

CONSIDERAÇÕES SOBRE O ROMANCE: JOSÉ SARAMAGO E PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS

Iris Selene Conrado*

Resumo

José Saramago, escritor português contemporâneo, vencedor de vários prêmios literários como o Prêmio Camões (1995) e o Prêmio Nobel da Literatura (1998), foi consagrado no panorama literário por sua vasta produção, sobretudo pelos seus romances, traduzidos em diversos idiomas, e distribuídos mundialmente. Ao se observar os romances de José Saramago como um todo, nota-se que os mesmos podem ser cronologicamente subdivididos em certas 'fases', que o próprio escritor as reconheceu em um discurso proferido em Turim (maio de 1998). Nos romances mais recentes, após 1995, o escritor desenvolve um trabalho diferente dos romances anteriores, apresentando aspectos inovadores (comparados às produções anteriores), como o uso de uma linguagem mais próxima da oralidade, e a presença da alegoria como figura-chave reflexiva das obras, por exemplo. Assim, o presente estudo visa observar, a partir de uma breve recuperação descritiva do gênero romanesco, tendências contemporâneas em obras de Saramago, a saber, *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *O homem duplicado* (2002) e *As intermitências da morte* (2005), evidenciando alguns dos elementos marcantes e contemporâneos destas, bem como a manutenção de aspectos próprios do projeto literário do autor, como o trabalho com a linguagem e a questão social. Verifica-se, desse modo, o gênero romanesco e seu forte liame com o ser humano e seu meio, assim como seu aspecto híbrido e mutável.

Palavras-chave

José Saramago; Romance contemporâneo; Romance português

Abstract

José Saramago, a Portuguese contemporary writer, winner of several literary awards as the Camões Prize (1995) and the Nobel Prize of Literature (1998), was established in the literary scene for his vast production, especially for his novels, translated into several languages and distributed worldwide. By observing the novels of Jose Saramago as a whole, we can note that they can be chronologically divided into certain 'stages', acknowledged by the writer himself in a speech in Turin (May, 1998). In his more recent novels, after 1995, the writer develops a different work from his previous novels, introducing innovative aspects (compared to previous productions), as using a language closer to orality, and the presence of the allegory as a key figure reflective of his novels, for example. Thus, this study aims at observing contemporary trends in some of his novels: *Blindness* (1995), *The Double* (2002) e *Death with Interruptions* (2005), after a brief descriptive recovery of the novel genre. We want to show some contemporary and interesting elements of those works, as well as the maintenance of aspects characteristic to the author's literary project, such as working with language and the social issue. We could see, thus, the strong bond of the novel structure with humans and their environment, as well as the hybrid and changing characteristics of this genre.

Keywords

Contemporary Novel; José Saramago; Portuguese Novel.

* Centro de Línguas – Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD – Dourados – MS. E-mail: iriselene@gmail.com

O gênero romanesco e o romance português – à guisa de uma introdução

Muito se observa, na vasta produção teórica sobre as formas artísticas, uma busca por definições, um interesse em desvendar o modo como a obra de arte se aproxima do ser humano e seu meio, bem como em entender os efeitos desta no espectador. De fato, toda essa 'movimentação' que a arte provoca é percebida no espectador, no leitor, no crítico, e também no próprio artista, no escritor, consciente (ou não) de sua tentativa de auto-conhecimento e de completude através do trabalho artístico.

Sabe-se, assim, que a arte tem de fato um forte vínculo com o humano e o seu contexto e, dentre as várias manifestações artísticas, o romance, por ser um gênero literário híbrido, plural e dialógico, trata-se da forma artística que apresenta, de modo complexo, esse vínculo entre arte e humanidade, delineando em seu cerne angústias e contradições do homem e da mulher em seu contexto sociocultural.

Ligado ao tempo presente, isto é, que versa sobre o presente inacabado, trazendo portanto um inacabamento de sentido (BAKHTIN, 1988), o gênero romanesco encontra-se em um processo evolutivo, em formação, pois acompanha o momento histórico atual, nasce e se compõe pela história, luta por seu reconhecimento ante aos outros gêneros:

O romance não é simplesmente mais um gênero ao lado dos outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. [...] Em comparação a eles, o romance apresenta-se como uma entidade de outra natureza. Ele se acomoda mal com os outros gêneros (BAKHTIN, 1988, p. 398).

Ante a outras formas literárias, o romance tem uma postura muito diferente: ele parodia os outros gêneros, mostra seus limites, incorpora outros e abre novas possibilidades para eles: "o romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom" (BAKHTIN, 1988, p. 399). Assim, com o desenvolvimento do romance, toda a literatura em geral, todos os gêneros acabados, sofrem modificações, por vezes "romancizam-se" ou se alteram na forma de estilização.

De fato, desde os primórdios do romance, já havia paródias dos gêneros consolidados, e este percurso continuou no século XVIII, por exemplo; porém, neste íterim, pode-se ver uma outra característica do romance: seu caráter autocrítico, uma vez que muitos textos que seguiam a tendência da paródia, em certos períodos, marcaram-se por recursos banais – não há constância na metodologia de criação romanesca.

Historicamente observa-se que, quando os gêneros estáveis se 'romancizaram', eles se revestiam de maior liberdade, de uma renovação da linguagem por meio do plurilinguismo e pela dialogização; além disso, tornaram-se capazes de trazer em si questionamentos, uma problematização de sentidos por causa do vínculo que estabeleceram com o presente, com o inacabamento do sentido, vínculo este característico do gênero romanesco.

A influência do romance, portanto, sobre as mudanças dos outros gêneros não se dá de modo espontâneo, mas está ligada ao vínculo que o romance tem com a própria dinamicidade de seu mundo atual. O gênero romanesco, com seu caráter de inacabamento, evolui com as transformações da sua realidade externa, da qual não se dissocia e, por isso, é o gênero que mais se aproxima da representação da realidade contemporânea. Por isso, o romance, sendo aquele que melhor acompanha a complexidade do mundo, sempre em mutação, acaba por direcionar, por “romancizar” as transformações dos outros gêneros. Nas palavras de Bakhtin:

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. [...] é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, [...] ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento (BAKHTIN, 1988, p. 400).

A teoria da literatura, logo, não conseguiu desvendar o romance, como ela fez com os outros gêneros imutáveis, estáveis e fixos; mesmo assim, com a “romancização” dos gêneros, isto é, com a influência da mobilidade e flexibilidade do romance para eles, o trabalho da teoria literária tornou-se mais difícil. A teoria tentou fundamentar as bases do gênero romanesco comparando-o a outros, verificando suas diferenças, criando assertivas que objetivavam a definição de um único elemento básico constante no romance; a procura foi frustrante, em vão:

Continuou-se a considerá-lo como um gênero no meio de outros gêneros, tentou-se fixar suas diferenças de gênero constituído em relação aos outros gêneros constituídos, tentou-se desvendar o seu cânone interno como um determinado sistema de índices de gênero, invariáveis e fixos. Os trabalhos sobre o romance levavam, na grande maioria dos casos, ao registro e à descrição tão completos quanto possíveis sobre as variedades romanescas, mas, no conjunto, tais registros nunca conseguiram dar qualquer fórmula que sintetizasse o romance como um gênero. Além do mais, os pesquisadores não conseguiram apontar nem um só traço característico do romance, invariável e fixo, sem qualquer reserva que o anulasse por completo (BAKHTIN, 1988, p. 401).

Os próprios escritores de romances começaram a tentar conceber um estudo que apontasse as características do romance; mesmo não chegando a uma conclusão final, eles pelo menos conseguiam verificar o gênero em sua dinamicidade viva: suas declarações denotam o embate do gênero romanesco com outros já estabilizados, e inclusive consigo mesmo; assim, as observações desses escritores apenas ressaltaram a “posição singular” do gênero entre outros na literatura.

Com estas e outras reflexões suscitadas por Bakhtin, o gênero romanesco é percebido em sua pluralidade linguística, com aspectos heterogêneos, mutáveis e instáveis. Considerações como estas incitaram outros teóricos, no século XX, a buscarem uma revisão quanto aos modos de representação do romance e sua caracterização moderna e suas modificações no decorrer do tempo, como Anatol Rosenfeld e Michel Butor, por exemplo.

Outra teórica, Linda Hutcheon, apresenta interessantes abordagens sobre o romance contemporâneo, evidenciando questões polêmicas, como a conceituação da ideia de pós-modernismo, bem como as mudanças na percepção da referencialidade no contexto do final do século XX; desse modo, também acaba por versar sobre as configurações do gênero romanesco na atualidade.

Hutcheon expõe, entre outros pontos de vista, que o romance contemporâneo é marcado pela metaficção historiográfica. Para explicar sua definição de metaficção historiográfica, Hutcheon (1991) desenvolve uma reflexão sobre o vínculo entre arte e história, e ainda sobre a relação entre verdade, história, realidade e ficção.

Exemplifica com o romance *Foe*, de Michael Coetzee, no qual se questiona a veracidade da história narrada, ao afirmar que Defoe, o escritor, teria omitido fatos e desconsiderado pessoas com atuação direta no enredo; no caso, o texto literário demonstra o direcionamento possível que um contador de histórias pode ter, seu julgamento parcial e sua postura inventiva, ao mesmo tempo em que denuncia que o historiador também é passível de este tipo de ação, o direcionamento 'pessoal' no relato de um fato: "a preocupação do século XVIII em relação às mentiras e à falsidade passa a ser uma preocupação pós-moderna em relação à multiplicidade e à dispersão da(s) verdade(s), verdade(s) referente(s) à especificidade do local e da cultura" (HUTCHEON, 1991, p. 145).

A questão da verdade ficcional e da verdade histórica incita historiadores, literários, críticos e filósofos e, no início do século XX, teóricos formalistas e estruturalistas declaram que o *status* ficcional da obra literária não pressupõe a discussão sobre a verdade, ou seja: a arte não precisaria ser questionada se trata de uma verdade ou não, ou até que ponto o que ela traz condiz com a realidade – a dicotomia entre verdadeiro e falso não se ajustaria à ficção. Hutcheon, entretanto, pontua que a metaficção historiográfica admite que estes pólos opacionais – verdade e falsidade – não deveriam constar nos pressupostos de definição da arte, porém o motivo não se daria por causa de um "status ficcional", mas porque os romances pós-modernos trazem várias verdades, uma multiplicidade de verdades, e o que soa como falso seria apenas uma outra verdade, uma verdade diferente.

Dessa forma, há a exposição, por meio da metaficção historiográfica, das diferenças entre literatura e história em suas estruturas, demonstrando-se também os pontos de proximidade entre as duas disciplinas, bem como o questionamento dos valores estanques de originalidade da arte e da confiabilidade e clareza da história: "a ficção e a história são narrativas que se distinguem por suas estruturas [...], estruturas que a metaficção historiográfica começa por estabelecer e depois contraria, pressupondo os contratos genéricos da ficção e da história" (HUTCHEON, 1991, p. 146).

A flexibilidade do gênero também é observada nos estudos de teóricos portugueses sobre o desenvolvimento do romance em Portugal no século XX: Fernando Mendonça (1966), por exemplo, crítico português da década de 60, expõe, por meio de análises de obras portuguesas, a configuração do romance nacional, desde a figuração do romance presencista, no início do século, perpassando o romance neorrealista português, até as obras de sua atualidade (nos anos 60).

Explica Mendonça como o romance no século XX desenvolveu-se em Portugal, traçando introdutoriamente o percurso do gênero após a morte de Eça de Queirós. Comentando que foram quase trinta anos de um período de 'hibernação', o romance firma-se e destaca-se com a influência do Presencismo, no período de 1927 a 1940. Para o estudioso, a década de 40 marcou-se em Portugal pelo surto neorrealista, com representação da problemática social. O autor português considera, no entanto, que ambos os movimentos (Presencismo e Neorrealismo) fazem parte da realidade histórico-literária de Portugal, mas não caracterizam exclusivamente o romance português do século XX, uma vez que, sendo a realidade dinâmica, há uma existência concomitante de misturas

tipológicas de romances; logo, as orientações presencista e/ou neorrealista não são exclusivas e definidoras do fazer literário contemporâneo.

Mendonça estabelece a obra *A Sibila* (1953), de Bessa Luís, como um marco para a produção literária portuguesa, uma vez que esta trouxe elementos que a diferenciariam de obras puramente neorrealistas: “*A Sibila* propunha-se a fazer uma revisão dos valores humanos em termos de ‘indivíduo’ [...]. Era uma nova experiência das modificações íntimas de cada um, do seu cotejo ou do seu desfilar de estados em permanente germinação” (MENDONÇA, 1966, p. 18).

Portanto, o romance figurou-se de modo a trazer sempre novidades, a surpreender leitores, revelando-as no estilo, na temática, na linguagem, e nas reflexões sobre o ser humano. Assim, o teórico português observa a inquietação dos autores na produção dos seus romances, ressaltando uma certa indefinição do gênero, e demonstra suas expectativas, esperando pelos romances que viriam (uma vez que ele publica seu texto na década de 60).

Quando busca pensar o romance português contemporâneo (de seu tempo), aponta Mendonça para um traço marcante: o tratamento com a questão do modo como o ser humano se relaciona consigo mesmo e com seus próximos: “O fato é que eles estão robustamente ligados por um mesmo fio condutor: o problema das relações humanas. Todos eles equacionam ou debatem essa área misteriosa de relação” (MENDONÇA, 1966, p. 126).

No romance português, considera haver dois grandes conflitos humanos, a saber, o reconhecimento pelo homem de outrem e o conhecimento de si mesmo (deste homem) pelo olhar do outro. Exemplificando com o romance de Vergílio Ferreira, *Estrela Polar*, observa este “diálogo de aparições” que remete ao pensamento metafísico. São reflexões filosóficas e profundas que podem ser levadas à estrutura de um ensaio: “Usou o Autor dum esquema muito sagaz e [...] habilmente engendrado para produzir situações da história, que quase sem ser história deixa, no entanto, essa perturbação obscura que todos nós buscamos em qualquer romance” (MENDONÇA, 1966, p. 128).

Além da questão da temática, o estudioso resalta outra característica do romance português contemporâneo, exemplificando com as estratégias do romance de Ferreira: a delimitação estilística. Em primeiro lugar, destaca-se o jogo de pensamentos fluídos que trazem, pelo narrador e pelas personagens, uma mixagem entre conteúdo e estrutura, entre temática e ações. Em segundo lugar, tem-se a utilização de vocábulos com sentidos amplificados, ou mesmo com novos significados, fortalecendo uma perspectiva enigmática ao texto literário: “para ser exato, não há um ‘estilo’ em *Estrela Polar*: há, e permanentemente em presença, um reajuste de significações, um novo encontro de palavras com que se produz uma linguagem nova, cheia de visitas mais intensas do que nunca” (MENDONÇA, 1966, p. 133).

Conclui o renomado teórico que o romance português dos anos 60 caracterizou-se de maneiras distintas, mas teve como principais elementos a temática das relações humanas e a forma diferenciada e surpreendente de lidar com a linguagem: “o que caracteriza [...] [os romances analisados] é, precisamente, a sua linguagem específica, o seu modo de inaugurar situações, cuja gênese emocional reside no encontro de palavras que ninguém sonhou associar, e ofertam os dados essenciais da realidade metafísica” (MENDONÇA, 1966, p. 133).

Com a análise de autores selecionados, Mendonça (1966) atenta para o fato de que a influência do Neorrealismo ainda se faz notar nos romances dos anos 60, contudo, adaptando-se esta influência às tendências da época, e acrescentando por vezes algo mais, um questionamento, um pensamento de

cunho filosófico, um enigma a se solucionar. Essa seria, pois, a herança dos romancistas portugueses para as próximas gerações de escritores os quais comporiam o quadro da literatura portuguesa contemporânea.

Para exemplificar outras inovações que foram surgindo na literatura portuguesa na segunda metade do século XX, vale citar a leitura analítica que Maria Aparecida Santilli (1979) faz sobre a obra de Carlos de Oliveira, *Pequenos Burgueses*. Publicada a primeira edição em 1948, houve outras duas, uma em 1952 e outra em 1970, apresentando nelas alterações e revisões interessantes. A obra trata de um jogo de falácias, de trapaças entre as personagens, isto é, apresenta-se um olhar lúdico às instáveis transações burguesas, em uma reflexão sobre o ciclo de relativismo quanto às relações humanas: “este romance [...] apresenta, assim, uma curiosa montagem episódica, pois a corrente dos logros enreda toda a pequena burguesia provinciana, à maneira de um círculo vicioso em que todos acabam sendo sujeito e objeto de trapaças” (SANTILLI, 1979, p. 152). O jogo das relações humanas constante na obra ressalta uma denúncia social: há uma crítica ao sistema sociocultural da atualidade.

Outro jogo presente em *Pequenos Burgueses* é o linguístico, no discurso ambíguo das personagens, que acentua a ironia e a criticidade da obra. A crítica esclarece, ainda, que o narrador também é diferenciado, controlando o interior das personagens, porém também lhes dando espaço para atuar, agir, falar, pensar e manipular, num estilo dramatizado.

Outro ponto levantado diz respeito à terceira edição da obra, onde há a representação da diversidade de vozes no romance – o narrador é posto como apenas mais uma voz, mesclada às vozes das personagens, às quais apresentam a sua própria perspectiva sobre a vida. Assim, aspectos inovadores da terceira edição seriam, primeiro, a reescritura, a reelaboração textual, e segundo, a instabilidade da narrativa por meio da pluralidade vocal: “a identificação da voz do narrador, enquanto distinta, dá-se por exclusão na medida em que não é a de nenhuma das outras personagens denominadas. Fora dessa perspectiva, como função relatora destacada, ela desaparece, o romance se dissolve no sistema dialógico” (SANTILLI, 1979, p. 163).

Desse modo, para a teórica, o romance de Carlos de Oliveira retoma e reacende o papel da ‘palavra’ na representação do outrem, denotando, na pluralidade de vozes e no procedimento da reescrita, o sentido de inacabamento e de multiplicidade do próprio gênero romanesco: “Em Carlos de Oliveira as reedições consumam-se novas etapas de um processo de transformações que parecem ressaltar, afinal, significados que continuam válidos como base nesta inacabada esteira de reescrituras que seus leitores têm encontrado” (SANTILLI, 1979, p. 163).

Nas reflexões da estudiosa se pode observar, portanto, uma percepção do romance português como um gênero que ainda não se apresenta de modo linear, em uma dimensão pré-definida, ou com nuances já esclarecidas e específicas da produção lusitana. Todavia, o que se pode notar é o interesse da crítica em salientar como as obras produzidas em Portugal estavam lidando com as dificuldades de equacionar a condição de ficção, aliada à complexidade da linguagem e à questão da representação da realidade contemporânea, da vivência humana.

A fim de observar as configurações do romance português contemporâneo, apresenta-se ainda uma breve leitura descritiva dos estudos de Maria Alzira Seixo. Afirma a estudiosa a complexidade da ‘forma romance’, definindo-a de modo detalhado, como “uma organização discursiva que procede à articulação serial de uma funcionalidade estritamente narrativa com conjuntos indiciais que,

praticando rupturas e possibilidades de irradiação significativa no relato, o abrem às potencialidades textuais” (SEIXO, 1986, p. 21).

Explica o seu interesse em observar, em obras portuguesas da atualidade, a presença de elementos marcantes diferenciados da produção literária posterior. Exemplifica com a análise do aspecto de ‘alteridade’ na produção de três escritores, a saber, José Saramago, Mário Cláudio e Maria Gabriela Llansol, ressaltando que o olhar voltado a outrem e à própria condição ficcional marcam uma postura inovadora e diversificada na literatura lusitana do fim do século XX.

A alteridade no romance firma-se “no nível da sua organização semântica”, isto é, na estruturação lógica dos elementos constitutivos da narrativa e no direcionamento temático e, além disso, também no próprio discurso literário, ou em sua identificação mimética. Para a teórica, o novo aspecto utilizado para denotar o sentido de alteridade que a obra suscita seria a ‘auto-referencialidade’: “ao apontar para si próprio que o texto, engrandecendo as marcas do seu projecto literário, pode ultrapassar-se e encontrar o seu ‘outro lado’, que não é nem o reflexo social, nem o estatuto simbólico ou mítico, nem a sua projecção de mundividência” (SEIXO, 1986, p. 22-23).

Para exemplificar, Seixo salienta o uso do conhecimento histórico, dos fatos do passado, nos romances de José Saramago, e denota que estes parecem, em um primeiro olhar, aproximarem-se à tipologia do romance histórico; porém, eles são diferentes, uma vez que reconstituem o discurso da História com o olhar do presente, utilizando ainda o passado para refletir sobre o presente, condição incomum no romance histórico:

ele consegue, de modo ímpar na nossa actual ficção, que o seu discurso romanesco seja atravessado pela História, produzindo um tipo de linguagem onde o passado objectual se contamina pelo presente crítico e perspectivante, utilizando já deste modo um processo de autonomia pela sinalização textual que pratica no discurso romanesco (SEIXO, 1986, p. 23).

O trabalho com a temática histórica, portanto, delineado pelo aspecto da autorreferencialidade, revela em uma estrutura ficcional (o romance) a perspectiva textual e linguística (e, por isso, também ficcional) do discurso da História: eis um dado inovador do romance português atual. Da mesma forma, Mário Cláudio e Maria Gabriela Llansol trabalham com elementos de outros universos textuais (a biografia e a lírica, respectivamente) para fortalecer a percepção ficcional do trabalho com a linguagem: “trabalhar a história, a biografia e o lirismo em termos ficcionais corresponde a construir um texto (romance) integrando nele dimensões outras que justamente engrandecem (acentuam) o seu carácter textual específico” (SEIXO, 1986, p. 24).

Mário Cláudio, em *Amadeo*, busca apresentar a biografia de uma pessoa real, porém transformando-a em personagem de literatura; ele constrói, segundo Seixo, um “romance da escrita de uma biografia”. Sua obra demonstra, numa mescla de “ficção, diário e biografia” as articulações entre verdade e invenção na formação de um texto, refletindo, em uma forma de alteridade, as relações entre escrita e vida. Quanto aos romances de Maria Gabriela Llansol, Seixo examina a obra *Causa Amante* para mostrar o gênero romanesco em pleno movimento, em transformação, uma vez que há a criação de uma ‘ficção poética’, de um lirismo prosaico, conforme os termos da estudiosa:

Perde-se de vista o processo de transformação caracterizador do texto romanesco para se entrar num campo textual marcado pela pura mutação. Aqui, a ficção auto-referencia-se pela constante mutação dos seus planos, não

entendida como busca ou incerteza, mas antes como respiração alargada, tensa ou distensa, de um enorme desejo de escrever (SEIXO, 1986, p. 26).

A crítica, após essa exemplificação da instabilidade presente na forma romanesca lusitana, ainda tece considerações sobre a produção literária em Portugal no período de 1974 a 1984. Explica que estes dez anos por ela apontados são importantes, pois trata-se de um período pós-ditadura, e esta ruptura sociopolítica altera vários setores da vida portuguesa, como também denotam mudanças no âmbito artístico.

Sem se prender a questões sociológicas, ideológicas, mercadológicas e políticas, a estudiosa busca sobretudo observar, em um olhar generalizado às obras da atualidade, os 'modos' de significação que tais obras traduzem em sua existência. Para isso, ela não se distancia da ideia de que a censura, a pressão e o desprestígio que a arte sofre antes do marco histórico da Revolução dos Cravos acabaram por condicionar a produção da época, limitando seus sentidos.

Mesmo em algumas obras, pouco tempo publicadas antes do 25 de Abril, tem-se a presença de elementos destoantes da literatura comum do período, como em *Noite Ambígua*, de Noémia Seixas, *Crise*, de Alberto Ferreira, e *O Carro de Feno*, de Luís Forjaz Trigueiros, salienta Seixo. São obras que trazem aspectos como a percepção das "relações inter-subjetivas" na estrutura da narrativa, cenários que envolvem as experiências do cotidiano humano apresentadas em um nível reflexivo, e a própria noção do gênero romanesco como inacabado e incerto, aspectos que aparecem em alguns romances pós-25 de Abril.

De um modo geral, houve várias inovações e mudanças ou desenvolvimento na produção artística portuguesa, sobre as quais não se conseguiria estabelecer uma caracterização linear ou delimitada formalmente, uma vez que as manifestações artísticas se firmaram de maneira muito diversificada. Isso porque, com a alteração do *status quo* político, criou-se um sentimento de liberdade e de busca por uma identidade (renovada). Assim, esclarece Seixo quanto ao entusiasmo criativo da época: "este segundo período dos anos setenta vai sobretudo proceder a uma miscegenação de modos numa proposta de abertura descondicionada e indisciplinada que conduz a uma euforia de escrita muito produtiva mas de efeitos inevitavelmente desiguais" (SEIXO, 1986, p. 50).

A estudiosa cita vários títulos e autores marcantes da década de 70 e 80, como Jorge de Sena, José Saramago, Fernando Namora, Maria Judite de Carvalho, Miguel Torga, Carlos de Oliveira, Maria Velho da Costa, Nuno Bragança, Lídia Jorge, Teresa Salema e António Lobo Antunes, entre vários outros escritores, e faz um levantamento dos caracteres diferenciados de cada obra, em geral, mostrando a trajetória da literatura do período. Vale apontar, em um viés panorâmico, algumas das principais características elencadas pela teórica, sem se ater aos nomes de obras, a fim de não se estender demasiadamente no detalhamento dos romances contemporâneos.

Desse modo, Seixo observa nos romances de 1974 a 1984 uma amplitude no trabalho com a categoria temporal; a existência de uma pluralidade de vozes discursivas; o uso de elementos do universo do transcendental e fantástico; a mistura entre tradição e inovação; a reflexão sobre os fatos e conhecimentos culturais; a miscelânea de gêneros (fusão entre memórias, diários, lirismo dentro da forma romanesca); a presença do aprofundamento psicológico; o trabalho com a relação entre ser humano e mundo (postura existencialista); o questionamento quanto aos limites e fronteiras entre ficção e história, e ainda

entre eles e a linguagem; a presença da intertextualidade, da metalinguagem e da ironia; o questionamento dos padrões estruturais tradicionais; e a insistência do trabalho com o sentimento, mesmo se atendo às inovações estruturais.

Com a Revolução dos Cravos, houve um sentimento geral de libertação e de reconhecimento (de si), o qual também desmantela o fascínio que o escritor e o leitor portugueses tiveram sobre a literatura estrangeira. Com essa liberdade, escritores e leitores de Portugal já não mais reverenciam autores estrangeiros, observando com tranquilidade o trabalho do outro, sem idolatria, criando a sua própria identificação com a realidade pátria, formando seus próprios estilos com sua cultura. Por isso, Seixo acredita que a ideia de 'morte da arte' na atualidade seria uma informação que não procede, haja vista toda a renovação que a literatura lusitana contemporânea tem demonstrado.

Observar brevemente a trajetória do gênero romanesco por meio de leituras descritivas de teóricos consagrados possibilita a percepção ampla de elementos constantes na produção de romances, sobretudo no final do século XX, notando também suas influências e inovações. Assim, pode-se ter um entendimento geral de como ocorreu o processo de formação do romance português contemporâneo, para depois situar o escritor José Saramago.

Saramago, como já fora mencionado, insere-se nesta perspectiva de escritor contemporâneo, uma vez que traz em seus romances, de fato, possibilidades de reflexão sobre a linguagem, bem como o trabalho com a pluralidade de vozes discursivas e, além disso, demonstra o hibridismo do gênero, utilizando recursos como ironia e intertextualidade; soma-se a isso a marcante presença na obra saramaguiana da representação do ser humano e suas angústias e conflitos.

Saramago e a 'fase pedra': olhar profundo

Em uma palestra, proferida em Turim (ou Torino), em maio de 1998, José Saramago expõe que, sobre sua produção romanesca, há dois momentos distintos: a fase 'estátua', isto é, quando o escritor afirma que estava descrevendo uma estátua, sua superfície, suas formas externas (desde seu romance *Manual de pintura e caligrafia* até *O evangelho segundo Jesus Cristo*); e outro, a fase 'pedra', em que o autor declara ter deixado de descrever o externo para se aprofundar no interno, na matéria, no que compõe a estátua, a sua interioridade, a 'pedra':

O que é a estátua? A estátua é a superfície da pedra [...] é o resultado daquilo que foi retirado da pedra, a estátua é o que ficou depois do trabalho que retirou pedra à pedra [...] Então é como se eu tivesse ao longo destes livros todos andado a descrever essa estátua [...] porque quando o acabei [...] não sabia que tinha andado a descrever uma estátua, para isso tive de perceber o que é que acontecia quando deixávamos de descrever e passávamos a entrar na pedra (SARAMAGO, 1998, s/p.).

Ressaltando o seu interesse real no ser humano, José Saramago comenta ainda em sua palestra que a "tentativa de entrar na pedra [...] é como quem diz entrar no mais profundo de nós" (SARAMAGO, 1998). Desse modo, tem-se evidente a preocupação humanística do escritor, interessado em refletir e provocar reflexão sobre o homem e a mulher, bem como sobre sua interação com o outrem e com o meio social.

Os romances pós-1995, logo, são os que compõem esta fase de Saramago. Chama a atenção, além do fato do trabalho com a linguagem discursiva mais

próxima da oralidade – na qual a pontuação convencional de diálogos é descartada, tendo-se um discurso mais fluido, configurando um traço estilístico do autor a partir de suas obras dos anos 80 –, o seu constante questionamento sobre a formalidade e a arbitrariedade da língua, isto é, seus limites.

Essa reflexão sobre os padrões da língua, bem como o interesse pela humanidade são temas característicos de toda a produção em geral do escritor português e, na fase 'pedra', esses caracteres são intensificados com a utilização do recurso alegórico. Esse recurso seria um modo que o artista encontrou para representar o indivíduo em uma sociedade em crise, caótica, em um mundo em que se perdeu a referencialidade, isto é, em um mundo em que tudo é relativo, questionado e, portanto, um mundo em que a representação deste pelo romance tornou-se uma tarefa difícil. Além disso, tem-se ainda a questão de se tentar representar algo que está sendo vivido, o tempo presente e contemporâneo do autor, o que também dificulta o olhar. Portanto, o recurso da alegoria permite a generalização, tendendo à perspectiva universalista, e possibilitando a percepção um pouco mais distanciada do objeto, a fim de que se haja o enfrentamento e a reflexão quanto aos fatos: logo, Saramago consegue manter-se em seu viés humanístico, contudo em um olhar contemporâneo.

Romances de Saramago e o viés universalizante

Ensaio sobre a cegueira (1995) é considerado, pelo próprio autor, como obra com a qual Saramago iniciou a sua fase 'pedra'. O romance narra um surto epidêmico de uma cegueira, diferente das cegueiras comuns, pois esta seria contagiosa e branca: um homem cega inesperadamente; logo a seguir, o fato se repete a várias pessoas na cidade. O Governo decide colocar estes cegos e os possíveis contagiados de tal cegueira em um antigo manicômio desativado, a fim de conter a proliferação do 'mal branco'. Com o tempo, mais cegos são levados ao local, que é externamente controlado e mantido pelo Governo (através do Exército); começa-se a perceber problemas internos de organização e de convivência social no local, e todos os internos cegam, menos uma mulher, que fingia estar cega também, para acompanhar e proteger o seu marido – um médico oftalmologista. O manicômio é incendiado, e os cegos deixam o local; um grupo, liderado pela personagem que não está cega, parte em busca de soluções para sobrevivência. O grupo percebe que, na cidade, todos cegaram, não há água tratada ou luz, as lojas e os supermercados foram saqueados, e cegos vivem em pequenos grupos. Os indivíduos desse grupo resolvem se manter unidos e, ao final da obra, a personagem que primeiro cegou recupera a visão, seguida de outros do seu grupo. Nas ruas, algumas pessoas manifestam a recuperação da visão, e tem-se a esperança de que o 'mal' tenha passado, e que todos irão se recuperar.

Percebe-se a mudança de fase no trabalho do autor para com seus romances ao se observar, primeiramente, alguns elementos inovadores, distintos de suas obras anteriores: no caso de *Ensaio sobre a cegueira*, têm-se personagens sem nomes definidos, apenas identificadas por alguma categoria social, contudo bastante desenvolvidas individualmente; o aspecto espaço-temporal também não se apresenta de modo específico, podendo a narrativa ser representativa de qualquer sociedade da contemporaneidade; e o uso da alegoria como figura-chave reflexiva da obra, que apresenta, assim, um caráter mais universal que outras obras anteriores a esta.

Todos estes recursos podem ser considerados traços da pós-modernidade, a qual de certa forma sempre esteve presente no trabalho do autor, como por exemplo na recriação da história oficial e/ou da tradição histórico-cultural. A pesquisadora Isabel Pires de Lima (1999) ressalta que até mesmo o título do romance possui esse tônus de incerteza e sobreposição próprio do pós-moderno: “como o próprio título [...] sugere, trata-se de um romance que se quer ensaio, e logo nesta ambivalência se instala uma oscilação pós-moderna. [...] No entanto, este livro revelar-se-á afinal um ensaio sobre a condição pós-moderna, [...] marcada pela cegueira” (LIMA, 1999, p. 415).

Acrescenta-se, logo, que a falta de nomeação das personagens e da referência espacial específica são índices de tendência universalizante, assim contribuindo com o próprio formato da figura da alegoria: “essa ausência de nomes cria um efeito universalizante, constatando que as grandes desgraças igualam os homens nos medos, nas necessidades e nos sonhos. [...] cria uma fantástica alegoria em cima do destino possível da humanidade” (CALBUCCI, 1999, p. 88).

De fato, a temática do romance situa-se na ideia de convivência social, de interação dos seres humanos e, nessa percepção, tem-se o olhar para o humano, para seus aspectos tidos como positivos ou como negativos, para a sua complexidade, para o seu interior. Exemplo disso pode ser observado na cena em que se descreve, dentro do manicômio, o comportamento dos indivíduos que, estando em um ambiente de cegos, alguns deles faziam suas necessidades em qualquer lugar, sem se preocuparem de serem julgados, pois “pensavam, Não têm importância, ninguém me vê” (SARAMAGO, 1995, p. 134); isto significa que muitos não se importavam com a higiene, com o respeito ao próximo e a si mesmo, demonstrando-se aspectos do recôndito humano.

Outro exemplo de comportamentos humanos sendo ilustrados em suas últimas consequências no romance pode ser notado na violência, inclusive de caráter instintiva, relatada no manicômio, por exemplo, onde todos se preocupam com a alimentação e, em certo momento, um grupo aproveita-se do fato de possuir uma arma de fogo para manter o controle sobre todos os outros, para firmar um poder autoritário sobre os outros cegos. O grupo exige, em troca das caixas de alimento, todos os objetos de valor dos cegos e, após alguns dias, exige também a presença das mulheres para satisfazer sexualmente os homens do grupo autoritário, em troca de alimento. Após passar por humilhação, depravação, violência e crueldade dos ‘cegos malvados’, como os trata o narrador, a personagem mulher do médico resolve matar o ‘chefe dos malvados’, aquele que estava de posse do revólver.

Sentimentos humanos variados perpassam o romance, denotando valores sociais desestruturados com a situação alegórica de cegueira branca que acomete todo o espaço urbano representado; novos valores se constituem, uma vez que a população, cega, necessita estabelecer novos modos de sobrevivência. O romance de Saramago, logo, incita questionamentos quanto à dependência dos indivíduos ante a estrutura social estabelecida no tempo contemporâneo, não definido especificamente, mas marcado pelas estruturas descritas (como ruas residenciais, supermercados, bancos, manicômios, igrejas, praças, governos, entre outros aspectos da vida urbana atual, dos séculos XX e XXI).

Além disso, o autor aprofunda-se em uma investigação da composição do ser humano, passando por aspectos próprios da humanidade, sendo estes positivos ou negativos, a saber: bondade, generosidade, solidariedade, amor, egoísmo, maldade, tristeza, angústia, entre outros, representando os conflitos do humano, e permitindo um olhar reflexivo para o tempo presente do leitor.

Por exemplo, nota-se que outros sentimentos humanos aparecem nas ações da protagonista, e também a culpa dela quando há a revelação das consequências destas, por exemplo no momento em que, já na cidade, onde todos estão cegos, a mulher do médico encontra alimentos em um pequeno estoque no depósito de um supermercado e, ao retirar o que conseguia carregar sozinha, fecha a porta do depósito (cave), para assegurar-se de que os cegos não encontrem o local:

Que faço. Poderia, quando chegasse à saída, voltar-se para dentro e gritar, Há comida ao fundo do corredor, uma escada que leva ao armazém da cave, aproveitem, deixei a porta aberta. Poderia fazê-lo, mas não o fez. [...] fechou a porta, dizia a si mesma que o melhor era calar, imagine-se o que aconteceria, os cegos a correrem para lá como loucos, [...] rolariam pelas escadas abaixo [...] E quando a comida se acabar, poderei voltar por mais, pensou (SARAMAGO, 1995, p. 224).

Há uma certa dose de egoísmo nesta cena, e talvez bom senso, pois a personagem zela pelo grupo de cegos que dela dependem para sobreviver, uma vez que ela decidiu assumir a responsabilidade por ele. Não querer divulgar a existência da cave aos outros cegos que no mercado estavam revela um certo egoísmo, justificado pela segurança desses cegos, para que, no desespero, não acabem por morrer ao se dirigirem às escadas do depósito. Entretanto, até mesmo a personagem duvida da sua justificativa: "a mulher narrou as suas aventuras, [...] só não disse que tinha deixado a porta do armazém fechada, não estava muito segura das razões humanitárias que a si própria tinha dado" (SARAMAGO, 1995, p. 228).

A consequência de seu ato marca a narrativa, caracterizando, mais uma vez, o sentimento de culpa da personagem, o que a faz representar as contradições humanas em sociedade, contradições estas fortalecidas pelo arrependimento por ter agido como egoísta; mas, por outro lado, ela quis garantir-lhe o alimento a si e aos seus próximos, o que seria uma atitude solidária e responsável para com os indivíduos do grupo que dela depende. Isso pode ser provado nos dizeres da personagem que, ao entrar no estabelecimento, comenta com o seu marido a preocupação de não haver mais alimentos no armazém, ou seja, ela, no início, preocupou-se apenas com a sobrevivência de seu grupo:

A mulher do médico temeu o pior, e disse-o ao marido, Viemos demasiado tarde, já não deve haver lá dentro nem um quarto de bolacha [...] Agora sabia o que era aquilo. Pequenas chamas palpitavam nos interstícios das duas portas [...]. Estão mortos, [...] Devem ter dado com a cave, precipitaram-se pela escada abaixo à procura de comida, [...] transformaram a cave num enorme sepulcro, e eu sou a culpada do que aconteceu (SARAMAGO, 1995, p. 296-298).

O sofrimento, o sentimento de responsabilidade e de culpa, a solidão, a vontade e a necessidade de agir atingem profundamente a personagem protagonista, que se angustia diante das situações que vivencia e vê, diante de suas atitudes e as consequências destas: suas ações demonstram o que acredita, isto é, seus princípios, valores, senso de justiça e crença a move, mesmo nas situações mais adversas. Saramago, logo, representa profundamente as crises do ser humano na sociedade contemporânea, caótica, egocêntrica e violenta, intensificando seu trabalho sobre, por exemplo, o sentimento do homem e da mulher de solidão, aspecto que aparece de certo modo em todos outros

romances, posteriores ou não a *Ensaio sobre a cegueira*; evidenciando, portanto, reflexões sobre esta característica humana.

A angústia da personagem protagonista é intensificada pelo fato de ser a única, no manicômio, e depois na cidade, a não perder a visão; ela mesmo, apesar de poder compartilhar o seu segredo com o marido, por diversas vezes afirma o seu mal estar por ver enquanto os outros indivíduos agem, acreditando estarem em meio a cegos; isso acontece porque muitos agem de forma a não esconder o egoísmo, a indiferença, ou ainda, buscando vantagens na cegueira do outro:

Pela primeira vez, desde que aqui entrara, a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam nem sequer suspeitar da sua presença, e isto pareceu-lhe subitamente indigno, obscuro, Não tenho o direito de olhar se os outros não me podem olhar a mim, pensou [...] [...] Mal-intencionados e de mau carácter foram também aqueles que não só intentaram, mas conseguiram, receber comida duas vezes. [...] Aproveitando-se do alvoroço, alguns cegos tinham-se escapulado com umas quantas caixas, as que conseguiram transportar, maneira evidentemente desleal de prevenir hipotéticas injustiças de distribuição (SARAMAGO, 1995, p. 71-107).

A personagem mulher do médico, quando está na cidade, responsabiliza-se pela sobrevivência de seu grupo e vai, no início, “sozinha à procura de comida” (SARAMAGO, 1995, p. 214), e observa, aos poucos, como a sociedade mudou, os valores mudaram, e o narrador afirma que as pessoas, rapidamente, já estavam adaptadas à convivência com a cegueira branca: “não lhe ocorreu [à mulher] que lá fora todos estavam cegos, e viviam, teria ela própria de cegar também para compreender que uma pessoa se habitua a tudo, sobretudo se já deixou de ser pessoa, e mesmo se não chegou a tanto” (SARAMAGO, 1995, p. 218).

Ao se observar a trajetória da personagem protagonista, verifica-se que ela está sempre decidindo e agindo, por vezes sofrendo as consequências de suas ações e assumindo a sua responsabilidade, refletindo sobre o mundo que a cerca; portanto, essa seria uma possível explicação para o fato de que, até o final da obra, a personagem não cegue. Para o estudioso Eduardo Calbucci, a “mulher do médico não cegou porque provavelmente era a única que tinha verdadeiramente consciência pessoal” (CALBUCCI, 1999, p. 90); ou seja, consciência da importância da ação humana para a convivência social, consciência da distinção entre o ‘certo’ e o ‘errado’, o bem e o mal, independente da estrutura social, consciência do que é essencialmente humano, pois, quanto aos outros, “de tanto olhar as pessoas pararam de ver, de reparar, de distinguir” (CALBUCCI, 1999, p. 89).

A cegueira branca, portanto, pode ser interpretada, em um viés universalizante, como a cegueira dos indivíduos acomodados, acostumados em conviver com os problemas da sociedade, e em serem passivos, não agirem em busca de uma condição humana social equilibrada e justa.

Pode-se, todavia, questionar se a mulher do médico tinha esses valores, buscava o equilíbrio da convivência social, antes da epidemia, o que justificaria sua condição diferenciada. Duas possibilidades de leitura depreendem-se: a primeira, de que a protagonista, desde o início, age de forma inesperada, ao fingir-se de cega para acompanhar o marido e, depois, querer ajudar a todos, assumir a responsabilidade de fazer justiça, segundo seus valores, ou seja: ela sempre se demonstrou responsável e preocupada com o bem-estar social, ao menos, no mínimo, do grupo que cuidava e, assim, reflete sobre os valores

sociais e as atitudes humanas, e, principalmente, sobre a condição humana em sociedade e a humanidade. A segunda leitura aponta para a mulher do médico como sobre-humana, como se estivesse além do que se caracteriza o ser humano, visto que ela age em prol dos outros mesmo que pudesse ser contaminada pela cegueira. Ela os auxilia, perde forças e depois as recupera; sofre, decide, faz e busca melhores condições de vida.

Acrescenta-se ainda que, de acordo com Saramago, os romances *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997) e *A caverna* (2000) compõem uma trilogia alegórica que, sem que haja sequências na narrativa, todavia denotam uma crítica pessimista referente às configurações do mundo contemporâneo, isto é, “na base do mesmo caráter alegórico, pessimista e desencantado de romances sobre um mundo abandonado pela razão” (SARAMAGO, in LOPES, 2010, p. 158). Na obra *Ensaio sobre a cegueira*, tem-se essa constatação de confirmação da desilusão, e a cegueira branca representa o mundo caótico, sem perspectivas otimistas de melhorias: “a cegueira também é isto, viver num mundo onde se tenha acabado a esperança” (SARAMAGO, 1995, p. 204).

Outro aspecto comum a estas três obras, exemplares da ‘fase pedra’ de Saramago, seriam as reflexões humanistas que elas suscitam, como por exemplo, sobre as relações entre os indivíduos, sobre o reconhecimento e a valorização do outrem, sobre o comodismo à estrutura social, e sobre a importância da ação do ser humano, entre outros subtemas. Para a estudiosa Sandra Aparecida Ferreira (2004), tem-se nestes três romances de fato um interesse pela verdade, demarcado nas escolhas das personagens e em suas ações perante a alienação do mundo atual:

Nos romances citados, de modo diferenciado em cada um deles, projeta-se uma ética da busca da verdade, que se apóia sobre o potencial de resistência das personagens ao poder instituído e que, assim, constrói uma coragem da verdade sem confissão nem justificação, em suma, uma verdade que é apenas a justificação em si (FERREIRA, 2004, p. 179).

A busca pelo outrem continua a aparecer nos romances de Saramago, como em *O homem duplicado*, de 2002, obra em que, assim como nos escritos anteriores, tem-se reflexões sobre a crise de identidade do indivíduo contemporâneo, representado em uma personagem simples, ordinária, que tem seu cotidiano comum alterado, movido pela procura de algo que resulta, afinal, no (re)conhecimento de si mesmo.

O romance narra a história de Tertuliano Máximo Afonso, professor de história, homem solitário e depressivo que, ao assistir a um filme pouco conhecido, observa nele um ator muito semelhante a ele mesmo. Inicia uma investigação sobre o ator, assiste a outros filmes nos quais ele atua, e o percebe como seu idêntico. Tertuliano consegue o telefone do ator Daniel Santa-Clara, que depois descobre ser apenas o nome artístico de António Claro, e estabelece um contato ao telefone, dizendo ser-lhe seu duplicado, e dando início a uma trajetória de movimento, ação, interesse, reflexão e angústia em sua vida, antes marcada pela indiferença e pelo desânimo.

Tertuliano e António Claro, afinal, encontram-se e, confirmada a exatidão das semelhanças, pois são iguais, e excluída a possibilidade de serem irmãos gêmeos, aumenta-se a tensão, que se transforma em ódio, uma vez que ambos não conseguem aceitar um a existência do outro.

Ao final da obra, António Claro falece ao sofrer um acidente no carro de Tertuliano, pois estava fingindo ser ele, e Tertuliano, portanto, é tido como

morto; logo, mesmo estando vivo, não pode retornar à sua pacata existência como professor de história. Resta-lhe apenas assumir a vida de António Claro e, sendo totalmente sincero com Helena, a esposa deste, esta o aceita, entendendo a situação. Nas últimas linhas do romance, Tertuliano Afonso, vivendo como António Claro, recebe uma ligação de um desconhecido, afirmando este último ser um duplo, isto é, alguém aparentemente igual a ele.

A personagem protagonista Tertuliano Afonso, na narrativa, passa por um sentimento bastante comum do homem contemporâneo: a angústia de viver, gerando uma depressão emocional profunda: “vive só e aborrece-se, ou, para falar com a exactidão clínica que a actualidade requer, rendeu-se à temporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida por depressão” (SARAMAGO, 2002, p. 09). Essa depressão tende a uma certa paranoia, que faz a personagem desconfiar de tudo, inclusive, por exemplo, das intenções de seu colega, o professor de Matemática, quando o mesmo, para animá-lo, indica-lhe um filme: “Máximo Afonso [...] achou-se a perguntar a si mesmo, de súbito intrigado, de súbito perplexo, que estranhos motivos, que particulares razões teriam sido as que levaram o colega de Matemática [...] a aconselhar-lhe [...] o filme” (SARAMAGO, 2002, p. 12).

Nota-se, logo, que a personagem, com sentimentos de angústia, depressão, solidão e paranoia representa, de certo modo, a humanidade no mundo caótico e tenso da contemporaneidade; apesar de, assim como em outros romances desta fase ‘pedra’ de Saramago, não haver também referências espaço-temporais específicas (como nome de cidades, bairros, ou datas na narrativa), tem-se informações que sugerem a vida cotidiana do tempo presente do autor.

As tensões que marcam a personagem do romance podem ser identificadas com o próprio leitor, pois se trata de um indivíduo que busca a solução de seus problemas, que se aventura a uma situação que o intriga. Tertuliano é um ser movido pela curiosidade, pela ansiedade provocada ao se ver duplicado, e essa situação torna-se ambígua para ele: por um lado, incita-lhe o movimento, a busca pelo outrem e, ao mesmo tempo, a busca de si. Por outro lado, causa-lhe mais tormento, angústia, medo e paranoia. Trata-se das contradições do ser humano, representadas mais uma vez na obra de Saramago, possibilitando ao leitor reflexões sobre sua própria condição humana no mundo em que se perdeu a noção de referência: o indivíduo se vê inserido em uma perspectiva de relatividade (e, portanto, sem limites precisos, sem valores cernes para cada um), aproximando-se de uma liberdade perturbadora.

Em *O homem duplicado*, Saramago mais uma vez explora o trabalho com a linguagem, a sua arbitrariedade e, como se quisesse evidenciar uma desmistificação da ficção para representar a realidade contemporânea (por meio do gênero romanesco), traz um narrador diferente dos narradores tradicionais: trata-se de um narrador com caráter metaficcional, que demonstra não ter controle total sobre a história, e que emite juízos de valor, interrompe a narrativa para conversar com o leitor, referindo-se à própria ficção enquanto obra ficcional:

Antes de continuarmos, porém, convirá à boa harmonia do relato que dediquemos algumas linhas à análise de qualquer despercebida contradição que haja entre a acção de que adiante daremos informação e as resoluções anunciadas por Tertuliano Máximo Afonso [...] Um rápido excursão às páginas finais do capítulo anterior mostrará de imediato a existência de uma contradição básica [...] (SARAMAGO, 2002, p. 225).

O narrador da obra demonstra oscilação quanto ao seu conhecimento da história de Tertuliano, coloca-se por vezes em dúvida, “Há dúvidas sobre se o que acaba de ser escrito, desde a palavra Honestas até à palavra necessidades, tenha sido obra efectiva do pensamento de Tertuliano [...], mas representando elas, e as que entre uma e outra se podem ler [...] verdades” (SARAMAGO, 2002, p. 163), parecendo aceitar a sua falibilidade, a sua condição de representante parcial dos fatos. Por outro lado, o narrador deixa claro, ironicamente, o seu controle dos relatos: “No entanto, o privilégio de que gozamos, este de saber tudo quanto haverá de suceder até à última página deste relato, com excepção do que ainda vai ser preciso inventar no futuro, permite-nos adiantar que o actor [...] fará amanhã [...]” (SARAMAGO, 2002, p. 244).

Essa instabilidade do narrador pode ser interpretada como um modo encontrado pelo escritor de representar a realidade contemporânea em seu relativismo, em sua amplitude de possibilidades, isto é, como se evidenciasse a impossibilidade de representar o mundo por um único viés, direto e fixo, uma vez que a ideia de referencialidade é questionada, uma vez que não existe mais, no conhecimento do indivíduo social atual, uma verdade, uma realidade, mas várias possíveis.

Assim, Saramago parece apresentar um questionamento quanto ao gênero romanesco, no que diz respeito às suas funções e mesmo ao seu desenvolvimento enquanto arte ligada ao ser humano em seu presente. A obra, em sua estrutura, por intermédio do narrador, dialoga com um olhar conflituoso e angustiado da fugacidade do ‘real’, de seu caráter inapreensível. Por isso, o narrador assume as várias facetas (contraditórias) de seu papel: tem controle da narrativa, de um modo geral, mas não pode reter todo o conhecimento, não pode afirmar com exatidão e certeza todas as informações que apresenta.

O fim do romance remete à ideia de ciclicidade, pois termina como iniciara, isto é, a cena parece ser a mesma de quando Tertuliano faz a primeira ligação a António Claro. Há uma impressão confusa, como se voltasse àquele momento que provocou toda a trajetória de mudanças e de tragédias na vida da personagem, como se toda a tensão, que parecia ter terminado, fosse acontecer novamente. Esse retorno ao início parece significar que a questão da crise de identidade da personagem ainda irá persistir, pois a problematização central ainda vigora: o romance remete alegoricamente ao sistema que configura o mundo contemporâneo, caracterizado pela mecanicidade e artificialidade, pela falta de humanidade.

O homem duplicado, portanto, apresenta, assim como outros romances do autor, recursos considerados, por teóricos como Linda Hutcheon (1991) por exemplo, como sendo pós-modernos, como a postura alegórica, a falta de indicações espácio-temporais precisas, a linguagem no ‘estilo saramaguiano’ (LOPES, 2010), a ironia, a intertextualidade, a metalinguagem e a metaficção. A alegoria do duplo na obra revela os efeitos de massificação e reificação dos indivíduos que sobrevivem em um sistema desumano e reducionista: a personagem protagonista, por exemplo, reduz sua vida ao trabalho, não possuindo outras atividades, vivendo uma vida estéril e maçante, indiferente, vazia, apesar de todos os recursos tecnológicos e facilidades da estrutura sócio-econômica atual. Conforme Ferreira (2007), o romance “acerca-se do tema do duplo como alegoria do problema com o qual a espécie humana se debate, qual seja, a necessidade de encontrar alternativas para a desumanização” (FERREIRA, 2007, p. 2).

Desse modo, *O homem duplicado* traz uma reflexão crítica acerca das perspectivas do mundo contemporâneo e sobre como este lida com os indivíduos: tal como em *A caverna* (2000), tem-se a valorização do material, do técnico, em detrimento do humano, da profundidade das vivências firmadas na interação dos seres. Portanto, a alegoria do duplo também denuncia a necessidade de se retomar os valores humanos na sociedade, a sobriedade dos sentidos:

O homem duplicado, como todos os romances de Saramago, focaliza personagens que nos lembram que o ser humano, por ser também animal, precisa satisfazer suas necessidades materiais, mas sua trajetória é orientada pela busca e expressão de necessidade muito além da mera sobrevivência (FERREIRA, 2007, p. 04).

Acrescenta-se ainda que a obra de Saramago aponta a importância da interação entre as pessoas, uma vez que Tertuliano só se reconhece como indivíduo específico e único, singular, quando se defronta com o seu duplo: ele precisou do outro para ter um referencial de si mesmo. Nota-se que o ódio e o medo de Tertuliano e de António Claro, ao se perceberem duplicados, se fortalecem na medida em que temem não serem reconhecidos em suas particularidades e diferenças: ambos agem como se a existência do outro ameaçasse a sua própria. O 'aprendizado' que o romance possibilita, logo, seria a importância de se perceber os caracteres singulares internos a cada ser, isto é, a necessidade de se educar o olhar pra se enxergar o outro (e a si mesmo) como um ser individual, único, e humano.

A reflexão sobre o mundo caótico, em uma perspectiva universalizante – sem dados espaço-temporais, bem como sem personagens nomeadas, como em *Ensaio sobre a cegueira* – traduzindo um olhar profundo sobre a humanidade e seus conflitos também se apresenta em *As intermitências da morte*, romance publicado em 2005. Utilizando ainda o recurso alegórico, Saramago traz reflexões sobre a vida e a morte do ser humano, sobre a ideia de ciclicidade da vida; acrescenta-se ainda o trabalho diferencial da linguagem na narrativa, já próprio do estilo do autor, bem como a presença da metalinguagem e da metaficção, perceptíveis no jogo lúdico do narrador.

As intermitências da morte narra a história de um país em que, nas primeiras horas do início de um ano, não ocorrem mortes, apesar do fato de haver acidentes e pessoas em estado de saúde terminal. Percebe-se que no local não há de fato mais mortes, e narra-se o modo como os habitantes lidam com tal fato. Após quase oito meses, tem-se o anúncio de que a morte, personagem da obra, retornaria as suas atividades, enviando um aviso pelos correios às pessoas que fossem morrer, oito dias antes de seu falecimento. Contudo, há uma carta (aviso) que retorna à morte, como se fosse devolvida. A personagem morte decide investigar o caso, e resolve entregar a carta em mãos. Para isso, torna-se humana, uma mulher, e faz contato com a pessoa que deveria receber a carta de aviso. Esta se trata de um violoncelista, com quem a personagem morte acaba relacionando-se. A obra termina quando a morte e o violoncelista deitam-se, consumindo o sentimento entre eles e, ao final, a morte queima a carta que deveria entregar ao violoncelista, e o narrador afirma que, no dia seguinte, não houve mortes.

Percebe-se, ao final da obra, como também em *O homem duplicado*, uma imagem criada, através do discurso do narrador, da ideia de ciclo na narrativa: o romance tem seu início e seu fim com a oração: "No dia seguinte ninguém morreu". Este final, que retorna ao primeiro capítulo da obra, vinculado à

temática de vida versus morte, parece remeter ao ciclo da vida humana, à questão do término e do recomeço, de continuidade e, ao mesmo tempo, de retorno. A obra sugere uma reflexão, e não determina uma solução específica e única para o que propõe pensar: o viver e o morrer, o ciclo da vida. Outra possibilidade interpretativa seria um trabalho lúdico para sugerir o próprio inacabamento de sentido da forma romance, que permite que o início e o fim sejam os mesmos fazendo pensar, logo, na inexistência do tempo da narrativa de fato.

A narrativa observada por este viés acaba, portanto, questionando o próprio compor uma obra, a circularidade no ato de narrar, a própria questão da escritura do romance, que necessita indubitavelmente da linguagem e do indivíduo em sociedade para se construir, e volta, e retorna para, com a linguagem, reconstruir sentidos para o mundo, retomar e recriar visões e perspectivas diversificadas; enfim, para dar continuidade ao ciclo da comunicação humana, sem deixar de “fazer o leitor viver uma ilusão” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 20). Em outras palavras, conferindo à ficção este papel circular e recíproco de completar o indivíduo, preencher “esse espaço entre a vida real e os desejos e as fantasias, que exigem que seja mais rica e mais diversa” (VARGAS LLOSA, 2004, p. 21), dando respaldo, ao mesmo tempo em que ‘atiça’ a imaginação humana.

Além disso, Saramago, em *As intermitências da morte*, trabalha com o fantástico, ao trazer um enredo no qual em um certo país não há mais mortes, uma vez que ocorre o que nomeiam de a ‘greve da morte’. Após a exposição, pelo narrador, dos diferentes efeitos desta ‘greve’ – deste fato que perdura por sete meses naquele país, e também depois das personagens buscarem alternativas para resolver, de diversos modos, o impasse dos doentes que estavam a espera da morte – tem-se as ações da personagem ‘morte’, que volta a atuar, que escolhe modos não-tradicionais para a execução do seu trabalho (e.g. o envio das cartas). Esta, transfigurada em personagem, passa por um processo de humanização, sendo descrita como um ser com aspectos comuns à vida dos seres humanos, como estar subordinada à autoridade de um ‘patrão’, por exemplo, ou desenvolvendo sentimentos como compaixão, amor, sensibilidade, entre outros:

É mais do que compreensível a perplexidade da morte. Tinham-na posto neste mundo há tanto tempo que já não consegue recordar-se de quem foi que recebeu as instruções indispensáveis ao regular desempenho da operação de que a incumbiam. Puseram-lhe o regulamento nas mãos, apontaram-lhe a palavra matarás como único farol das suas actividades futuras e, sem que provavelmente se tivessem apercebido da macabra ironia, disseram-lhe que fosse à sua vida. E ela foi, julgando que, em caso de dúvida, [...] sempre iria ter as costas quentes, sempre haveria alguém, um chefe, um superior hierárquico, [...] a quem pedir conselho e orientação (SARAMAGO, 2005, p. 160-161).

Ao consultar o seu livro de regras, por exemplo, não encontra a personagem procedimentos para caso algum humano não morra, uma vez que isso não é pressuposto: “Ali só há lugar para a morte, nunca para falar de hipóteses absurdas como ter alguém conseguido escapar a ela” (SARAMAGO, 2005, p. 157). A personagem, assim como um funcionário de uma empresa, aguarda uma ação de alguém superior a ela na escala hierárquica de seu trabalho; o narrador denota que ela sabe da existência de superiores, que porém ela não conhece, não tem nenhum indício disso. Pode-se pensar que essa passagem deixa implícita uma crítica ao descaso de instâncias superiores quanto

ao simples trabalhador, representado pela morte, bem como há uma crítica inclusive à crença da ação efetiva dessas instâncias:

mas se as altas instâncias servem para algo, se não estão lá apenas para receber honras e louvores, então têm agora uma boa ocasião para demonstrarem que não são indiferentes a quem, cá em baixo, na planície, leva a cabo o trabalho duro, que alterem o regulamento, [...] Já muito faziam elas em conservar a crença numa morte geral que até hoje ainda não havia dado nem o mais simples indício do seu imaginário poder. Nós, as sectoriais, pensou a morte, somos as que realmente trabalhamos a sério (SARAMAGO, 2005, p. 159-160).

Ao lidar com o problema que surge, de não conseguir entregar a carta que todos os humanos estavam a receber uma semana antes de morrer, a personagem morte depara-se com um humano violoncelista, personagem que a fará alterar seus planos, modificar sua aparência para interagir com aquele humano e, desse modo, passar por um processo, intermediado pelo narrador, de humanizar-se, ou ainda, de mostrar-se com caracteres humanos.

Mesmo antes disso, esta personagem já se estabelece em uma realidade bastante próxima da vida humana: tem preocupações, tarefas a executar, segredos a cuidar, máscaras e vestimentas para se esconder (quando está alterando sua aparência para ser humana), “Há muito por onde escolher atrás daquela porta, aquilo é como um armazém, como um enorme guarda-roupa de teatro” (SARAMAGO, 2005, p. 182); a morte tem dúvidas, hesita, entre outros sentimentos relativos ao indivíduo. Isso traduz a forma como este romance, a partir das escolhas formais do autor, representa a realidade contemporânea, a amplitude das angústias do humano.

Faz-se interessante a observação que o narrador afirma sobre a aproximação da morte com os seres humanos. Ao caracterizá-la, e em vários momentos, ele ressalta que ela teria caracteres próximos dos humanos, como um resquício da época em que era humana: “Há quem diga [...] que ela leva afivelada uma espécie de sorriso permanente, mas isso não é verdade, o que ela traz à vista é um esgar de sofrimento, porque a recordação do tempo em que tinha boca, [...], língua, e a língua saliva, a persegue continuamente” (SARAMAGO, 2005, p. 139). Essas colocações do narrador definem um vínculo da morte com o indivíduo, a sua experiência com os humanos, o seu profundo conhecimento sobre estes: “A morte conhece tudo a nosso respeito, e talvez por isso seja triste” (SARAMAGO, 2005 p. 139).

Assim, nota-se que *As intermitências da morte* provoca no leitor um pensar sobre os problemas da realidade cotidiana, da dificuldade humana de tomar decisões, na sociedade capitalista atual, bem como, ironicamente, joga com um tema polêmico do imaginário do indivíduo: a imortalidade. Com esta temática, Saramago articula sua trama a partir do seu trabalho com o narrador, que mostra outras perspectivas da ideia de mortalidade / imortalidade, fazendo um romance plurilíngue, na medida em que o narrador não cria idealizações estanques das personagens e das situações; ao contrário, ele permite uma vazão dos sentimentos destas, abrindo o discurso para outros pontos de vista. Ele permite, dessa maneira, que surja uma variedade de vozes sociais as quais buscam alternativas para as situações, como as instituições da estrutura familiar, dos hospitais, dos lares de idosos, empresas de seguro de vida, as igrejas, entre outras.

Desse modo, ressalta-se a polifonia no discurso do narrador, pois este enfoca as várias vozes institucionais que são prejudicadas pela ausência de mortes, demonstrando as dificuldades reais de cada instituição, por vezes

denunciando o interesse e a hipocrisia internos na composição destas instituições, que se importam apenas com o comércio, com os ganhos capitais. Por exemplo, o narrador explica a decadência dos serviços funerários e das seguradoras, uma vez que ambos fundamentam seu trabalho na certeza da morte física humana e, com a chamada 'greve da morte', estes perdem a sua fonte de renda. Os agentes funerários criam um documento solicitando ao governo que se obrigue a enterrar animais domésticos, para que continuem a trabalhar; o narrador, ao relatar a questão das empresas funerárias, o faz com forte ironia, denunciando o interesse destas: "Brutalmente desprovidos da sua matéria-prima, os proprietários começaram por fazer o gesto clássico de levar as mãos à cabeça, [...] tinham chegado à conclusão de que ainda era possível evitar as dramáticas consequências do que sem dúvida irá passar à história como a pior calamidade colectiva" (SARAMAGO, 2005, p. 25-26).

As empresas de seguro também precisam criar uma forma de assegurar os pagamentos de clientes, pois, logo após o entendimento geral de que, naquele país, não mais se morria, muitos clientes de seguradoras decidiram cancelar as apólices, uma vez que não precisava mais do serviço das mesmas. A saída encontrada pelo setor fora de criar um 'acordo de cavalheiros' para estabelecer uma idade para "morte obrigatória", de oitenta anos, quando se converteria "em alguém virtualmente morto, [e assim] mandaria proceder à cobrança do montante integral do seguro" (SARAMAGO, 2005, p. 33), podendo ainda o assegurado renovar o contrato por mais oitenta anos. Dessa maneira, o narrador, por meio da ironia, e expondo o ponto de vista das instituições, salienta a preocupação essencialmente capitalista das empresas, evidenciando a base da formação da estrutura social desses serviços em um aspecto natural da existência humana, isto é, a morte.

Outras instituições sociais também são afetadas pela chamada "morte parada", como o serviço dos hospitais e dos lares de idosos. O primeiro é observado pelo narrador em sua superlotação, visto que há mais pessoas doentes, machucadas, com o corpo físico em estado de putrefação, sem que a morte finalize a existência de vida nos corpos destroçados: "internados que, pela gravidade das doenças ou dos acidentes de que haviam sido vítimas, já teriam, em situação normal, passado à outra vida" (SARAMAGO, 2005, p. 28).

A crítica à atitude humana de falta de cuidado é focalizada na narrativa, uma vez que as pessoas continuam se acidentando, como é comum no cotidiano dos indivíduos, ou agindo de modo irresponsável, como ressalva o narrador, ao se referir aos acidentes de trânsito no início do ano, naquele país: "quando a alegre irresponsabilidade e o excesso de álcool se desafiam mutuamente nas estradas para decidir sobre quem vai conseguir chegar à morte em primeiro lugar" (SARAMAGO, 2005, p. 11). A solução encontrada pelos responsáveis de hospitais fora solicitar ao ministro da saúde que decretasse um retorno dos pacientes aos seus lares, após serem assistidos e medicados pelos profissionais da saúde, fazendo com que as pessoas aprendessem a conviver com os seus parentes enfermos. Os lares de idosos, por sua vez, também adotaram o mesmo procedimento.

Observa-se também a focalização do narrador no discurso das instituições, por exemplo, em personagens (não nomeadas) que discorrem sobre o cotidiano dos lares, e a desestabilização deste quando chegava um novo idoso: "Um novo hóspede sempre havia sido motivo de regozijo para os lares do feliz ocaso, tinha um nome que seria preciso fixar na memória, hábitos próprios trazidos do mundo exterior, manias que eram só dele [...] Durante algumas semanas, [...] ele seria o novo" (SARAMAGO, 2005, p. 30).

Até a questão da morte é retratada no discurso dos funcionários dos lares, afirmando eles indiretamente que sempre era uma novidade inclusive pensar sobre como morreria um hóspede. Esse enfoque do discurso demonstra uma outra perspectiva da realidade dos lares de idosos, realidade esta alterada pela nova situação, de ausência de mortalidade, em que não há novidade sobre o destino das pessoas e que, além disso, não apresenta renovação de pessoal, ciclicidade:

Agora, porém, o novo hóspede, [...] é alguém cujo destino se conhece de antemão, não o veremos sair daqui para ir morrer a casa ou ao hospital como acontecia nos bons tempos, enquanto os outros hóspedes fechavam à chave apressadamente a porta dos seus quartos para que a morte não entrasse e os levasse também a eles, já sabemos que tudo isso são cousas de um passado que não voltará, mas alguém do governo terá de pensar na nossa sorte, nós, patrão, gerente e empregados dos lares do feliz ocaso, o destino que nos espera é não termos ninguém que nos acolha quando chegar a hora em que tenhamos de baixar os braços (SARAMAGO, 2005, p. 30-31).

O prognóstico futurístico inserido no discurso dos funcionários dos lares de idosos chega às últimas consequências, percebendo a alteração da própria constituição social, pois a comunidade se transformaria em uma “massa gigantesca de velhos”, de pessoas necessitando de cuidados médicos e de lares, e, por isso, havendo necessidade cada vez maior de funcionários de lares de idosos e de construção destes, provocando a formatação de uma sociedade diferente, adaptada à nova realidade, em que os jovens fossem obrigados a trabalhar exclusivamente no cuidado de idosos, até que eles mesmos se tornassem um. Essa abertura do romance à perspectiva do outrem, por meio de recursos como o discurso indireto livre ou a focalização do narrador, já ocorria nos romances anteriores de Saramago, denotando-se assim uma continuidade, no caso, desse elemento formal, em sua narrativa.

A reflexão, portanto, representada no discurso dos funcionários dos lares, aponta para um outro viés da imortalidade, tão sonhada e idealizada no imaginário coletivo humano, evidenciando a difícil realidade de não poder morrer, mesmo estando com o corpo físico desgastado, ou acidentado, esmagado, faltando partes deste. Ou seja: há, de fato, uma desmistificação do desejo de ser imortal:

o remédio [...] seria multiplicar os lares do feliz ocaso, [...] primeiro bairros, depois cidades, [...] cemitérios de vivos [...] uma massa gigantesca de velhos lá em cima, sempre em crescimento, engolindo [...] as novas gerações, as quais, por sua vez, na sua maioria convertidas em pessoal de assistência e administração dos lares do feliz ocaso, depois de terem gasto a melhor parte da vida a cuidar de velhorros de todas as idades, quer as normais, quer as matusalénicas, multidões de pais, avós, bisavós, trisavós, tetravós, pentavós, hexavós, e por aí fora, ad infinitum, se juntarão, uma atrás de outra, [...] do formigueiro interminável dos que, pouco a pouco, levaram a vida a perder os dentes e o cabelo, [...] dos caquéticos agora imortais [...] talvez não nos queiram crer, mas o que aí nos vem em cima é o pior dos pesadelos que alguma vez um ser humano pôde haver sonhado, [...] antes a morte, senhor primeiro-ministro, antes a morte que tal sorte (SARAMAGO, 2005, p. 31-32).

O narrador, nessas e em outras cenas, caracteriza-se sempre de modo irônico sobre as questões discutidas; nota-se essa ironia, por exemplo, na abertura que a narrativa faz ao discurso religioso, ressaltando o outro lado da instituição religiosa, que também seria prejudicada com a ausência da morte, como confia a personagem cardeal ao primeiro ministro, lamentando sobre este último o seu discurso ao povo, que dizia ser a falta de mortes um desígnio

divino: “sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja, [...] mas admitiu [...] que a imortalidade do corpo resultasse da vontade de deus, [...] foi uma simples frase de efeito destinada a impressionar, [...] a política tem destas necessidades, Também a igreja as tem” (SARAMAGO, 2005, p. 18).

A ironia presente no discurso das personagens acentua a forte crítica que a obra faz às instituições religiosas e à política governamental, enaltecendo o trabalho de manipulação de informações e de linguagem existente no discurso de seus representantes. Têm-se várias passagens nas quais se sobressai o jogo de palavras do cardeal e do primeiro ministro, com fins à manipulação popular e/ou ao direcionamento de respostas e ações dos outros indivíduos, como explica a personagem cardeal: “ao contrário do que se julga, não são tanto as respostas que me importam, [...] mas as perguntas, obviamente refiro-me às nossas, observe como elas costumam ter, ao mesmo tempo, um objectivo à vista e uma intenção que vai escondida atrás” (SARAMAGO, 2005, p. 19).

Desse modo, nota-se que *As intermitências da morte* traz em si diversas críticas à formatação do discurso religioso, que trabalha com a linguagem para conseguir alcançar seus objetivos, manter-se no poder, e firmar uma coerência interna. Sobre esta última, a obra, por intermédio das palavras da personagem cardeal, por exemplo, questiona e demonstra o princípio inventivo e manipulador da igreja, já habituada “às respostas eternas que não posso imaginá-la a dar outras, [...] Desde o princípio que nós não temos feito outra coisa que contradizer a realidade, [...] À igreja nunca se lhe pediu que explicasse fosse o que fosse, a nossa outra especialidade [...] tem sido neutralizar, pela fé, o espírito curioso” (SARAMAGO, 2005, p. 20). A crítica a instituições sociais estratificadas, como a estrutura política e religiosa, pode ser observada em outros romances do autor, evidenciando a preocupação humanística deste, isto é, seu interesse em contribuir com a formação de leitores críticos.

Portanto, *As intermitências da morte*, assim como *Ensaio sobre a cegueira* e *O homem duplicado*, apresenta elementos que possibilitam tanto a reflexão sobre a humanidade e seu meio social, como sobre a linguagem e seu caráter arbitrário e direcionador. Além disso, nota-se, também, que as três obras referidas denotam as angústias do ser humano, em uma perspectiva universalizante, pois não há evidências temporais e espaciais, sugerindo que os problemas e dificuldades apontados nos romances quanto aos indivíduos podem ser vivenciados de um modo geral por qualquer pessoa, em qualquer contexto urbano, ou seja, trata-se de sentimentos generalizados e, ao mesmo tempo, básicos de toda a humanidade.

Considerações finais

Ensaio sobre a cegueira, *O homem duplicado* e *As intermitências da morte* fazem parte dos romances de Saramago da fase ‘pedra’, isto é, momento de sua produção em que busca o autor entender do que é feito a matéria de suas composições: logo, tem-se um viés mais aprofundado (se comparado com produções anteriores) no trabalho com o ser humano, uma vez que a matéria, a pedra com a qual Saramago produz suas obras, suas estátuas, seria esta procura pelo conhecer o humano, como o próprio escritor declarara em sua palestra em Turim. Juntamente com esse material, essa pedra, está a relação deste humano com o meio social, com os outros humanos, e, conseqüentemente, com a sua linguagem. Por isso, ao se aprofundar na ‘pedra’, Saramago aprofunda-se

também na reflexão sobre a linguagem, criando jogos lúdicos e questionadores sobre tal.

Utilizando recursos como a metalinguagem, a metaficção, a ironia, a alegoria, a intertextualidade e o interdiscurso, por exemplo, Saramago faz pensar ao leitor situações inusitadas e surpreendentes, a fim de representar, por meio de seus personagens e fatos, os sentimentos e as atitudes do indivíduo contemporâneo, buscando demonstrar profundamente o que move o homem e a mulher, o recôndito de cada um, e as angústias e tensões provocadas pelas dificuldades de lidar com o meio social, com o outro e consigo mesmo. Responsabilidade, medo, indecisão, preocupação e solidão são temas do cotidiano humano contemporâneo tocados nas narrativas do autor, que precisou recorrer à figura da alegoria para tentar representar a realidade, papel geralmente consagrado, na arte, ao gênero romanesco, como pôde ser visto.

Por sua vez, a forma romance, como pôde ser observada no breve levantamento descritivo sobre o gênero aqui apresentado, não possui ainda uma formatação básica definida: apenas afirma-se seu caráter híbrido, mutável e flexível, pois consegue agregar em sua composição aspectos de outros gêneros, como elementos do lirismo, da tragédia, da comédia, do texto satírico, do drama, entre outros. No início do século XX, com as perspectivas relativistas, na qual se questiona inclusive a possibilidade de representação, por meio da arte, da realidade, houve uma crise do gênero, e se buscou novas tentativas de representação dessa realidade: o trabalho com o fantástico, com a metaficção historiográfica, com a ironia, com o intertexto e também com a alegoria.

José Saramago, mantendo sua abordagem humanista, logo, evidenciando questões humanas, aprofundou-se também nas considerações sobre a linguagem e, portanto, sobre o próprio 'fazer' do gênero romanesco. Desse modo, os romances mais recentes do autor contribuem também para se pensar as configurações da forma romanesca, bem como conseguem apresentar as angústias e a profundidade psicológica do indivíduo. Portanto, de fato, acredita-se que os romances de Saramago serão perpetuados para a posteridade, sendo reconhecidos e lidos por décadas, uma vez que preenchem uma necessidade humana, ao mesmo tempo em que fazem parte do rol de obras que traduzem a complexidade e a mutabilidade do próprio gênero artístico.

Agradecimentos

Agradeço aos professores Odil José de Oliveira Filho e Arnaldo Franco Junior, e à CAPES pela concessão de bolsa de Doutorado para a realização da pesquisa da qual resulta este artigo.

CONRADO, I. S. Considerations on the novel: José Saramago and contemporary perspectives. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 54-78, 2012. ISSN 2177-3807

Referências

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

CALBUCCI, E. *Saramago: um roteiro para os romances*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

FERREIRA, S. A. *Da estátua à pedra* (a fase universal de José Saramago). 245 f. 2004. Tese de Doutorado em Letras: Teoria Literária e Literatura Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo, 2004.

FERREIRA, S. A. O original e a cópia (sobre 'O homem duplicado', de José Saramago). In: ANAIS DO XI ENCONTRO REGIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA (ABRALIC) 2007: Literaturas, Artes, Saberes. e-book. São Paulo: USP, julho de 2007. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/enc2007/anais.html>> Acesso em: 15/10/2009.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LIMA, I. P. Dos 'anjos da história' em dois romances de Saramago: 'Ensaio sobre a cegueira' e 'Todos os nomes'. In: **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 151-152, p. 415-426, jan.-jul./1999.

LOPES, J. M. *Saramago: biografia*. São Paulo: Leya, 2010.

MENDONÇA, F. *O romance português contemporâneo*. Assis: Difusão Europeia do Livro, 1966.

SANTILLI, M. A. *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo: Quíron, 1979.

SARAMAGO, J. A estátua e a pedra. Turim, maio de 1998. Disponível em: <www.josesaramago.org/saramago/detalle.php?id=501>. Acesso em: 03/12/2010.

_____. *A caverna*. Lisboa: Caminho, 2000.

_____. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

_____. *Todos os nomes*. Lisboa: Caminho, 1997.

SEIXO, M. A. *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

VARGAS LLOSA, M. *A verdade das mentiras*. Trad. Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

Recebido em 17/04/2012; Aprovado em 21/05/2012