

## TEMPOS DE AMOR E INDIFERENÇA

## TIME OF LOVE AND INDIFFERENCE

Júnia Nogueira Neves<sup>1</sup>

### RESUMO

Esse artigo se debruça sobre dois romances portugueses (*Bolor*, de Augusto Abelaira e *O homem duplicado*, de José Saramago) que são cotejados para se investigar como o Amor e sua sombra, a indiferença, aparecem em nossa sociedade.

**Palavras-chave:** Literatura. Amor. Romances portugueses.

### ABSTRACT

This article is about two portuguese novels (*Bolor*, of Augusto Abelaira and *O homem duplicado*, of José Saramago) which were approached in order two investigate how Love and its shadow, the indifference, appear in our society.

**Keywords:** Literature. Love. Portuguese novels.

*Entretanto, vão tirando os disfarces e ficam o que são: simples atores de uma comédia sem sentido.*

*Augusto Abelaira, Anfitrião*

Esse artigo se propõe a analisar dois romances portugueses contemporâneos: *Bolor*, de Augusto Abelaira e *O homem duplicado*, de José Saramago. Ocupam o

---

1- Doutora em Teoria Literária pela UFRJ, professora-adjunta da Faculdade de Letras do Instituto Superior de Educação da Fundação d. André Arcoverde. Endereço eletrônico: neves.junia@gmail.com

centro dessa reflexão o sentimento amoroso que, em ambos, se aproxima em pontos que considero relevantes, e alguns aspectos da sociedade contemporânea que a forma de cada um desses romances parece dramatizar.

A reflexão teórica se apoia, sobretudo, em reflexões de Raymond Williams, Olgária Matos e Adorno. Apresento também uma visão geral dos romances analisados, com vistas a facilitar as abordagens que pretendo fazer. Ao refazer o enredo, centrei-me nas relações afetivas porque elas me interessavam especialmente. Ainda na análise de cada romance, cuido de analisar a forma escolhida por seus autores e que considero, sobretudo em *Bolor*, de fundamental importância para as ideias que aqui se desenvolvem. Paralelo a essa questão, desenvolvo os aspectos temáticos que me interessam quanto à questão amorosa na sociedade contemporânea.

Todo esse percurso culmina em um cotejo entre os romances e as ideias teóricas escolhidas, mostrando as aproximações e afastamentos entre os romances e a forma como essas produções literárias, inseridas nas relações sociais contemporâneas, dramatizam seus problemas nesses tempos intolerantes do capitalismo avançado.

## **Falando de amor**

Raymond Williams, em sua obra *Tragédia Moderna*, se propõe a discutir o conceito de “tragédia” e a validade de seu emprego nas obras contemporâneas, opondo-se à tendência de só classificar como “trágicas” as produções gregas clássicas. Após discorrer sobre o emprego do termo ao longo da História e de relacioná-lo com a produção literária a que se referia então, sublinhando as aproximações e diferenças em relação à produção grega, estabelece, na segunda parte da obra, uma análise detalhada de alguns autores e obras representativos da modernidade. Nessa etapa, apresenta, no capítulo intitulado “Tragédia social e pessoal”, a análise de dois romances: “Anna Karênina”, de Leon Tolstói, e “Mulheres apaixonadas”, de D. H. Lawrence, em que defende a ideia de que “A mais profunda crise da literatura moderna está na divisão da experiência nas categorias social e pessoal”, a partir do que “a visão individualista confronta-se com a visão coletivista” (WILLIAMS, 2002, p.161). O conceito de tragédia na modernidade foi moldado por

essa divisão que, segundo ele, marca as posições e análises das experiências contemporâneas. A tragédia social se configuraria nos homens arruinados pela fome e pelo poder, pelas civilizações que se destroem mutuamente ou internamente; a tragédia pessoal se apresentaria no sofrimento de homens e mulheres que sofrem a destruição em seus relacionamentos íntimos; no conhecimento de seu destino num universo marcado pela indiferença “no qual a morte e um isolamento espiritual extremo são formas alternativas do mesmo sofrimento e heroísmo”. (WILLIAMS, 2002, p.161).

As conexões podem existir, nos fatos do cotidiano, mas quando damos forma ao nosso mundo imaginário, somos pressionados a começar com uma realidade dominante. Se por um lado, a realidade é fundamentalmente pessoal, então as crises da civilização são análogas a um desajuste ou desastre psíquico ou espiritual. Se a realidade, por outro lado, é essencialmente social, então os relacionamentos frustrados, a solidão destrutiva, a perda de razões para viver são sintomas ou reflexos de uma sociedade em desintegração ou decadente. (WILLIAMS, 2002, p.1629).

Segundo Williams, essa divisão foi resultado de um longo processo que pode ser observado de forma precisa nos dois romances anteriormente mencionados. Em cada uma dessas obras, relacionamentos afetivos importantes culminaram numa morte que adquire significação a partir da ação como um todo e que contrastam com outras formas de amor que parecem ser completamente diferentes. Mas, além desses núcleos, há uma estrutura que ultrapassa essa dimensão: “modos de vida agudamente contrastados; questões sobre a natureza do trabalho e sobre sua relação com o modo de vida do homem; aspectos, finalmente, que se referem à natureza intrínseca de uma dada civilização” (WILLIAMS, 2002, p.162-163) e que cada uma daquelas obras dramatiza.

Dedicando-se a analisar, nos relacionamentos dos romances enfocados, o que se dirige para a vida e o que se dirige para a morte, o autor procura desvendar os verdadeiros processos nos quais o amor e o ódio são confirmados ou negados. Para ele, as tragédias amorosas não são fruto apenas de um meio repressor ou tão-só de uma incapacidade particular de ser feliz. Na argumentação de Williams, se os relacionamentos se desenvolvem de modo errôneo, há frustração e ódio sob quaisquer leis sociais, espaço ou tempo histórico. Em *Anna Karênina*, por exemplo, o destino trágico da protagonista é agravado pela sociedade em que ela circula, mas a origem de suas dores se encontra em uma forma de relacionamento bastante

específico. Para analisar essa especificidade, o crítico avalia, por exemplo, a atitude das personagens em relação ao trabalho e, por conseguinte, em relação às outras pessoas porque isso se relaciona com a sua atitude em relação ao amor. A forma de amar não se dissocia da forma como vivem as outras relações sociais. Suas vidas são reconhecidas a partir de uma complexa atividade que envolve muitas outras pessoas que produzem e desperdiçam, reconhecem e traem, mentem e dizem verdade. Daí, conclui ele, “o relato de um relacionamento se estende para um padrão de relacionamento e, além dele, para uma sociedade” (WILLIAMS, 2002, p.172). O autor ressalva:

Aquilo que se entende por sociedade não determina os relacionamentos; os homens podem se desenvolver para além das falhas e impedimentos institucionalizados. E, no entanto, a exploração social, o descaso, a autoindulgência e o cinismo são pagos não apenas em moeda social e política; eles determinam modos de sentir e são, por sua vez, por eles determinados, uma vez que essas instâncias abrem caminho até a experiência mais pessoal. (WILLIAMS, 2002, p.173)

Assim, cuidar de qualquer aspecto da vida é cuidar de todos, da mesma forma que as resoluções decorrentes de fraquezas e frustrações numa dimensão afetam todas as outras. Por fim, ligando essas ideias ao tema geral da obra, de acordo com Williams, é no meio do caminho entre a realização do ser humano e a resignação que se instala a tragédia – fato que ele detecta na análise de *Anna Karênina* e *Mulheres Apaixonadas*.

Olgária Mattos, em *Histórias viajantes*, no ensaio intitulado “Reflexões sobre o amor e a mercadoria”, atribui o “grande vazio na alma” do homem contemporâneo ao fato de que as relações humanas na sociedade e as relações de trabalho tornaram os dias repetitivos, utilitários, monótonos.

Nas modernas sociedades industriais, produtivistas e burocratizadas impõe-se a razão calculadora, instrumental, que rege a economia monetária de mercado. Esta, por sua vez, está originariamente ligada ao princípio da identidade do qual a troca representa o modelo social. (MATTOS, 1997, p.109)

Adorno assinala que, embora o amor estabeleça uma oposição parcial ao sistema de troca, ele acaba sendo absorvido por essa realidade ao longo da era burguesa (ADORNO, 1993, p 147). Por isso, o filósofo alemão insiste:

Se o amor deve representar na sociedade uma sociedade melhor, ele não é capaz de fazê-lo como um enclave pacífico, mas tão-somente numa resistência consciente. (...) Amar significa ser capaz de não deixar a imediatidade atrofiar-se por força da onipresente pressão da mediação, da economia, e nessa fidelidade ela [a resistência consciente] se mediatiza em si mesma, torna-se uma obstinada contrapressão. Só ama quem tem força para persistir no amor. (ADORNO, 1993, p.151)

Nem sempre, contudo, encontraram-se forças ou meios para se persistir no amor e a relação afetiva acabou conhecendo a indiferença e a troca. Esse é o enfoque dos romances que passo a analisar.

### **Amores em cena, atores que encenam**

#### ***Bolor***

Romance do escritor português Augusto Abelaira, publicado em 1968, *Bolor* foi escrito em primeira pessoa e assume a forma de diário. Segundo o próprio autor<sup>2</sup>, *Bolor* segue a tradição setecentista do romance epistolar no qual, ao invés de cartas, aparecem páginas de um diário. Nessa segunda forma (e considerando que a personagem que o redige não o faz com a intenção de torná-lo público, como é próprio dos diários), o narrador escreve-se e escreve para si mesmo, sem necessidade de escolher máscaras sociais – supõe-se, ao contrário, o trabalho de desvendar-se.

*Bolor* é composto por sessenta e dois fragmentos, quase todos datados (dia e mês, sem menção de ano); apresenta quatro datas repetidas e quatro fragmentos sem data: dois próximos à metade, outros dois próximos ao final. Divergindo um pouco da tradição do diário, a sequência temporal segue cronologicamente de onze de dezembro a nove de abril, quando se intercalam os meses de janeiro e fevereiro e, a seguir, novamente retorna a abril e maio. Também não se narram episódios ligados à rotina do narrador: ao contrário, apenas alguns acontecimentos e reflexões sobre o amor e o casamento ganham espaço nas páginas do diário.

Ao abrir-se o primeiro fragmento, o narrador identifica-se como Humberto e declara que escreve na tentativa de compreender suas relações com amigos e conhecidos. Contudo, ao desenrolarem-se as páginas, quem assoma como principal

---

2- Entrevista colhida da internet no site:  
[www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk3/entrevistas/Abelaira.htm](http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk3/entrevistas/Abelaira.htm)

foco de seu interesse são a atual esposa, Maria dos Remédios e a primeira mulher, Catarina, já falecida. O texto revelará que Catarina e Maria dos Remédios, quando jovens, telefonaram para a casa de Humberto perguntando por Daniel Marques:

Não sei porquê, respondi:

— Sou eu, sabendo bem que ela (elas?) sabia bem que eu não era o Daniel Marques (sabendo bem que o Daniel Marques não existia). (ABELAIRA, 1999, p.73)

Identificadas como “Julieta”, combinaram um encontro para o dia seguinte. As moças passaram a apresentar-se, alternadamente, a “Daniel” e assim começa o namoro. Até que Aleixo, amigo de Humberto e, no presente, amante de Maria dos Remédios, decide “introduzir um novo dado naquela máquina de jogar às escondidas” (ABELAIRA, 1999, p.128): faz-se, também, passar por Daniel, formando um “quadrado” amoroso.

Humberto acaba por casar-se com Catarina e, quando fica viúvo, casa-se com Maria dos Remédios. Aleixo casa-se com Leonor. Depois de seis anos de casados, Humberto e Maria dos Remédios já não se comunicam, quase não conversam e evitam os momentos de intimidade. O marido decide escrever um diário e a mulher escreve nele para queixar-se do silêncio em seus dias.

Porque não deixamos as canetas, não quebramos o silêncio, mantemos deliberadamente esta ignorância artificial em vez de ousarmos dizer em voz alta o que ousamos escrever em voz baixa?

(...)

Por que não me respondes aqui mesmo? Juro-te, depois finjo que não li, fingiremos tudo ignorar (ABELAIRA, 1999, p.51).

Mas, como na vida conjugal, as vozes não se cruzam e Humberto não lhe responde.

Como já foi pontuado, o diário não tem por objetivo estabelecer o diálogo; é abrigo para as confissões que, justamente, não se quer dividir com o outro! Não é, pois, a melhor forma de se buscar um diálogo e Maria dos Remédios vê, seguidamente, frustradas as suas interpelações.

Quando o leitor pensa estar estabelecida a ordenação romanesca, o narrador admite:

Divirto-me: neste momento sou o Humberto que sonha em ser o Aleixo ou o Aleixo que sonha ser o Humberto? Ou o Humberto que sonha ser a Maria dos Remédios que por sua vez sonha ser o Aleixo que por sua vez sonha ser o Humberto que por sua vez sonha... Ou o Aleixo que sonha ser a Maria dos Remédios que por sua vez sonha ser o Humberto que por sua vez... Ou a Maria dos Remédios que sonha ser o... (ABELAIRA, 1999, p.115)

Esse procedimento lança as personagens – e o leitor – num mundo que se povoa de máscaras, aumentando o isolamento e a dificuldade de comunicação na dificuldade de se estabelecer a identidade do sujeito, sempre metamorfoseado no seu outro. O romance, desautorizando o estabelecimento preciso de uma voz narrativa, também desestrutura as outras categorias romanescas. O tempo, como já se afirmou, também não é exato e fere as expectativas da forma narrativa do diário:

Ao menos por instantes, Maria dos Remédios, posso deixar de ser transparente aos teus olhos, basta dizer-te que escrevo muitas vezes em teu nome (e no do Aleixo). Basta dizer-te que as datas são falsas: ainda ontem escrevi nove de Abril quando hoje são trinta de Janeiro. (ABELAIRA, 1999, p.139)

Institui-se, pois, um jogo de enganos e de simulacros análogo ao que as personagens também lançam mão na tentativa de alcançarem comunicação na vida afetiva. Elas reconhecerão que se comportam de acordo com as expectativas de seu interlocutor:

Quando me encontro contigo, ponho uma máscara. (...) sinto-me outro, com outros poderes, já não sou eu... ou sou verdadeiramente eu. Afasto assim a vida quotidiana, abro um parêntesis na rotina diária e familiar e esse parêntesis tem, como entre os primitivos mascarados, qualquer coisa de secreto. Porque com minha mulher, a mulher com quem vivo há tantos anos, de quem tenho dois filhos, não é fácil revelar-me tal qual sou ou imagino ser. Ela julga conhecer-me, eu julgo conhecê-la. E muitas vezes eu próprio me sinto ser como ela pensa que sou. Quando estou com ela, mesmo sem querer, faço sempre, digo sempre, as coisas que ela espera, as coisas que fazem parte dos nossos hábitos, da nossa casa, seria preciso um terrível esforço para quebrar a rotina das expectativas da minha mulher. (...)

Ora, contigo, enquanto ainda não nos tivermos encontrado muitas vezes, posso renovar-me, não dependo já do que ela espera de mim, posso até renovar-me fazendo e dizendo o que tu esperas de mim, descobrir-me diferente, sentir-me diferente ao ver-me com os teus olhos. Não! Inventar-me, ter a sensação de não me conhecer ainda (...) Percebes? Tu és a minha máscara? E eu sou a tua máscara?

— És a minha máscara, respondera.

(ABELAIRA, 1999, p.117-8)

Mas hoje, tantos anos passados, e casada contigo depois de teres sido casado com ela, casada contigo apenas porque ela morreu e porque de súbito te viste só, porque te encheste de pânico, porque eu te fiz um cerco, porque representei um papel a mostrar-me mais interessante do que

realmente era, (do que realmente sou), porque fingi uma solidez de ânimo à qual a tua fraqueza se poderia amparar (eu, que estava absolutamente aterrorizada por um futuro de solidão; eu, que já tinha trinta e duas histórias de amor com homens que nunca me falaram em casar comigo; eu, que também te amava mas desejava o teu amparo mais que amparar-te)...  
(ABELAIRA, 1999, p.166)

Nos excertos, Aleixo revela que só consegue identificar-se a partir de uma referência: é um para a esposa Leonor, descobre-se outro com a amante. Seu maior prazer parece consistir em descobrir-se “nos olhos” de Maria dos Remédios. Também ela representou – e ainda o faz – um papel para o marido na intenção de corresponder às necessidades dele e, assim, livrar-se da própria solidão. A fragmentação, já analisada na dimensão formal, retrata personagens que se (re)constituem na presença do outro, atendendo a uma projeção da imagem que o “eu” faz desse outro e que muda conforme a situação e o momento que vivem. Representam sentimentos e, assim entretidos, resguardam a própria intimidade.

Por outro lado, a representação de sentimentos individuais problematiza a relação conjugal. A representação envolve a imagem que o eu faz do outro, que na tentativa de o seduzir representa um papel superior, oferecendo exatamente o que o outro deseja<sup>3</sup>.

Dirá Humberto:

Mas os homens (os homens, quero dizer, os homens e as mulheres) casam-se por amor ou por ser costume? Em suma: nós nos amamos, Maria dos Remédios, porque nos amamos do fundo da alma ou porque amar é um costume na nossa civilização? Isso é importante e não encontro resposta. Amo-te, sofreria muito se não gostasses de mim, mas... Sofria porque sim ou porque é hábito sofrer?  
(...)

Mas não sei viver sozinho, sinto-me bem por viver contigo – acrescentei depois de uma pausa. E não me atrevi a dizer-lhe: há outra resposta possível e que mergulha raízes no íntimo de mim próprio e entre as pernas: o casamento é uma forma cômoda e respeitável de poder dormir com uma mulher, seja ela quem for; evita, além do mais, o esforço da procura, sempre que o desejo te rói, a estopada de teres de representar uma comédia, fingir amar quem não amas. (ABELAIRA, 1999, p.141-2)

A situação das personagens torna possível identificar um narcisismo que dificulta a comunicação entre os pares e enfraquece a vida social. Um “eu” que se preocupa apenas em descobrir-se nos olhos alheios, ou defender-se da solidão, ou satisfazer os próprios desejos, tão centrado sobre as suas próprias necessidades,

---

3- SARTORI, E.L. “Sob a égide da intimidade: a (in)comunicabilidade em Bolor”, artigo colhido na internet no site: [www.ufop.br/ichs/conifex/anais/CMS/cms1903.htm](http://www.ufop.br/ichs/conifex/anais/CMS/cms1903.htm)

encontra no diário a forma ideal de escrita – escreve apenas para si mesmo. Impossibilitado de atingir a comunicação com o outro, o diário metaforiza o isolamento em que o “eu” se perde e que é tão característico da vida moderna.

### ***O homem duplicado***

Após a “Trilogia da Crise” (*Ensaio sobre a cegueira, Todos os nomes e A caverna*), José Saramago volta ao mal-estar da civilização contemporânea compondo um romance que, formalmente, não se afasta do roteiro seguido pelos três anteriores. Tertuliano Máximo Afonso é um professor de história de ensino secundário e divorciado há seis. Comenta o texto:

... estive casado e não se lembra do que o levou ao matrimónio, divorciou-se e agora não quer nem lembrar-se dos motivos por que se separou. Em troca não ficaram da mal sucedida união filhos que andassem agora a exigir-lhe grátis o mundo numa bandeja de prata, mas à doce História, a séria e educativa cadeira de História para cujo ensino o chamaram e que poderia ser seu embalador refúgio, vê-a desde há muito tempo como uma fadiga sem sentido e um começo sem fim. (SARAMAGO, 2002, P.9-10)

Um dia, o professor de Matemática, querendo sugerir-lhe alternativas para a depressão, indica um filme comum, sem maiores méritos cinematográficos, intitulado “Quem porfia mata caça”, um ditado popular português equivalente ao nosso “Quem espera sempre alcança”. Ao assistir ao vídeo, Tertuliano descobre “um homem que, a avaliar pela cara e pela figura em geral, é o seu vivo retrato” (SARAMAGO, 2002, p.27) um *outro* exatamente igual a si mesmo. A partir daí, inicia sua busca, em parte parecida com a do senhor José (de *Todos os nomes*) para descobrir como se chama, onde mora e, afinal, quem é seu *duplo*.

Paralelo a esse problema, o professor de História deve resolver também sua vida amorosa. Ele namora Maria da Paz e, como indica a narrativa, a relação já está no fim:

... a contrariedade em que Tertuliano Máximo Afonso se debate neste momento não resulta de estimáveis questões de ordem moral, de melindres de justiça ou injustiça, mas sim de saber que se ele não lhe telefona, ela telefonará, acarretando essa nova chamada um mais que provável acréscimo ao peso da recriminações anteriores, chorosas ou não. O vinho foi servido e em seu tempo saboreado, agora há que beber o resto azedo que ficou no fundo do copo. (SARAMAGO, 2002, p.63)

Contudo, temeroso de contar a alguém a descoberta e as pesquisas que lhe tumultuaram a existência, até então melancolicamente pacata, vai sempre adiando o momento da ruptura, contornando as perguntas e a curiosidade da namorada refugiando-se na intimidade:

Tertuliano Máximo Afonso deixou a um lado o pano da louça e, enquanto a chávena, que se escapara, se estilhaçava no chão, abraçou-se a Maria da Paz, apertou-a furiosamente contra si (...) embora não se encontrem aqui grandes razões para lirismo exaltados, é que a alegria, o prazer, o gozo destes dois, atirados sobre a cama, um sobre o outro, literalmente enganchados de pernas e braços, (...). Tertuliano Máximo Afonso, pensa nas contradições da vida, no facto de que para ganhar um batalha às vezes possa ser necessário perdê-la, veja-se este caso de agora, ganhar teria sido conduzir a conversa no sentido do ansiado, total e definitivo rompimento, e essa batalha, pelo menos para os tempos mais próximos, teve de dá-la por perdida, mas ganhar seria conseguir desviar dos vídeos e do imaginário estudo sobre os sinais ideológicos a atenção de Maria da Paz, e essa batalha, por agora, ganhou-a. (SARAMAGO, 2002, p.107-108)

A estratégia acaba mostrando-se interessante a seu propósito. Descoberta a identidade do ator e desejando-lhe o endereço, ele pensa em usar o nome da namorada para pedir as informações à produtora, mantendo-se oculto:

Teria, porém, de ser cauteloso, não a levar a pensar que o motivo da chamada era unicamente o interesse, que afinal não fora para lhe falar de sentimento que havia ligado, ou sequer dos bons momentos que tinham passados juntos na cama, se a pronunciar a palavra amor se lhe negava a língua.

(...)

Quando digo que escreverias a carta, o que quero dizer realmente é que a escreveria eu em teu nome e dando a tua morada, dessa maneira ficaria a coberto de qualquer indiscrição, Que não seria assim, tão grave, suponho que em tal caso a tua honra não se acharia posta em causa nem em dúvida a tua dignidade, Não sejas irônica, já te disse que é apenas uma questão de escrupulo, Sim, já mo disseste, E não acreditas, Acredito, sim, não te preocupes, Maria da Paz, Sou eu, Sabes bem que te amo (...)  
(SARAMAGO, 2002, p.123-4)

Não escapa ao protagonista a dimensão de seus atos, que ele considera justificáveis:

O senso comum chamar-lhe-ia aproveitador sem escrupulos, mas ele redarguiria que a situação em que estava vivendo era única no mundo, que não existiam antecedentes que marcassem pautas de actuação socialmente aceites, que nenhuma lei previra o inaudito caso de duplicação de pessoa, e que, por conseguinte, era ele, Tertuliano Máximo Afonso, quem tinha de inventar, em cada ocasião, os procedimentos, regulares ou irregulares, que o levassem ao seu objetivo. A carta era apenas um deles e se, para a escrever, havia sido necessário abusar da confiança de uma mulher que dizia amá-lo, o crime não era assim tão grave, outros tinham feito coisas

piores e ninguém os apontava à condenação pública. (SARAMAGO, 2002, p.127)

A carta será a via pela qual António Claro, como se saberá, também virá a descobrir Maria da Paz. Sem imaginar, escrevendo em nome da namorada, Tertuliano oferece-a à curiosidade e aos olhos do ator. Afinal, essa é a característica das cartas: seu remetente mostra-se ao destinatário, oferece-se ao seu olhar enquanto lhe desvela parcelas de intimidade.

De posse da informação tão desejada, Máximo Afonso telefona para António Claro e quem atende é sua esposa. Graças à impressionante semelhança entre as vozes, ela acredita estar falando com o marido e mostra-se confusa quando o professor lhe assegura sua identidade. A descoberta de um *duplo* afeta o ator e sua esposa, repercutindo na vida conjugal. Helena perturba-se a ponto de precisar recorrer a tranquilizantes e seus motivos tornam-se mais explícitos quando a narrativa revela suas fantasias adulterinas:

... quem respira e anda aí pela casa, quem há pouco sentou no meu sofá, quem está escondido atrás da cortina da janela não é aquele homem, é a fantasia que tenho dentro da cabeça, esta figura que avança direita a mim, que me toca com mãos iguais às deste outro homem adormecido ao meu lado, que me olha com os mesmos olhos, que com os mesmos lábios me beijaria, que com a mesma voz me diria as palavras de todos os dias, e as outras, as próximas, as íntimas, as do espírito e as da carne, é uma fantasia, nada mais que uma louca fantasia... (SARAMAGO, 2002, p.183)

Está ali o sofá em que o visitante se sentou, e não foi por acaso que o fez, de todos os sítios em que teria podido descansar, se era isso o que queria, foi este o que escolheu, o sofá de Helena, como para partilhá-lo com ela ou dele se apropriar. (...) Um dia, esta Helena, que tem pressa e um horário profissional a cumprir, nos dirá por que razão se foi sentar ela também no sofá, por que razão durante um longo minuto ali ficou aninhada, por que razão, tendo sido tão firme ao despertar, agora se comporta como se o sonho a tivesse tomado nos braços e a embalasse docemente. (SARAMAGO, 2002, p.185)

Finalmente, após muitas discussões entre o protagonista e o senso comum, Tertuliano Máximo Afonso e António Claro se encontram numa casa afastada, propriedade do ator.

A par desse conflito central, vão se desenrolando os (des)encontros entre o protagonista e Maria da Paz, cada vez mais atônita frente as atitudes do amante, cada vez acreditando mais, e não querendo acreditar, no fim da relação. E, embora a narrativa assinale algumas nuances nos sentimentos do protagonista, o narrador não as endossa:

Irá sozinho, eu também não levo a Maria da Paz, estas palavras desconcertantes pronunciou-as Tertuliano Máximo Afonso sem ter em conta a abissal diferença que há entre uma esposa legítima, exornada de todos os inerentes direitos e deveres, e uma ligação sentimental de temporada, por mais firme que a afeição da mencionada Maria da Paz nos tenha sempre parecido, já que do outro lado é lícito, se não obrigatório, duvidar. (SARAMAGO, 2002, p.200)

Após o encontro com o ator, Máximo Afonso, em férias escolares, vai visitar a mãe a quem conta toda a experiência, que acredita estar encerrada, e fala sobre sua relação com Maria da Paz. Antes da viagem, Máximo Afonso havia enviado a barba postiça que utilizara em suas sondagens disfarçadas para António Claro. Indignado, o ator ignora os rogos da esposa, que lhe aconselha indiferença, e parte, ele mesmo, para investigações. Descobre a identidade e o endereço de Maria da Paz, imaginando sua vingança.

De volta a casa, disposto a casar-se com a namorada por quem, durante toda a narrativa, não chega a mostrar-se muito entusiasmado, Máximo Afonso recebe, com evidente desagrado, a visita de António Claro. Ele vem comunicar-lhe sua ideia: em troca da perturbação que o professor causara em sua vida e no seu casamento (a esposa ainda andava às voltas com tranquilizantes), ele vai passar uma noite com Maria da Paz. Se Máximo Afonso se recusasse, ele se apresentaria à mulher e lhe relataria toda a história que o professor se empenhara em ocultar da namorada.

Inicialmente indignado, Máximo Afonso acaba concordando, imaginando uma alternativa: ele também assumiria a identidade do ator e passaria a noite em sua casa, com sua esposa. Preocupado com seu plano, mostra-se indiferente à mulher a quem tão recentemente propusera casamento: “Pensou em Maria da Paz sem mágoa, apenas como alguém que aos poucos se desvanecesse na distância...” (SARAMAGO 2002, p.281). No dia seguinte, espera em vão a volta de António Claro e descobre que ele e Maria da Paz morreram num acidente de carro. “Neste momento ama Maria da Paz como nunca a tinha amado antes nem nunca chegaria a amar no futuro” (SARAMAGO, 2002, p.297). Ao contar a Helena a verdade, a esposa do ator lhe pergunta se Maria da Paz era sua noiva e se a amava: “Gostava dela, íamos nos casar” (*HD*, p.311), são os termos que prefere usar. Helena, então, lhe propõe que fique no lugar de António Claro, como seu marido e ao seu lado:

Estou a dizer-te que fiques comigo, que tomes o lugar do meu marido, que sejas em tudo e para tudo António Claro, que lhe continues a vida, já que lha tiraste, Que eu fique aqui, que vivamos juntos, Sim, Mas nós não nos amamos, Talvez não, Pode vir a odiar-me, Talvez, Ou eu a si, Aceito o risco, seria mais um caso único no mundo, uma viúva que se divorciou. (...) Não creio que possa odiá-la, Nem eu a ti. (SARAMAGO, 2002, p.314).

Há, nesse romance, uma relação intertextual já assinalada com *Todos os nomes*. Observem-se, por exemplo, as descrições do gabinete do Diretor em ambas as narrativas:

No final, tão indiferentemente quanto encarara o divórcio e o magistério, assume uma nova vida e uma nova relação.

### **Do princípio de identidade e da troca à troca de identidades**

Como já foi abordado, segundo Olgária Matos, nas sociedades contemporâneas o real se tornou repetitivo, utilitário e monótono, situação que resultou num grande vazio interior para os homens. Nas sociedades capitalistas, impera o *princípio da identidade*, que garante a troca tornando idêntico àquilo que, originalmente, é diferente. “O princípio de troca está na origem da contradição social, pois reduz os homens a agentes e suportes da troca de mercadorias”. (MATTOS, 1997, p. 109) No mundo especializado do trabalho, lembra Matos, o trabalhador só interessa à sociedade na medida em que ele é parte de uma engrenagem, responsável por determinadas tarefas que a fazem funcionar a contento. Nesse cotidiano, “O presente da repetição mecânica de um mesmo gesto é um presente sem história, momentâneo, carente de recordação”. (MATTOS, 1997, p. 112) Nesse universo, “também o amor passa a se ritmar segundo a lei da troca e da mudança incessante” (MATTOS, 1997, p. 109), o que acarreta, segundo Matos, um processo de “empobrecimento da experiência vivida” (MATTOS, 1997, p. 111). Além disso, se o sentimento amoroso assume o valor de troca, cada indivíduo torna-se passível de ser substituído e de substituir. O corpo, já reduzido a instrumento de trabalho, vê-se também transformado em mercadoria a ser consumida (e descartada). Ante esse presente mecânico e esse empobrecimento, ergue-se a memória como o “esforço para recuperar a experiência do passado contra um mundo que se reduz à pontualidade.” (MATTOS, 1997, p. 112).

Nesse quadro, e considerando as já discutidas idéias de Williams de que as relações com o mundo do trabalho ou as amorosas não são dimensões estanques e separadas, mas que interagem e afetam todas as demais dimensões da vida humana, é fácil concluir que, nas sociedades contemporâneas:

... o sentimento amoroso deve se transformar em valor de troca para se ajustar à sociedade global. “Os tropismos eróticos encontram-se perturbados pela facilidade de escolha. Não apenas se encontra tudo o que se busca, mas encontra-se em qualquer um. Cada indivíduo é intercambiável.” (MATTOS, 1997, p. 111)

Nos romances analisados, é possível, a partir das relações amorosas enfocadas, perceber essa dimensão referida por Olgária Matos. O romance de Abelaira não faz referências temporais quanto ao ano do diário, mas sabe-se que é contemporâneo (há, por exemplo, referências à possibilidade da vitória completa do fascismo). Suas personagens, representantes da classe média urbana e burguesa, vivem cotidianos alienados e reificados. Humberto, Maria dos Remédios e Aleixo: “Um advogado que trai suas convicções políticas pela inação, uma cantora lírica frustrada, um artista plástico que se entrega ao ramo da publicidade. A traição ronda suas almas entediadas, talvez angustiadas...” (ABELAIRA, 1999, p.7)

Humberto desacredita da ação política: “O mundo faz-se sem mim, sem o meu voto, nem sequer contra o meu voto” e desacredita da relação afetiva. Casado com Maria dos Remédios questiona-se se o que os mantém unidos é o amor ou o hábito. O casamento parece manter-se sem ele, sem sua participação efetiva e, quiçá, contra seu desejo. A relação conjugal fica à margem de seus cuidados, ele ignora os apelos da esposa inscritos no diário. A ex-esposa ocupa-lhe os pensamentos, embora já tenha falecido há mais de seis anos. Quando Aleixo lhe confessa uma grande paixão adúltera e, querendo ocultar a identidade da amante (que, na verdade, é Maria dos Remédios) afirma que a mulher está morta, é em Catarina que Humberto pensa com ciúmes.

Ele tenta, no início do romance, “descobrir” sua mulher através dos objetos que usa (relógio, brinco) e acaba desistindo pensando que talvez ela seja “igual a todas as mulheres que escolheram brincos como esses” (ABELAIRA, 1999, p.27). A relação afetiva e seis anos de casados parecem não ter conseguido individualizá-la a seus olhos. Talvez por isso, Maria dos Remédios assome em toda a narrativa como um *duplo* de Catarina. Maria dos Remédios, por sua vez, é cantora frustrada, que canta escondida, quando está só ou, então, fingindo displicência. Não consegue

quebrar a distância e o silêncio que sente separarem-na do marido e entrega-se a Aleixo, vivendo às escondidas as emoções que o convívio conjugal já não conhece e cantando para ele, que a escuta como o marido não faz. Referindo-se a situação triste da “mulher-a-dias” que é pobre e que apanha do marido, pensa na distância que a separa dessa diarista. Assinala Wilma Arêas:

Embora sincero o desabafo de Maria dos Remédios, não deve, entretanto ser ouvido sem malícia. Atrás dessas palavras espreitam a sempre inútil queixa e a auto piedade imobilizadora, o que acaba por borrifar a personagem com as tintas da fina ironia de Abelaira. (ABELAIRA, 1999, 9)

Nesse universo caótico e fragmentado, Aleixo, o artista, faz eco com as posições adornianas:

Que têm feito hoje os pintores? Vendem quadros a quem podem comprá-los. Quadros belos, em princípio. E aí tens: a arte reduzida a dar beleza aos bens instalados na vida. (...) Ao fim e ao cabo, a Guernica é bela, não inquieta ninguém, mostra até que de um bombardeamento se pode extrair beleza. (...) Um desaforo autêntico! Os artistas, todos os artistas, penso muitas vezes, deviam emudecer... (ABELAIRA, 1999, p.64-65)

Entretanto, sabe-se, os artistas não se calam e, nesses dois romances, tematizam o silêncio, a dificuldade de firmar uma identidade e a impossibilidade amorosa. Em *Bolor*, as relações são, desde o princípio (ainda na adolescência), marcadas pelo jogo e pelo engano, pelos diálogos truncados e pelo silêncio. No fim da narrativa, concluirá uma personagem:

— Porque te casaste comigo em vez de casar com outra? Porque me escolheste a mim como imagem da vida quotidiana, ponto de referência em relação ao qual uma diferente vida é possível – vida, parêntesis, na realidade inútil de todos os dias? Porque me sacrificaste ao casares comigo, em vez de casares com outra? Outra, portanto, o ponto de referência em relação ao qual eu seria agora o parêntesis, o sonho...? — Pausa. — Porque casei contigo? Porque te sacrifiquei ao casar-me contigo, tu, que se eu não tivesse casado contigo, serias o parêntesis, o sonho, a imagem da beleza nesta vida? — Pausa. — Embora, bem sei, nada disso tivesse importância, embora tudo continuasse igualmente errado? — T (ABELAIRA, 1999, p.170)

Em *O homem duplicado*, voltam às máscaras e o silêncio, embora em enfoque diferente. Quanto à forma, como já foi afirmado, esse romance não destoa dos três últimos que o antecederam (*Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e *A caverna*).

Também nesse, o espaço romanesco não se liga a dados da realidade nacional ou regional: é uma metrópole urbana contemporânea, “um imenso formigueiro de cinco milhões de habitantes irrequietos” (SARAMAGO, 2002, p.301). O estilo é “muito elaborado, fluente, pouco pontuado, livre dos entraves e convenções gráficas” (BUENO, 2002, p.46). Como nos outros romances, o narrador tem presença explícita na narrativa, domínio do tempo e onisciência. Além disso,

... os personagens (...) são anônimos e impessoais até que uma brusca alteração do cotidiano os ponha em movimento. Cotidiano, acrescente-se, cuja forma é sempre a de uma estranheza profunda, da qual a narrativa toma distância. Por fim, os personagens são os mais comuns e cotidianos, sem grandeza épica ou heróica e a narrativa tem um andamento que acompanha a mesma vida comum e cotidiana... (BUENO, 2002, p.48)

Nesse caso, Tertuliano Máximo Afonso é professor e António Claro é ator. Aparentemente, nada seria mais distante: um professor de História, um estudioso da Memória seria o contraste do ator de cinema, produto de massa na sociedade do espetáculo. Contudo, são *duplos*, perfeitamente iguais. Na esfera amorosa, dirá o narrador que o primeiro “fraqueja gravemente pelo lado dos sentimentos, que em toda a sua vida nunca foram fortes nem duradouros” (SARAMAGO, 2002, p.63); quanto ao ator, sedutor e volúvel, não vive qualquer inibição moral em seus planos de dormir com Maria da Paz. Quando ela descobre o engano, ele não se acanha e convida-a a voltar para cama. Diante da recusa escandalizada, mostra-se indiferente: “Não tenho paciência com mulheres histéricas, vou-te pôr à porta da casa e adeus” (SARAMAGO, 2002, p.313).

Aliás, a casa em que António Claro e Tertuliano Máximo Afonso se encontram e para onde ele leva Maria da Paz parece bem uma metáfora do estado em que se encontra o casamento do ator:

O que se espera de uma casa no campo é que tenha plantas à porta e nos parapeitos das janelas, e esta mal as pode mostrar já, apenas uns talos meio secos, uma flor que se despede, só uma corajosa sardineira luta contra a ausência. (...) Para António Claro, talvez também para sua mulher, a casa rural deve ter sido um amor de pouca duração, uma daquelas paixonetas bucólicas que atacam por vezes os cidadãos e, como a palha solta, ardem com força mal se lhes chega um fósforo e logo não são mais que cinzas negras. (SARAMAGO, 2002, p.206-207)

Maria da Paz trabalha num banco – e será ela a única a não aceitar a farsa, a reconhecer que o homem com quem dormiu não era o homem que amava e a se

recusar a substituí-lo. Recusando estereótipos, Saramago torna a funcionária da instituição financeira a única personagem que resiste às trocas amorosas. Já Helena trabalha numa empresa de turismo. Sabe-se o que oferecem essas empresas aos seus clientes: cenários diferentes (uma compensação da rotina em que mergulham quando não estão em férias) e a garantia do idêntico: hotéis, comida e TV a cabo que os leve de volta às origens. Helena deve provavelmente ocupar-se de tornar confortavelmente igual o que, em princípio, era diferente, embora a narrativa não explicita suas tarefas. Mas será isso que fará no final do romance, ao propor que Tertuliano Máximo Afonso ocupe o lugar do marido falecido. Tal qual na lenda grega, Helena deitou-se enganada com o *duplo* do marido, mas não parece ter tido problemas para aceitar a troca, mesmo depois de descoberta a farsa. Nesse momento, realiza-se o que Tertuliano já imaginara:

Tertuliano Máximo Afonso regressou ao regressou ao trabalho, pensando que, tal como na sua arrojada proposta para o estudo da História, também as vidas das pessoas poderiam ser contadas de diante para trás, esperar que chegassem ao se fim para depois, pouco a pouco, ir remontando a corrente até ao brotar da fonte, identificando de caminhos os cursos e afluentes e navegar por eles acima, compreender que cada um, até os mais acanhados e pobres de fluxo, era, por sua vez, e para si mesmo, um rio principal, e, desta maneira vagarosa, pausada, atenta a cada cintilação da água, a cada borbulhar subido do fundo, a cada aceleração de declive, a cada pantanosa suspensão, para alcançar o termo da narrativa e colocar no primeiro de todos os instantes o último ponto final... (SARAMAGO, 2002, p.199)

Sua nova vida deverá ser contada “de diante para trás”, à medida que for descobrindo e reconstruindo os detalhes da nova identidade que assumiu. E, enquanto se metamorfoseia no seu *outro*, vai marcando a própria morte no apagamento da identidade. E, afinal, nem Tertuliano Máximo Afonso nem Helena parecem lamentar realmente a morte da pessoa “amada” e rapidamente substituída. O amor, nas vidas das personagens, parece um fato a que se acomoda, uma conquista vaidosa ou um devaneio.

Como em *Bolor*, as personagens vivem relações amorosas substituindo o objeto de amor e sendo também substituídas como se a individualidade não importasse. Tal como em *Bolor*, as personagens não conseguem, realmente, ultrapassar o próprio egoísmo. Máscaras cegas, não alcançam comunicação com o outro, não chegam a conhecer e, como diria Adorno, a persistir no amor. Preocupadas apenas com as próprias vidas, dores e solidões, imersas num extremo

narcisismo que se alia a um subjetivismo extremado, as personagens analisadas representam, de forma mediada, as características da sociedade contemporânea que a literatura, por estar inserida nas relações sociais, dramatiza tanto na dimensão formal quanto na temática abordada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABELAIRA, A. **Bolor**. RJ: Lacerda, 1999. Entrevista colhida da internet no site: [www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk3/entrevistas/Abelaira.htm](http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk3/entrevistas/Abelaira.htm)

ADORNO, T. **Minima Moralia**. SP: Ática, 1993.

AREAS, W. “Ficções da vida danificada” In: ABELAIRA, A. **Bolor**. RJ: Lacerda, 1999 (prefácio).

BUENO, A. **Formas da crise: estudos de literatura, cultura e sociedade**. RJ: Graphia, 2002.

MATOS, O. **História viajante: notações filosóficas**. SP: Livraria Nobel, 1997.

SARAMAGO, J. **O homem duplicado**. SP: Cia. das Letras, 2002.

SARTORI, E.L. “**Sob a égide da intimidade: a (in) comunicabilidade em Bolor**”, artigo colhido na internet no site: <[www.ufop.br/ichs/conifes/anais/CMS/cms1903.htm](http://www.ufop.br/ichs/conifes/anais/CMS/cms1903.htm)

WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. SP: Cosac & Naify, 2002.