por seu lado, a querer destruir esse terceiro que eles são, esse que resiste, esse que quer sobreviver seja como for, É uma aritmética demasiado complicada para mim, Case-se, arranje uma mulher, e depois me dirá, Ora, ora, já se me acabou o tempo, Melhor é que não aposte, sabe-se lá o que irá encontrar quando chegar ao fim da sua missão (...) (TN, p. 64)

O Sr. José não sabe ainda o que o espera ao final de sua busca, não sabe nem mesmo se lhe dará continuidade e se virá a encontrar a mulher desconhecida, mas esta última frase proferida pela senhora deixa nele um tanto de dúvida e, talvez, um tanto de esperança. Ela lhe mostra que só sabemos do futuro depois que ele acontece para nós, e que mesmo o passado pode ser compreendido como uma espécie de porvir, se antes não sabemos dele, se não o conhecemos. Tal sabedoria altera o nosso conceito sobre o vivido e a nossa dimensão do tempo: pode-se não conhecer o passado, e só no futuro darmos por ele, na retrospectiva que faremos do já acontecido; enquanto o futuro poderá ser conhecido quando se transformar em passado referenciado. O Sr. José sabe da mulher desconhecida apenas o que lhe disseram a senhora do rés-do-chão e o verbete da Conservatória, e o

passado dela está, portanto, para ele, tão encoberto como o seu próprio futuro. A mulher desconhecida tem uma vida desconhecida que o Sr. José deseja conhecer.

Depois que a senhora, ao final da conversa, indica-lhe maliciosamente que vá procurar na lista telefônica, o Sr. José imagina o quão fácil teria sido chegar até ela, se o tivesse feito desde o início; ele perfaz o caminho do que poderia ter feito e do que poderia ter acontecido se tivesse se lembrado de dar o passo, agora óbvio, que ela lhe sugerira:

*(...) em menos de um minuto ficaria a saber onde encontrá-la, depois, a pretexto de esclarecer as imaginárias dúvidas da inscrição no Registo Civil, poderia combinar com ela um encontro fora da Conservatória, alegando que desejava poupá-la ao pagamento duma taxa, por exemplo, e logo nesse momento, arriscando tudo num gesto temerário, ou dias mais tarde, quando tivesse já entrado em confiança, pedir-lhe, **Conte-me a sua vida**³⁴. (TN, p. 68)*

Ele quer saber da vida dessa mulher desconhecida, mas não de uma maneira assim tão rápida e simples: assim como um caçador, que prepara cheio de ânimo todo o seu equipamento para uma longa jornada, não tem interesse algum numa caçada fácil em que a caça venha a oferecer-se abertamente à frente dos canos, o mesmo se passa com o Sr. José, e é por isso que ele, mesmo que inconscientemente, não se havia lembrado da lista telefônica, para não interromper tão rapidamente o que talvez tivesse estado toda a vida à espera. Lentamente, desde que o verbete chegara a suas mãos e através das palavras norteadoras da senhora do rés-do-chão, o Sr. José começa a envolver-se com esta estranhamente sedutora mulher, e, mesmo em sua ausência, mesmo na impossibilidade de sua presença, começa a amá-la e a descobrir o amor. Era como se finalmente tivesse despertado, “*parecia que de repente se tinha lembrado de que afinal sempre havia alguém à sua espera*”(TN, p. 84).

³⁴ Grifos nossos.

4.5 Da busca e do amor na impossibilidade da presença

*“Eu sei, eu sei
Quem és pra mim
Haja o que houver
Espero por ti”³⁵*

Toda a busca do Sr. José pode ser lida e compreendida também como uma tentativa de preenchimento de um passado que para ele, até então, não havia acontecido. Antes mesmo de encontrar a mulher desconhecida, ele quer saber dela o percurso de sua vida, quer saber o que foi feito dela enquanto ela ainda não existia para ele. E nessa busca, ele une em um quebra-cabeça os cacos que vai aos poucos recolhendo e conhecendo ao longo de sua fraudulenta investigação, e começa, com isso, a reconstruir e construir para si uma possível história daquela mulher que vai, vagarosamente, deixando de ser desconhecida, ao mesmo tempo em que ele começa, também aos poucos, a conhecer-se a si mesmo. Há, no romance, um duplo movimento de conhecimento que acontece simultaneamente, um que parte do Sr. José em direção ao outro e um em direção a si mesmo, e de que são, reciprocamente, causa e efeito. Talvez seja por isso que o Sr. José sinta a necessidade de registrar por escrito cada um dos passos de sua busca, porque reconhece na escrita mais uma possibilidade de autoconhecimento.

Assim, ele cria e recria um passado possível para ela, talvez com a esperança de que um dia esse passado a traga para seu presente. E por mais provas factuais que possam comprovar a veracidade de tudo aquilo que ele estava a descobrir sobre ela, esse passado que ele agora está construindo é, acima de tudo, um passado possível, já que toda retomada do passado se dá de maneira diversa do modo como ele se manifestou no presente, ainda mais quando está em jogo um distanciamento inicial como este que há entre o Sr. José e o

³⁵ Estes são os quatro últimos versos da música *Haja o que houver*, de Pedro Ayres Magalhães, cantada belissimamente pelo grupo Madredeus.

objeto de sua busca. Através dessa sucessão de acontecimentos passados possíveis, ele espera que o presente de ambos se cruze, como se ele pudesse formar, com os frágeis passos deixados por ela, uma linha imaginária em cujo final eles viessem realmente a se encontrar um dia.

Mas, assim como o acaso colocara um dia a mulher desconhecida na vida do Sr. José, sem que ele nem mesmo esperasse por isso, é agora o mesmo acaso quem o faz descobrir, dolorosamente, que ela, logo depois do início da sua busca, já está morta, que *“tinha morrido dois dias depois do deplorável episódio que transformara em delinqüente o até aí honesto Sr. José”* (TN, p. 180). A surpresa dele é tamanha quando nota que o verbete da mulher desconhecida não está em seu lugar correto na estante dos vivos que, ao ver descartada a hipótese de um engano, ele decide ir até às estantes dos mortos porque precisa confirmar o que lhe estava sendo tão custoso acreditar. Ele se aventura uma vez mais pela escuridão empoeirada do mundo dos mortos, aquela mesma escuridão que o perseguia nos seus sonhos de criança, que o acompanhou em todos estes anos de serviços prestados à Conservatória, em seu serviço cotidiano, e que também se fez presente em sua visita ao sótão da escola, quando buscava os verbetes escolares da mulher desconhecida. É a voz interior que ao longo do romance dialoga com o Sr. José que lhe faz notar a escuridão que o habita:

a escuridão em que estás metido aqui não é maior do que a que existe dentro do teu corpo, são duas escuridões separadas por uma pele, (...) tens de aprender a viver com a escuridão de fora como aprendeste a viver com a escuridão de dentro (TN, p. 177).

Mas nunca houve escuridão tão grande e tão profunda quanto aquela em que ele se viu imerso no momento da descoberta de que não chegara a tempo de conhecer, em vida, quem procurava .

Ao longo da história, o Sr. José tece o passado da mulher desconhecida com os fios que encontra pelo caminho, e põe-se a imaginá-la em várias passagens possíveis de sua vida: desde ainda recém-nascida, quando imaginara ser dela o choro que ouvira àquela porta, também na escola, há trinta anos, “*quando era apenas uma menina de olhos sérios e franja a tocar-lhe as sobancelhas, e se sentara naquele banco para comer a sua merenda de pão com marmelada*” (TN, p. 104), e finalmente quando ele visita a sua última casa, sabendo que ela já não vivia mais, enquanto observa tudo à sua volta, toca os móveis e imagina que ela “*se sentava nesta cadeira, que acendia este candeeiro, que segurava este lápis e escrevia com ele*” (TN, p. 271). Mesmo depois de sabê-la morta, o Sr. José decide continuar a procurá-la, a querer saber da sua vida, “*como se, crendo ter chegado ao fim de tudo, a sua busca ainda não tivesse terminado*” (TN, p.233). Ele quer agora, também, tentar compreender os motivos que a levaram ao suicídio, pois esta seria mais uma maneira de refazer para ele uma parte possível do passado dela. Ele continua a buscá-la porque aquela mulher, que não seria nunca lembrada por ninguém a respeito do que fizera em sua vida, não quer agora ser esquecida em sua morte, e fora talvez por este motivo que o verbete dela viera cair nas suas mãos, como um apelo no mais puro sentido benjaminiano que acredita que ao presente cabe responder aos apelos do passado³⁶: “*para que não se esquecessem dele*” (TN, p. 70). A mulher desconhecida vai continuar existindo mesmo depois de sua morte porque haverá alguém que se lembre dela, e mais que isso, haverá alguém a amá-la e a procurá-la, e é dessa maneira que a sua ausência é transformada em presença. Como dissera Teresa Cerdeira, o amor existe, aqui, mesmo que o encontro entre os amantes nunca se realize:

(...) quando o tecido aparente é de tantos desencontros, essa é uma história sobre o amor que só enganosamente se limitaria a um gozo extemporâneo das idealidades platônicas. Se há um amor na ausência, não há um amor da ausência, já que todo o processo amoroso

³⁶ BENJAMIN, Walter (1994).

*consiste justamente na tentativa de preenchimento do vazio, e não no comprazer-se no vazio.*³⁷

Essa ausência não se configura plenamente porque é, ao mesmo tempo, um modo de presença, porque se impõe enquanto presença, já que a busca não interrompida do Sr. José é capaz de manter no presente aquilo que já parece não mais fazer parte dele. Quando ele pensa na mulher desconhecida, enquanto recompõe os trechos possíveis de sua vida, e continua, assim, sua busca, ela se faz mais presente e mais viva do que jamais estivera, e é dessa forma que a ausência parece potencializar a presença, e não aniquilá-la ou substituí-la. O Sr. José constrói toda uma memória de fatos e sentimentos, dos quais não havia participado nem mesmo indiretamente, e agora ama a mulher desconhecida como se tivesse sempre estado ao seu lado. Ele continua a buscá-la porque esta é a única maneira de fazê-la permanecer viva, e sabe que mesmo que um dia viesse a encontrá-la, *“saberia dela tanto como no dia em que tomou a decisão de a procurar, isto é, nada, que se pretendesse saber quem ela realmente era teria de começar a procurá-la outra vez”* (TN, p.198). Ele decide continuar a procura porque sabe que mesmo que a encontrasse deveria continuar a procurá-la, pois só assim, procurando-a a cada dia, poderia saber quem ela era. Já num romance anterior a este, uma certa Maria Sara dizia a um Raimundo Silva: *“quando eu já aí estiver, deverá continuar à minha espera, como eu continuarei à sua”* (HCL, p.246), o que parece ser, num outro tempo e numa outra história, uma fala possível desta mulher desconhecida endereçada ao Sr. José. É este jogo amoroso que se sustenta nos limites da presença e da ausência, da procura e do encontro, do conhecer e do não saber, do passado e do presente, que assegura a sobrevivência do amor e dos próprios amantes.

A morte, que apareceria em oposição à vida por ser a única possibilidade da impossibilidade pura e simples do ser, posto que determinaria o fim da existência, passa a

³⁷ CERDEIRA, Teresa Cristina. 2000, p.285.

ter uma nova acepção com o Sr. José: ao continuar a procura pela mulher desconhecida mesmo sabendo-a morta, ele abre possibilidades dentro da impossibilidade de ser que é a morte. Retomamos aqui a filósofa Françoise Dastur, em seu ensaio *A metafísica da morte*, em que diz:

A morte não pode mais então aparecer como a interrupção da existência, como o que determinaria o fim desta de maneira externa, mas como o que constitui essencialmente a relação do Dasein³⁸ com o seu próprio existir.³⁹

Como o Sr. José sabe que “*não é possível enganar a morte*” (TN, p. 199), nem a sua própria e nem a do outro, ele precisa, então, inventar uma maneira de conviver com ela. E para isso, conta com a ajuda inesperada e inusitada do conservador, que, sem que ele sequer imaginasse, o estava a seguir desde o início da tarefa extra-oficial que ele mesmo se destinara a executar. O conservador, até então tradicionalista e seguidor das convenções, declara a seus subordinados, num demorado discurso, que, por estar “*consciente da mudança dos tempos, da necessidade duma contínua actualização de meios e processos na vida social*” (TN, p. 204), e devido a certos fatos que suscitaram nele certas reflexões, podia compreender agora a dupla absurdidade que é separar os vivos dos mortos. Ouçamo-lo:

Em primeiro lugar, é uma absurdidade do ponto de vista arquivístico (...), mas, em segundo lugar, é também uma absurdidade do ponto de vista memorístico, porque se os mortos não estiverem no meio dos vivos acabarão mais tarde ou mais cedo por ser esquecidos (...) (TN, p. 208)

Ele decide que daqui em diante “*os mortos permanecerão no mesmo lugar do arquivo que tinham ocupado em vida*” (TN, p.209), e justifica sua decisão numa das constatações mais comoventes do romance:

³⁸ O Dasein seria, na conceituação Heideggeriana, a concepção do ser em sua essência.

³⁹ DASTUR, Françoise. *A morte - ensaios sobre a finitude*, p. 72.

“Assim como a morte definitiva é o fruto último da vontade de esquecimento, assim a vontade de lembrança poderá perpetuar-nos a vida.” (TN, p. 209).

O verbete da mulher desconhecida iria retornar ao lugar que outrora ocupava na estante dos vivos, mas antes disso o conservador, quando revela ao Sr. José que estava sendo cúmplice de suas irregulares ações, que o estava a observar de longe, propõe que um novo verbete seja escrito para a mulher desconhecida, desta vez sem constar a data de seu falecimento. O conservador, que talvez tenha passado por um processo de transformação semelhante ao que ocorreu com o Sr. José, ainda sugere, como uma última infração, que o Sr. José destrua o certificado de óbito da mulher desconhecida, tão logo o encontre. Dessa forma, a verdade da morte da mulher desconhecida seria agora substituída por uma mentira que, colocada em seu lugar, se assumiria tão verdadeira quanto a outra, assim como acontece nos dois outros romances de que nos ocupamos. Talvez seja com este mesmo objetivo que o pastor de ovelhas do cemitério se encarregue de trocar todas as tabuletas com a indicação dos números de todos os mortos recém-chegados, porque isso faz com que o Sr. José encontre apenas por uma noite a sua mulher desconhecida, para logo em seguida perdê-la e ter de, novamente, tornar a procurá-la. O Sr. José entende isso, e dispõe-se a seguir o ensinamento do pastor, trocando ele mesmo a tabuleta de alguém recém chegado ao cemitério com o número que correspondia à mulher desconhecida. Assim, se por um lado *“a verdade tinha-se tornado mentira”*, há agora a possibilidade de que o pastor, sem saber, fizesse o contrário, *“hipótese irônica em que a mentira, parecendo estar a repetir-se a si mesma, tornaria a ser verdade”* (TN, p. 243). Só dependeria das obras do acaso.

O Sr. José não tem um passado em comum com a mulher desconhecida, e é por isso que ele junta, aos poucos, os pedaços da vida dela, para tentar, assim, conhecê-la. Na verdade, toda relação de alteridade se estabelece na tentativa de conhecer o outro, e na

contramão deste movimento, acabamos por nos conhecermos a nós mesmos. Estamos sempre tentando romper a barreira intransponível que separa o eu que *somos* do outro que *é*. Conviver, amar, conhecer o outro, significa, mais do que deixá-lo fazer parte do nosso presente, constituir um passado que não permanecerá presente na memória de apenas um. E como o conhecimento pleno e absoluto do outro é, definitivamente, inalcançável, resta aos amantes a tarefa de continuar, sempre e insaciavelmente, à procura.

. . . .

Continuaremos buscando novos e outros sentidos para esta enigmática história do Sr. José e da mulher desconhecida, pois a cada página reaberta saltam-nos aos olhos diversas outras considerações que parecem nunca mais se esgotar. De qualquer forma, mesmo que tenhamos que escrever aqui uma última palavra, mesmo depois de considerarmos este texto encerrado, será a partir daí que ele começará a abrir-se à espera de que outros venham a buscá-lo e a conhecê-lo, e é portanto a partir de seu fim que ele começará a, de fato, existir. Pois se há alguma coisa que pudemos aprender com a história de *Todos os Nomes* é que é também a finitude, a morte, a efemeridade das coisas do mundo o que nos impulsiona a continuar a busca, e que a ausência, por mais dolorosa e sofrida que seja, é também, uma forma incondicional de tornar presente e, quiçá, infinito, aquilo que desejamos jamais ter fim.

6 Conclusão: o duplicado, o cerco e os nomes

Um escritor, para falar de si mesmo, não precisa necessariamente criar personagens autobiográficos e nem mesmo transformar em ficção algumas partes de sua vida; o que o escritor é e o que ele foi está sempre diluído nas histórias que escreve, nos personagens que cria e no modo como conta tudo isso. Em tudo o que escrevemos há, essencialmente, tudo aquilo que somos, numa concentração textual que por vezes nem mesmo as emoções mais fortes são capazes de revelar. Não poderia ser diferente com José Saramago, este escritor que, sempre que interrogado acerca da gênese de sua obra, aponta constantemente para uma raiz histórico-familiar na qual habitam personagens e acontecimentos responsáveis, até certo ponto, por desencadear o processo de formação e de criação ficcional desse escritor incansavelmente em processo. Dessa forma, através de um resgate da memória daquilo que um dia se foi, é possível construir um mosaico que reflete aquilo em que nos estamos

tornando, e essa investida só se faz possível através da imposição de um certo distanciamento temporal.

Nas conversas, diálogos, entrevistas e conferências⁴⁰ concedidos por ele e publicados ao longo dos vinte e oito anos que até aqui se somam desde a sua considerada estréia, em 1977, com *Manual de pintura e caligrafia*”, José Saramago discorre acerca da composição temática e dos acontecimentos que, mesmo que não direta ou explicitamente, o encaminharam à escrita de seus romances. Ele escreve não só como quem preenche, com ficção, as lacunas da história, mas como quem, escrevendo, acaba por preencher as lacunas da sua própria vida, tomando-se por aprendiz de seus próprios personagens.

É dessa forma que os personagens Tertuliano Máximo Afonso, Raimundo Silva e Sr. José, além de todas as semelhanças que apresentam entre si, possuem alguns traços em comum que os aproximam de seu criador. Saramago explica que busca seus personagens dentro de si, “*mas não como cópias, (...) antes como hipóteses, ou nem sequer hipóteses*”, porque em momento algum se sente representado num personagem de romance⁴¹, mas assume que reconhece a existência de certas características suas no Raimundo Silva e no Sr. José (que ainda estava a ser escrito quando da entrevista concedida a Carlos Reis da qual extraímos este fragmento). E diz ainda:

*(o romance) é memória de mim mesmo (...) creio que há também nesse livro (História do cerco de Lisboa) e na sua trama uma arqueologia da minha própria pessoa. Há sempre uma participação da minha própria memória pessoal, que não aparece como tal, mas que muitas vezes ajuda a dar sentido àquilo que estou a narrar, porque é o próprio sentido da minha vida e da minha existência, que de uma certa maneira ajuda ao sentido da própria narração(...) Eu seria incapaz de escrever sem a participação da minha memória – o que não significa que alimente os livros com os fatos da minha vida que ela recorda.*⁴²

⁴⁰ Referimo-nos principalmente aos diversos números do Jornal de Letras e Artes publicados desde a década de 80 e da entrevista dada por Saramago a Carlos Reis, em 1998, que trazem importantes depoimentos e considerações do autor acerca de sua obra.

⁴¹ REIS, Carlos. 1998 (p.135).

⁴² Idem, p. 130.

Nos três romances de que tratamos, estes personagens nos são pintados como homens que viviam uma vida impessoal, sem vontades e desejos, como se um dia tivessem entrado numa canoa às margens de um rio e esquecessem os remos em terra. Eles vivem uma existência mediana e não se identificam terminantemente com nada do pouco que fazem em seu dia-a-dia justamente por não terem ainda encontrado ou descoberto suas próprias identidades. Eles não sabem quem são, e é por isso mesmo que nada os faz feliz, porque não há nada de realmente verdadeiro que os impulse à vida. Além disso, Tertuliano Máximo Afonso, Raimundo Silva e Sr. José aproximam-se uns dos outros mais uma vez por serem todos personagens absolutamente solitários, sem perspectivas e nem expectativas em relação à vida, até o momento da crise de identidade instaurada pelos grandes acontecimentos que lhes sucederam, e que agora recordamos: o aparecimento do duplicado, a escrita do não e o aparecimento da mulher desconhecida. A certa altura da vida destes personagens – e isso se dá já quando apresentam idade razoavelmente avançada – eles se deparam com um acontecimento divisor de águas, pois é a partir desse momento que devem decidir se vão continuar a ser aquilo que sempre foram ou se vão finalmente despertar para o mundo e para si mesmos para conhecer, deixar aflorar, quem eles realmente são. É a partir destes acontecimentos que tem início uma batalha em que o inimigo não é o outro: cada personagem “*nesta primeira luta teria de lutar consigo mesmo*”⁴³. Obliterando os demais traços biográficos, não podemos deixar de referir aqui que o próprio José Saramago, assim como seus personagens, só tem uma iniciação tardia na literatura, e que talvez seja só depois dessa iniciação que ele venha a ser, em ato, o que estava sempre guardado dentro de si, em potência. Afinal, “*um homem caminha léguas e léguas durante uma vida e dessas não aproveitou mais do que fadiga e ferida nos pés,*

⁴³

SARAMAGO, José. «A cidade», Lisboa: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, 8 de outubro de 1997.

quando não na alma, e vem um dia em que dá seis passos apenas e encontra o que buscava” (HCL, 327).

O despertar destes personagens é descrito e desenvolvido nos romances como uma espécie de epifania tardia, e é sempre causado por um fator, por um acontecimento de origem externa, que termina por gerar uma profunda transformação interna de cada um. Somos convidados a acompanhar esta mudança provocada pelo despertar e pela conseqüente descoberta da capacidade de decisão que acomete estes três personagens. Além disso, nos três romances este renascimento pessoal está diretamente ligado ao surgimento de um sentimento novo, até então desconhecido por estes três personagens, e que os lança numa experiência amorosa jamais vivida. Eles descobrem o amor, descobrem o outro e, nessa sucessão de descobertas, acabam descobrindo-se a si mesmos.

Outra característica que aproxima o professor de História do revisor e do funcionário da Conservatória Geral é a presença, sempre sutil, mas ao mesmo tempo imponente, de figuras femininas decisivas em suas vidas. Maria da Paz, Helena e a mãe de Tertuliano, Maria Sara, a mulher desconhecida e também a senhora do rés-do-chão parecem ser as parcas que unem os fios dos caminhos daqueles homens e tecem, junto com eles, as malhas de suas vidas. Quiçá sejam elas também as que lhe haverão de cortar um dia⁴⁴. Assim como em todos os demais romances, as mulheres destas três histórias exercem papéis fundamentais em relação à vida dos personagens masculinos centrais, e a postura que assumem diante dos fatos que se vão desenrolando é de tal forma radical, enigmática e intrigante que poderíamos julgar que, sem elas, as histórias simplesmente não aconteceriam.

⁴⁴ Não nos esqueçamos de que tanto *O homem duplicado* quanto *Todos os nomes* terminam apontando a possível morte de Tertuliano e do Sr. José. Mesmo que nossa hipótese não seja esta, cabe ressaltá-la como mais uma possibilidade de compreensão do desfecho destes dois romances.

É preciso notar que há na composição das narrativas de Saramago uma marca dominante de certa crença na possibilidade de aprender, como se os seus personagens estivessem sempre abertos às mudanças, às transformações, ao aprendizado. E isso justifica a ação pedagógica de alguns — e, ressaltamos, em praticamente todos os casos, representados pelas figuras femininas — e o crescimento de outros, movimentos que entretanto são muitas das vezes intercambiáveis.

A morte é também um outro tema recorrente nos romances, e é também uma questão intrinsecamente ligada ao tempo. Além da morte de alguns personagens ao longo dos romances — morre Maria da Paz num acidente de automóvel junto com António Claro, morrem milhares de pessoas, descritas ou não, durante o cerco de Lisboa, incluindo a morte do cavaleiro Henrique, que permitira a Ouroana finalmente unir-se a Mogueime, morre a mulher desconhecida e talvez a senhora do rés-do-chão direito — a mudança pela qual os três personagens passam acaba por destruir o outro que eles eram para afirmar o sujeito que eles inevitavelmente passariam a ser. A morte surge, nesses romances, não como a negação absoluta da vida, mas como um elemento que possibilita a sua transformação, a sua renovação. Para além de todo sofrimento, o sentimento de perda e a sensação de ausência de tempo advindos da morte são revertidos em mais uma possibilidade de buscar-se mais profundamente aquele que se é, o que vem a resultar na morte de um outro com o qual não nos identificamos mais. A morte, que tradicionalmente na cultura ocidental está vinculada à finitude, ao fechamento de um ciclo, abre-se agora como a possibilidade de renovação, uma vez que lança o homem num questionamento acerca de si mesmo e acaba por manter acesa sua memória e por manter presente o outro que aqui já não está. Assim como o “não” de Raimundo Silva em *História do cerco de Lisboa*, a morte também se impõe como afirmação, como abertura para a vida e para outros acontecimentos, e não como sua negação. E portanto, os personagens principais que iniciam os romances ficam pelo meio

do caminho, uma vez que são os outros, transformados, aqueles que timidamente já se anunciavam mesmo no começo das histórias, os que chegam ao final da travessia.

A solidão em que estes personagens vivem antes do momento de seu verdadeiro nascimento é tamanha que há, em *O homem duplicado* e em *Todos os nomes*, a incidência de outros dois “personagens” criados por Tertuliano e pelo Sr. José – designados como *sensu comum* no primeiro e como o *teto* no segundo – que personificam uma segunda pessoa com quem os personagens dialogam nos momentos de hesitação, de incertezas e de solidão. Essa estratégia ficcional de desdobramento num outro de si surge, em ambos os romances, como um modo de exercitar a alteridade a partir da concretização de uma fórmula de linguagem, ou seja, a partir dos diálogos possíveis imaginados pelos personagens. Eles concretizam e expõem o diálogo interior gerado pelo conflito existencial pelo qual os personagens passam ao longo dos romances, enquanto caminham em direção à descoberta de suas identidades e colocam em questão alguns de seus antigos pressupostos e suas próprias vidas.

Além dessas e de algumas outras semelhanças que aproximam os três textos que nos pusemos a analisar, o que tentamos e buscamos compreender, ao longo deste estudo, é, na verdade, a idéia e o conceito de tempo que se manifestam nos romances de José Saramago, mais especificamente nos três romances escolhidos por nós. Ouçamos o que diz o autor acerca do tema central para o qual buscamos uma unidade em sua obra:

*Entendo o tempo como uma grande tela, uma tela imensa, onde os acontecimentos se projetam todos, desde os primeiros até aos de agora mesmo. Nessa tela, tudo está ao lado de tudo, numa espécie de caos, como se o tempo fosse comprimido e além de comprimido espalmado, sobre essa superfície; e como se os acontecimentos, os factos, as pessoas, tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa outra 'arrumação caótica', na qual depois seria preciso encontrar um sentido.*⁴⁵

⁴⁵ REIS, Carlos. 1998 (p.80).

O tempo é, para Saramago, uma espécie de espaço onde reside, desordenadamente, tudo o que foi, o que é, o que será e o que poderia ter sido, à espera, talvez, de uma denominação outra que não a de passado, presente e futuro, esta linearidade delimitada a que a literatura não está jamais subordinada. E como “*a única coisa que efetivamente há é o passado*”, já que “*o presente não existe*” e que é, portanto, “*qualquer coisa que se joga continuamente, que não pode ser captado, apreendido, que não pode ser detido no seu curso*”⁴⁶, só resta ao homem a escrita de um passado que por sua vez não se apresenta o mesmo para todos, mas que é construído a partir da memória de cada um. Se, por um lado, podemos dizer que o presente não existe, devido à efemeridade dos fatos e dos acontecimentos, o passado, enquanto noção delimitada e finita, como unidade constante de conhecimento, também não existe enquanto tal, já que cada investida em direção a ele, seja ela ficcional ou supostamente histórica, é sempre única e depende diretamente das lembranças e das intenções de quem a conduz. O passado se apresenta, para cada um e em cada momento, de uma forma diferente, pois cada vez que retornamos a ele é um outro momento e é um outro de nós que o está a reconstruir. Afinal, “*não é possível entrar duas vezes no mesmo rio*”⁴⁷, pois um rio nunca passa duas vezes; é sempre outra a água, são outras as pedras e é outro o dia. Heráclito mais uma vez.

Este retorno sempre outro ao que já se passou é o que a filosofia moderna de Kierkegaard chama *reprise*, e que encontra sua origem semântica no que os gregos denominavam *reminiscência*. O ensaio intitulado *La Reprise*, considerado um dos textos mais célebres escritos por Soren Kierkegaard, constitui uma tentativa de investigar as questões que se propõem logo no início do texto: “*Une reprise est-elle possible? Quelle signification a-t-elle? Une chose gagne-t-elle ou perd-elle à être reprise?*”⁴⁸. A maestria

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Fragmento 50 de Heráclito (COSTA, Alexandre, 2002).

⁴⁸ KIERKGAARD, Soren (1990), p. 65.

deste texto não reside no fato de ele apresentar respostas delineadas para estas perguntas lançadas, que são, na verdade, não só o início, mas também todo o percurso e o ponto de chegada do ensaio. O que há nele de verdadeiramente relevante é o aprofundamento e o ininterrupto retorno às questões propostas. E se há alguma breve conclusão, ela se apresenta, se desenvolve e se justifica ao longo do texto, e parece estar sintetizada na seguinte passagem:

La dialectique de la reprise est aisée: ce qui est re-pris, a été, sinon, il ne pourrait pas être re-pris; mais, précisément, c'est le fait d'avoir été qui fait de la re-prise une chose nouvelle.⁴⁹

O retorno ao passado acontece e se torna inevitável pelo fato de o homem não poder aprender o esquecimento e de, portanto, ficar sempre prisioneiro de sua memória acerca do que já se passou:

Por mais longe que vá, por mais rápido que ele corra, os seus grilhões vão sempre com ele. É um verdadeiro milagre: o instante, aparecendo e desaparecendo como um relâmpago, vindo do nada e retornando a ele, volta no entanto como um fantasma a perturbar a paz de um instante posterior.⁵⁰

No entanto, esta forma de aprisionamento não se justifica como um comprazer-se com o passado ou de nele se refugiar, mas como a possibilidade de, a partir dele, fazer-se vida, de nela agir. Em suas *Considerações Intempestivas sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida*, Nietzsche escreve sobre a relação entre o homem e o tempo. O que mais uma vez diferencia o homem dos outros seres, partindo-se da ausência de linguagem e da conseqüente impossibilidade de memória destes últimos, é a consciência da noção de tempo que vai sendo construída pelo homem desde sua infância e ao longo de sua existência. Só ao homem é dada a consciência do conceito (construído) do tempo, já

⁴⁹ Idem, p. 87.

⁵⁰ NIETZSCHE, Friederich. (2005, p. 70)

que sem linguagem não há memória e sem memória não há passado, presente ou futuro possíveis. Essa consciência da noção de tempo é o que aflige o homem e o que o acalenta: se por um lado, o homem se angustia por saber da finitude das coisas — e é essa angústia que o leva a agir no mundo —, por outro lado, a consciência de que tudo passa e que há ainda muita coisa por vir leva o homem a superar o sofrimento e a melancolia, e a continuar agindo. É, portanto, a construção do conceito de tempo e a consciência dele o que leva o homem, através da angústia, a inquietar-se diante do mundo e a agir. Saber que existe um ontem e um amanhã, separados por instantes passageiros que constituem o aqui e o agora, saber-se cercado pelas balizas do passado e do futuro, é o que faz do homem o único ser histórico e também o único acometido pela consciência de que sua existência é uma eterna incompletude⁵¹.

Mas se por um lado o passado alimenta a vida e o presente, é, também, somente a partir da faculdade do esquecimento que as novas e outras ações, os novos acontecimentos, podem vir a ser. Toda ação tem, necessariamente, sua origem em algo que já se passou, mas, ao mesmo tempo, só se faz possível quando ultrapassamos o limiar entre a lembrança e o esquecimento, pois somente assim podemos nos lançar ao que é novo, à mudança⁵².

Nessa indefinição e indeterminação que caracterizam o passado, há também igualmente espaço para o que não aconteceu, para o que poderia ter acontecido, e é disso que se alimenta a literatura. Afinal, se as escolhas da vida deixam sempre em aberto outros caminhos por seguir, é somente através da ficção que se pode reconstituir aquilo que poderia ter sido. Talvez seja a fim de explicitar esta idéia que José Saramago expõe, nas histórias que inventa, mentiras que assumem o lugar de verdades. Nos três romances temos a conversão de uma suposta mentira em uma verdade que toma seu lugar. Em *O homem duplicado*, Tertuliano vê-se transformado, talvez para sempre, em António Claro; em

⁵¹ Idem, p. 71.

⁵² Idem, p. 79.

História do cerco de Lisboa, temos a negação de um acontecimento consagrado e reconhecido como verdadeiro pela simples inclusão de uma palavra ao texto — o que talvez venha a nos mostrar a fragilidade da verdade; e finalmente em *Todos os nomes*, temos a retirada do verbete da mulher desconhecida da prateleira dos mortos, como uma maneira de negar sua morte e torná-la viva novamente. É dessa visita ao passado, desta retomada do que já se passou, que surge a possibilidade de agir-se no presente, ou seja, de criarem-se novas e outras possibilidades que também haverão de se tornar o passado que alimentará um presente ainda por vir.

E esta é exatamente a justificativa pela qual optamos por não apresentar as leituras dos três romances na ordem cronológica de suas publicações. Optamos por manter a ordem em que estas obras se abriram para nossa primeira leitura, cada uma em seu momento, e que também configurou como a ordem em que escrevemos este texto. Embora *História do cerco de Lisboa* seja, dentre os três, o romance mais antigo, optamos por localizá-lo, aqui, precedido por *O homem duplicado* e seguido de *Todos os nomes* porque esta fora, na verdade, a ordem na qual estas obras se apresentaram para nós. Este seria, então, mais um indício de que o passado não é sempre o mesmo, e de que a história se apresenta e se reorganiza para cada um e em cada momento em um tempo próprio, único e sempre diferente.

Escrever o possível é a única forma de torná-lo real. Escrever ficção é buscar e encontrar um tempo outro que talvez esteja no limiar entre o que se vive e o que não se viveu, entre o que se é e o que não se foi, entre o que foi e o que poderia ter sido. Escrever o condicional é, talvez, a única escrita possível.

“Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido? Será essa, se alguém a escrever, a verdadeira história da Humanidade.” Já pode sossegar o poeta, pois que a verdadeira história já está sendo escrita. José Saramago é esse escritor de quem falava Fernando Pessoa no poema que citamos como epígrafe deste texto, Pecado Original. É ele o escritor, ou um dos escritores, que tornarão real a profecia do poeta das diversas faces, do poeta dividido em si e em outros; é ele quem escreve a história, as histórias, do que poderia ter sido, em tempo condicional.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.
- ADRIÁN, Huici. «Historia y ficción en *Historia del Cerco de Lisboa*», in *José Saramago, Il bagaglio dello scrittore*, pp. 137-161, Roma: Bulzoni Editore, 1996.
- ALMEIDA, José M. G. «Buriti: o ritual da vida». In: Revista *Metamorfoses 2*. Lisboa: Edições Cosmos e Cátedra Jorge de Sena, 2001, pp. 169 - 200.
- ARNAUT, Ana Paula. «Viagem ao centro da escrita: da subversão à irreverência da(s) história(s)». In: *Colóquio Letras - Revista Trimestral 151/152*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro-Junho de 1999, p. 325-334.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas - volume I*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- «Sobre o conceito de história». In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas – volume I*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: outra vez te revejo...* . Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004.
- BERRINE, Beatriz. «Olhos que sabem ver e se comunicar», Lisboa: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, 26 de março 1997.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Editora Globo, 1995.

BOURGET, Paul. *Essais de Psychologie Contemporaine – Tome Premier*. Paris: Librairie Plon, 1919

------. *Sociologie et Littérature*. Paris: Librairie Plon, 1906

CATROGA, Fernando. Memória e história. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy, org. *Fronteiras do Milênio*. 1ª ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001, p. 43-69.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago – entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

------. «José Saramago: a ficção reinventa a história», Revista *Colóquio-Letras* (120), pp. 171-198, Lisboa: 1991.

------. *O Avesso do Bordado*. Lisboa: Editora Caminho, 2000.

------. «On the Labyrinth of the text, or, Writing as the Site of Memory». In: *On Saramago*, pp. 73-95, Massachusetts: RPI Printing - University of Massachusetts Dartmouth, 2001.

COELHO, Eduardo Prado. «Um reino de palavras», Lisboa: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, 21 de outubro de 1998.

------. Se o Leitor escreve, tu escreves. In: Revista *Metamorfozes* 2, pp. 143 - 155. Lisboa, Edições Cosmos e Cátedra Jorge de Sena, 2001.

COSTA, Alexandre. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Rio de Janeiro: DFL, 2002.

COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

DASTUR, Françoise. *A morte, ensaio sobre a finitude*. Trad. Maria Tereza Pontes, Rio de Janeiro: Difel, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método – Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Editora Vozes, 4ª edição, 2002.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. «Da capo: O texto como palimpsesto na *História do cerco de Lisboa*»». In: *Colóquio Letras - Revista Trimestral 151/152*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Janeiro-Junho de 1999, p. 341 - 350.

FOGEL, Gilvan. Da pobreza e da orfandade sem vergonha. In: SCHUBACK, Marcia S. C., org. *Ensaio de Filosofia – Homenagem a Emmanuel Carneiro Leão*. 1ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1999, p. 65-99.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Trad. Fernando Cascais; Edmundo Cordeiro. Ed. Veja, Passagens, 1992.

------. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga Sampaio. 8ª edição São Paulo: Edições Loyola, 2002.

- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à Metafísica*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1966.
- . *Ser e Tempo*. Petrópolis: Editora Vozes, Parte I, 5ª edição, 1995.
- . *Ser e Tempo*. Petrópolis: Editora Vozes, Parte II, 5ª edição, 1997.
- HOBBSAWN, Eric. *Sobre História*. Ensaios. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KIERKEGAARD, Sören. *O conceito de angústia*. Trad. João Lopes Alves. Lisboa: Editorial Presença, 1972.
- . *La Reprise*. Paris: Flammarion, 1990.
- LIMA, Luiz Costa. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Ed. Eldorado, 1970.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.
- . *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 4ª edição, 1994.
- . «Memorial, terrestre e divino». Lisboa: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, 4 de junho de 1990.
- . *Mitologia da saudade seguida de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MACEDO, Helder. *Vícios e virtudes*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2002.
- MATOS, Maurício. «O verdadeiro senhor dos arquivos». In: *Convergência Lusíada nº 17 - Revista cultural do Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura*. Rio de Janeiro: Imprinta, 2000, p. 312-321.
- MORAES, Francisco José Dias de. «Alteridade e História». In: PIMENTEL, Flávio (org.), *Ensaaios extemporâneos de filosofia*. Rio de Janeiro: Editor Paradigma, 2005.
- NIETZSCHE, Friederich. *Assim Falou Zaratustra*. Trad. Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1983.
- . *Escritos sobre História*. Tradução: Noéli Sobrinho. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- ORTEGA Y GASSET, José. *História como sistema*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- . *La rebelion de las masas*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- . *¿Que es conocimiento?*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1977.
- . *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1998.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. «A história e a parábola», Lisboa: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, 21 de outubro de 1998.

QUEIRÓZ, Eça. *Notas Contemporâneas*. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão, Editores, 1909

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

----- «Arqueologia de um romance» Lisboa: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, 26 de março de 1997.

----- «O homem diante do espelho», Lisboa: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, 26 de novembro de 2002.

----- «Romance e história depois da revolução. José Saramago e a ficção portuguesa contemporânea», in *José Saramago, Il bagaglio dello scrittore*, pp. 23-36, Roma: Bulzoni Editore, 1996.

ROCHA, Clara, "Saramago e a ficção sobre a ficção." in *Jornal de Letras*, Lisboa, 13 de Novembro, 1985.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 16ª ed., 1984.

SARAIVA, Antonio José & LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*.

15ª edição. Porto, Porto Editora, 1989.

SARAIVA, José Hermano. *História Concisa de Portugal*. Mira-Sintra. Europa-América. 7ª ed., Lisboa, 1981.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.

----- *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

----- *Dom Giovanni ou o absoluto absolvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

----- *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

----- *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

----- *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

----- *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

----- *O Homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

----- *A jangada de pedra*. Lisboa: Editorial Caminho, 1980.

----- *Levantado do chão*. Lisboa: Editorial Caminho, 1981.

----- *Manual de pintura e caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

----- *Memorial do convento*. São Pulo: Difel, 1983.

----- *Objeto quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

----- *Que farei com este livro?* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

----- *Todos os nomes*. São Paulo, Editora Schwarcz, 2003.

----- «O tempo e a História», Lisboa: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, 27 de janeiro de 1999.

----- «A cidade», Lisboa: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, 8 de outubro de 1997.

----- «The Bureaucratic Tale of the Harbor Máster and the Collector of Customs», in *On Saramago*, pp. 239-243, Massachusetts: RPI Printing - University of Massachusetts Dartmouth, 2001.

SEIXO, Maria Alzira. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

----- «*História do cerco de Lisboa* ou a respiração da sombra». Lisboa, *Colóquio-Letras* nº 109, Maio-Junho de 1989.

----- «O caso da mulher desconhecida», Lisboa: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, 22 de outubro de 1997.

----- *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

STAROBINSKI, Jean. *La relation critique*. Paris: Gallimard, 1970.

VARELA, Maria Helena. *O heterologos em língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, 1996.

VIEIRA, Agripina. «Do centro à Caverna», Lisboa: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, 15 de novembro de 2000.

Obras de referência

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)