

A incoerência coerente: a alegoria e o fantástico em José Saramago

Prof. Dr. Odil José Oliveira Filho UNESP)

Resumo:

Contrapondo o duplo sentido da alegoria à constituição formalmente provocadora do fantástico, hesitante entre o sentido e o não-sentido, a comunicação busca acompanhar alguns traços de sobrevivência do fantástico na contemporaneidade, na obra mais recente do escritor português José Saramago, com ênfase especial no romance O homem duplicado (2002).

Palavras-chave: Fantástico; Alegoria; José Saramago; *O homem duplicado*.

Sei de pintura o bastante, e agora também o suficiente de caligrafia, para perceber e tentar praticar que poucas coisas exigem tanta organização como a expressão da incoerência. Falo de expressão, não do simples manifestar-se.
(H., em *Manual de pintura e caligrafia*)

Introdução

Um quadro de Hieronymus Bosch estampa-nos uma profusão de elementos estranhos e fantásticos que nos espanta a cada cena ou personagem em que nossos olhos se fixam, ao deslocarem-se pelos espaços sem centro da tela. No entanto, ainda que a materialidade estética da linguagem de Bosch seja suficiente para bastar-se a si mesma e a resistir como obra (prima), percebemos que o seu sentido último está fora do quadro, remetendo a uma significação ideológica que clama por sua consideração. É que o fantástico ali funciona, na verdade, como uma espécie de chave alegórica da visão problemática do pintor sobre a vida de seu tempo.

O fantástico, porém, tal qual passamos a considerá-lo na cultura do Ocidente, ou seja, como um determinado gênero, desenvolvido, principalmente, no âmbito literário, pouca sintonia possui com essa estratégia discursiva de exploração figurada dos sentidos próprios dos signos, da qual Bosch foi um dos mais admiráveis cultores. Na verdade, para dizer tudo, o gênero do fantástico apresenta características diametralmente opostas aos gêneros do alegórico, numa oposição polarizadora sem possibilidades de síntese, já que um é simplesmente a negação do outro.

Afinal, se a alegoria é o instrumento expressivo da cultura medieval, de modo explícito, e da cultura clássica e neoclássica, de modo implícito, o fantástico o é da Idade Moderna, aparecendo em finais do século XVIII e início do século XIX – justamente o período da reivindicação de uma certa autonomia da expressão artística em relação à literalidade. Sendo romântico, o fantástico, porém, ocupa, no próprio seio do Romantismo, uma posição especial, já que explora, na radicalidade, as possibilidades abertas pela imanência de sentidos que a arte romântica põe a circular e que constituirá o veio mais rico a ser também explorado pelas gerações posteriores da modernidade.

E isso porque, no cerne da expressão fantástica, aloja-se uma insatisfação, um questionamento ante as tentativas de instituir um sentido único para interpretar a realidade. Nesse aspecto, como diz Roger Callois, o fantástico seria “em tudo posterior à imagem de um mundo sem milagre, submetido a uma causalidade rigorosa” (CALLOIS, 1966, p.14). Daí, a sua necessidade de desmontar o realismo por dentro, e não simplesmente negá-lo, procurando desmascará-lo por sua duplicação, fazendo-o conviver com o fantasma de seu simulacro irrealista.

Há mesmo quem entenda que essa posição é, no fundo, política, crítica – um “irrealismo crítico” –, na medida em que opõe “um universo imaginário, ideal, utópico ou maravilhoso à realidade cinzenta, prosaica e desumana do capitalismo, da sociedade burguesa/industrial” (LOWY e SAYRE, 1993, p.15). Para Lowy e Sayre, o sentimento que embasa essa “visão romântica anticapitalista” das primeiras gerações, entre as quais se alinham as dos escritores do fantástico, é o

da **perda**, “de que faltam ao real presente certos valores humanos essenciais que foram alienados”, de que “a alma humana vive agora longe de seu verdadeiro lar” (LOWY e SAYRE, 1993, p.22).

Estudando os modos da alegoria barroca, Benjamin percebe, no seu uso pelo alegorista, uma tentativa de fixação de um sentido, tentando trazer a essência para a própria imagem, para a própria escritura, com a intenção de torná-la emblema de um saber oculto. Operação sempre fadada ao fracasso e à decepção, a operação alegórica barroca desvela um jogo sempre perdido com a realidade fugidia, mas sempre recomeçado por um exercício intelectual carregado de melancolia (BENJAMIN, 1984, p.205-36). Na coerência interna que o texto fantástico cria e que é seu modo de operar o estranhamento da realidade não deixa de haver também uma certa atmosfera de melancolia, de insatisfação, de não-aceitação da realidade problemática, como fruto, talvez, de uma espécie de “nostalgia” de algo perdido, de um mundo cujo sentido não é mais familiar.

1.O “âmago” do fantástico

Diz Todorov, para caracterizar o que chama de o “âmago” do fantástico, que num “mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (TODOROV, 1975, p.30). Tal proposição corrobora a idéia anteriormente sugerida de que as obras do fantástico assentam-se fundamentalmente sobre uma espécie de insatisfação ante os sentidos imperantes e consensualmente aceitos para interpretar a realidade. Vista assim, toda obra do fantástico representaria um questionamento ao senso comum, afrontando-o pelos efeitos do inusitado, com os perigos do *nonsense*, com os ruídos do estranho, verberando-os no próprio interior da referência dominante. Seu projeto poderia ser, portanto, tentar instalar uma estranheza inquietante, ambígua e, assim, “contra-sensual”, no desejo, talvez, de propor uma nova versão, uma reversão ou uma subversão dos sentidos reinantes.

Por isso, o campo expressivo próprio do fantástico, como entende Todorov, é a hesitação, tanto do personagem (no nível da produção, do efeito buscado pelo autor), quanto do leitor (no nível da recepção implícita, suposta pelo escritor). Essa hesitação é, pois, constitutivo formal do gênero e, uma vez resolvida, superada, decifrada ou respondida, decretaria o fim de sua pertinência genérica e o adentramento a um outro gênero correlato, o estranho ou o maravilhoso. Em razão disso, os teóricos do fantástico entendem que o fantástico como tal dilui-se quando, no final do século XIX e inícios do XX, a psicanálise apossa-se dele para deslindar os seus meandros de incerteza significativa.

No entanto, não há como não perceber uma linha subterrânea que liga Hoffmann a Poe e mesmo a Dostoiévski, se sintetiza em Kafka no alto modernismo, daí confluindo até Borges e Cortázar. Nesse mesmo sentido é que o Surrealismo poderia ser entendido como uma espécie de neo-romantismo, justamente pela postura de “irrealismo crítico” que assume diante do mundo ao postular o fantástico; assim como da mesma forma o repropõe o chamado “realismo maravilhoso” que, conforme diz Irleamar Chiampi, instiga, em suas obras, a um “reconhecimento inquietante do mundo, trazendo de volta o *Heimliche*, o familiar coletivo (mitologia, magia, tradições populares) oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade (CHIAMPI, 1980, p.69).

2. Fantástico e pós-modernidade

De fato, compreendendo-se o fantástico como pesquisa e expressão do recalcado (que é, aliás, como o interpreta Freud*), toda a arte da Modernidade pode ser entendida como fantástica, mais não seja simplesmente pelo aspecto provocador e desmistificador da perspectiva realista e etnocêntrica da nacionalidade burguesa.

* O famoso texto de Freud, O estranho [Das Unheimliche], é de 1919.

Tal linha interpretativa complica-se, porém, quando puxada para a atualidade, na intenção de tentar perceber as possibilidades de sobrevivência do gênero do fantástico em nossos dias, cunhados, por nós próprios, de pós-modernos.

Levando nossa especulação adiante, não parece de todo despropositado entender-se que a chamada pós-modernidade radicaliza, ao extremo, a tendência autotélica da linguagem artística iniciada pelos românticos, na medida em que seu postulado fundamental assenta-se sobre a idéia de que o acesso ao real (ao referente) só é possível na e pela linguagem: “O real existe (e existiu), mas nossa compreensão a seu respeito é sempre condicionada pelos discursos, por nossas diferentes maneiras de falar sobre ele” – assim o define Linda Houtcheon (1991, p.202). No mesmo sentido dessa auto-referencialidade, Fredric Jameson diz que a produção cultural pós-moderna “não pode mais olhar diretamente com seus próprios olhos para o mundo real em busca de um referente, ao contrário, deve, como na caverna de Platão, traçar suas imagens mentais do mundo nas paredes que a confinam” (JAMESON, 2006, p.30).

Pode-se perceber certo ar de melancolia, principalmente em Jameson, na constatação dessa cultura e desse mundo do simulacro, em que o real e, portanto, todo realismo é visto como ingênuo, deslocado ou suspeito. Nessa ambiência, afinal, que espaço, que brecha sobriaria para a constituição do fantástico, cujo traço distintivo repousaria, justamente, sobre a hesitação entre o real (e o realismo) e o estranho (e o imaginário)? Talvez não fosse despropositado responder, para resolver a questão, que a negação do real pela auto-referencialidade já é sintoma suficiente do caráter fantástico da pós-modernidade. No entanto, o próprio Jameson nos livra desse simplismo, ao entender restar, ainda na ambiência pós-moderna, uma possibilidade de realismo, um “realismo” – diz ele – que brotaria do choque de se compreender esse confinamento – em que parecemos ter-nos tornado “incapazes de alcançar representações estéticas de nossa própria experiência atual” (JAMESON, 2006, p.29-30).

3. A alegoria em Saramago

É, justamente, no interesse dessa discussão, ou seja, das possibilidades de sobrevivência do gênero fantástico na atualidade e pela brecha aberta pela insinuação de Jameson, que podem aparecer como oportunas algumas considerações sobre a literatura do escritor português José Saramago. Detendo-nos ao essencial, possíveis neste momento, pode-se dizer que Saramago é um escritor de vocação essencialmente realista, formado que foi, como se sabe, sob o clima mental do chamado Neo-Realismo português e suas implicações culturais. Durante esse seu “período formativo”, pode-se notar ainda, em sua obra, certa transição para a assunção de traços mais ou menos marcantes de um surrealismo crítico e de clara remetência social, que irá culminar, no seu período já maduro, nos romances de provocação à História, que todos nós conhecemos, e que alguns de nós temos rotulado como legítimos representantes da pós-modernidade.

Não sei se interpreto insuficientemente o conceito de “metaficção historiográfica” de Linda Houtcheon, mas, nos romances de Saramago de problematização histórica, parece restar ainda alguma “ilusão referencial” a respeito do real, ou, pelo menos, algum sentido interpretativo realista dele que tenta persistir, ecoando. Nesse aspecto, para o que aqui nos interessa, pode-se perceber mesmo nesta fase do Escritor certa tensão entre o realismo e o fantástico, mas em que, no compósito formado, a hesitação fantástica resulta débil, pela atração, sutilmente proposta, de uma interpretação alegórica.

Sub-reptícia até então, a destinação alegórica torna-se mais ou menos (dependendo da obra) explícita nos romances mais recentes do Autor. Ora, a assunção mais declarada do método alegórico por Saramago pode ser entendida como uma forma de persistir no realismo, no próprio interior do confinamento referencial do pós-modernismo, provavelmente também pela procura de alguma brecha para a visada realista, tal qual a vislumbrada por Jameson. Arma de apreensão desesperada do presente fugidio, a alegoria em Saramago assumiria, assim, tons aproximados das intenções da

alegoria barroca apreendida por Benjamin, transformando a visão fantástica do nosso tempo em emblema, cujo sentido arrisca-se a estar suposto, sempre, fora e além de si.

4. O fantástico em Saramago

A generalização anterior peca, como toda generalização, por favorecer uma visão indistinta do conjunto dos romances de Saramago e, no interesse da hipótese levantada, deixa de dar ênfase ao fato de que, na fase de provocação ficcional da História (que o próprio Saramago chama como a de tratamento da “estátua” e que compreende as produções dos romances que vão de *Levantado do chão*, de 1980, a *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991), a remetência alegórica em nada impede a construção de textos esteticamente luminosos, como são os casos, por exemplo, de *Memorial do Convento* (1982) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), assim como, na fase atual (em que Saramago diz-se preocupado em explorar a “pedra”), vê-se surgir um texto tão intrigante artisticamente quanto *O homem duplicado*, de 2002.

Coincidentemente, há, nas três obras destacadas, uma certa impregnação do fantástico, ainda que, nos termos em que estão sendo aqui tomados os textos, possa perceber-se alguma gradação de complexidade no seu tratamento. Assim, por essa perspectiva, do vôo fantástico da passarola voadora, do primeiro romance, à sobrevivência fantasmática e narrativa de Ricardo Reis ao poeta Fernando Pessoa, do segundo, no último, a admissão do fantástico seria mais notável e consistente – mesmo que guarde muitos dos traços construídos na obra anterior.

Apontados assim, positivamente, tais traços podem aparecer como acessórios, quando, na verdade, são essenciais para o que aqui nos interessa, já que estão imbricados pela preocupação com o mesmo tema (o da melancolia da solidão) e pela utilização de um mesmo método narrativo (o da ficção da ficção). Em vista disso, pode ser rendosa uma visão sobre o livro de Saramago, para sustentar algumas considerações disseminadas ao longo desta reflexão.

Começemos por afirmar que a indicação para aproximar *O ano da morte de Ricardo Reis* de *O homem duplicado* está dada, explicitamente, no início deste último romance e, justamente, pela consonância temática:

O que por aí mais se vê, a ponto de já não causar surpresa, é pessoas a sofrerem com paciência o miudinho escrutínio da solidão, como foram no passado recente exemplos públicos, ainda que não especialmente notórios, e até, em dois casos, de afortunado desenlace, aquele pintor de retratos de quem nunca chegamos a conhecer mais que a inicial do nome, aquele médico de clínica geral que voltou do exílio para morrer nos braços da pátria amada, aquele revisor de imprensa que expulsou uma verdade para plantar no seu lugar uma mentira, aquele funcionário subalterno do registro civil que fazia desaparecer certidões de óbito, todos eles, por casualidade ou coincidência, formando parte do sexo masculino, mas nenhum que tivesse a desgraça de chamar-se Tertuliano, e isso terá decerto representado para eles uma impagável vantagem no que toca às relações com os próximos. (SARAMAGO, 2002, p.10)

Quem nos apresenta, dessa forma, o protagonista da história é um narrador que, em verdade, é autor, que não simplesmente conta, mas que se incumbirá de escrever, de construir, o enredo do romance e de quem, portanto, Tertuliano Máximo Afonso será personagem. Entramos, como se nota, no espaço virtual da ficção da ficção ou da metaficção. Tal procedimento, aliás, já vinha sendo explorado por Saramago e atingira um grau vertiginoso e borgeano em *O ano da morte de Ricardo Reis*.

No que diz respeito ao tema, o trecho reenvia ao primeiro (considerado pelo Autor) romance de Saramago, *Manual de pintura e caligrafia* (1975) e a seu protagonista, o pintor cunhado simplesmente como H.; em seguida, ao próprio *O ano da morte de Ricardo Reis* e seu protagonista; ao Raimundo Silva, de *História do cerco de Lisboa* (1989) e ao Senhor José, de *Todos os nomes*

(1997). Une-os o fato de compartilharem um mesmo “miudinho escrutínio da solidão”, ainda que, como diz o autor-suposto, em dois desses casos, o desenlace tenha sido feliz: os de H. e de Raimundo Silva, que se redimem da solidão pelo encontro do amor – já que ao Senhor José, já velho, a alternativa redentora é não desistir da procura e a de Reis, desaparecer como escritura narrativa, ao fim do texto romanesco. De se notar ainda no trecho, é certo caráter depreciativo já na escolha do nome do personagem Tertuliano, por parte do narrador/autor, marcando diante dele, desde o início, uma posição irônica e distanciada que se manterá, exacerbando-se, até o final da história – algo semelhante, aliás, com o que se dá em relação a Ricardo Reis.

A razão dessa prevenção crítica (que não havia nem em relação a H. nem em relação a Raimundo Silva, nem mesmo quanto ao Senhor José) é, quanto a Tertuliano, máxima. Provavelmente por sua postura intransigente, sua idéia fixa de encontrar, a todo custo e por qualquer meio, o seu sócio, o seu duplo, depois de casualmente deparar-se com sua imagem na figura de um ator secundário de um filme classe B a que assistia, por recomendação de um colega, para distrair-se e tentar sair do “marasmo” da depressão de que fora acometido, depois do episódio de sua separação matrimonial. Aliás, como Ricardo Reis, Tertuliano Máximo Afonso será abandonado pelo narrador a seu próprio destino, não se prestará à redenção alegórica do amor, como o pintor H. e o revisor Raimundo, nem se entregará a uma utopia grandiosa como a do Senhor José. Sua melancolia será crônica, pois está invadido por uma “inércia do coração” (BENJAMIN, 1986, p.224), pela acídia, incapaz, portanto, de amar, de reconhecer o presente e o real, aprisionado que se encontra a si mesmo pelo fantasma do duplo que o atormenta. Ricardo Reis, ao menos, ao resistir à prosificação, readentra o seu lugar na obra pessoana. Tertuliano, não: personagem de uma duplicação fantasmática do próprio Autor (já que recorrente em vários momentos de sua obra), seu destino é restar prisioneiro de seu próprio recalque, confinado entre as paredes de um real que, em verdade, é só imagem e sua duplicação.

A olhar-se bem, apesar de todas as evidências em contrário, existe algo de essencialmente romântico em Tertuliano Máximo Afonso. Como todo melancólico, ele não se contenta com o simples, não ouve nenhum dos conselhos desse personagem duplicado do narrador/autor que é o Senso Comum, não consegue amar uma mulher que nada lhe exige, como Maria da Paz. É, pois, pelo gosto do complicado, pela procura de uma hipotética complexidade que lhe ressignifique a realidade cotidiana, tristonha e solitária, que ele se duplica. Por esses aspectos, é que se pode compreendê-lo como uma espécie de “herói romântico”, conforme o entende Clément Rosset:

O angustiado romântico aparece então [...] como essencialmente duvidando de si mesmo: necessita a todo custo de um testemunho exterior, de algo tangível e visível, para reconciliá-lo consigo mesmo. Sozinho, ele não é nada. Se um duplo não o garante mais no seu ser, ele deixa de existir. (ROSSET, 1988, p.78)

Conclusão

A remetência de Rosset, no trecho acima, é ao *William Wilson*, de Poe, fonte intelectual de onde, conscientemente ou não, brota o personagem de Tertuliano Máximo Afonso, fazendo dele também, assim, um personagem do fantástico. Mas também, e principalmente, porque, ao fim e ao cabo, pela sua louca teimosia e em não dobrar-se à voz da razão e do senso comum e a resistir à redenção alegórica a que se submeteram os personagens anteriores de que foi duplicado, afirmando a sua inteireza ficcional, ele nos faz hesitar e nos assusta, ao nos obrigar a constatar que, em sua imagem, reflete-se, fantasticamente, o reflexo da imagem do homem do nosso tempo.

Diferentemente de Bosch, sem recorrer à alegoria, valendo-se das estratégias da própria ficção romanesca, Saramago encontra a brecha que nos faz poder reconhecer, na fantástica e melancólica dupla face de Tertuliano, ainda um homem e, em sua incoerência, a coerência de nossos dias.

Referências Bibliográficas:

- [1] BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- [2] _____. Sobre o conceito da história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.222-32.
- [3] CALLOIS, Roger. De la féerie à la science-fiction. In: _____. *Anthologie du fantastique*. Paris: Gallimard, 1966. p.7-24.
- [4] CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: Forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- [5] FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p.273-315.
- [6] HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- [7] JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Trad. Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- [8] LOWY, Michael e SAYRE, Robert. *Romantismo e política*. Trad. Eloísa de Araújo Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- [9] ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre/Saão Paulo: L&PM, 1988.
- [10] SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- [11] TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Odil José de OLIVEIRA FILHO (Prof. Doutor)

Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Departamento de Literatura

odil@assis.unesp.br