

HISTORIOGRAFIA E FICÇÃO EM *O HOMEM DUPLICADO*: O EU, O OUTRO E O MESMO

HISTORIOGRAPHY AND FICTION IN *THE DOUBLE*: THE SELF, THE OTHER, AND THE SAME

Ana Maria Cavalcante de Lima*

RESUMO: Desde os romances de consolidação, os limites entre História e ficção são tensionados na obra de José Saramago. Este trabalho visa analisar como essa tensão se manifesta em *O homem duplicado*, de 2002, um dos romances do segundo ciclo da escrita do autor. Para alcançar esse objetivo, será considerada a fortuna crítica que examina as fases da obra de Saramago, como o panorama proposto por Ana Paula Arnaut. Além disso, a fim de embasar a discussão sobre o embate entre História e ficção, serão utilizadas as contribuições de Paul Ricoeur, Michel de Certeau e Paul Veyne, cujas teorias fundamentarão a análise do romance sob a ótica das interações e das intersecções entre narrativa histórica e ficcional. Observar-se-á, assim, como a abordagem desses elementos se metamorfoseia entre o primeiro e o segundo ciclo da escrita do autor, além de como essa modificação influencia a fase de escrita posterior.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago. Historiografia. Ficção. *O homem duplicado*.

ABSTRACT: Since his consolidation novels, the boundaries between History and fiction have been strained in the works of José Saramago. This study aims to analyze how this tension manifests in *The Double* (2002), one of the novels from the author's second writing cycle. To achieve this, the critical reception examining the phases of Saramago's work will be considered, including the perspective proposed by Ana Paula Arnaut. Additionally, to support the discussion on the clash between History and fiction, the contributions of Paul Ricoeur, Michel de Certeau, and Paul Veyne will be used, with their theories providing the foundation for analyzing the novel through the lens of the interactions and intersections between historical and fictional narratives. The study will thus observe how the approach to these elements transforms between the first and second writing cycles of the author, as well as how this influences the subsequent phase of his writing.

KEYWORDS: Jose Saramago. Historiography. Fiction. *The Double*.

194

* Doutora em Teoria Literária e Literatura comparada pela Universidade de São Paulo (USP) e professora do Ensino Básico Técnico e Tecnológico pelo Instituto Federal da Paraíba (IFPB).

Introdução

As tensões entre historiografia e ficção constituem importante e recorrente elemento da obra saramaguiana. Nesse sentido, ao se considerar o percurso de escrita do autor, é adequado afirmar que *Memorial do convento*, de 1982, e *História do cerco de Lisboa*, 1989, entre outros romances de seu primeiro ciclo como escritor, possibilitam a consolidação do estilo e da relevância da narrativa elaborada por Saramago, ao passo que conferem a ele o rótulo de autor de romances históricos.

Em manifestação pessoal de oposição à etiqueta conferida aos mencionados romances, o autor, em *A estátua e a pedra* (2013), livro resultante de conferência proferida em 1998 na Universidade de Turim, alerta seus ouvintes para o fato de que a construção do convento de Mafra, assim como o cerco empreendido a Lisboa ainda sob o domínio dos mouros, são eventos passados “vistos com os olhos de hoje” (2013, p. 21). Isso dito, Saramago tencionava mostrar como essas suas duas obras escapam aos aspectos fotográficos e estáticos que caracterizaram o romance histórico tal qual exercitado por Walter Scott.

Diante desse panorama, pode-se afirmar, no que diz respeito à fase de consolidação do autor, que *Memorial do convento* exercita as interações entre História e ficção de maneira que esta seja uma revisão daquela. Acerca desse aspecto do romance de 82, Teresa Cristina Cerdeira (1991, p. 174) afirma, sobre essa narrativa de Saramago, que a obra resgata: “as falas minoritárias, a história dos vencidos: esquecidos da História, acordados pela ficção”. Já em *História do cerco de Lisboa*, a narrativa historiográfica oficial é, de maneira irônica, literalmente negada pela ficção. Nesses romances de primeira fase, em que, segundo Arnaut (2011), há uma “portugalidade intensa”, o embate entre História e ficção já se apresenta, de forma que ainda sejam mantidos, embora tensionados, os limites entre essas duas representações narrativas.

As interações entre História e ficção não são abandonadas a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995, obra considerada pela fortuna crítica saramaguiana e pelo próprio Saramago como marco inicial do segundo momento de seu ofício de escrita, quando são abandonados os temas locais e ocorre o ingresso na amplitude e na abrangência do universal humano. Acerca dessa mudança de fase, o autor afirma, no já mencionado *A estátua e a pedra* (2013), que é em *Ensaio sobre a cegueira* que sua escrita abandona a descrição da estátua rumo ao interior da pedra: “é uma tentativa de nos perguntarmos o quê e quem somos nós. E para quê” (2013, p. 34). A escavação rumo à pedra e a nova escrita que se abre contribuem para que outro tratamento seja dado à tensa relação entre historiografia e ficção estabelecida na fase de consolidação, uma vez que, no segundo ciclo, essa associação será absorvida e amalgamada ao insólito e ao problema essencial e primário que reside na ação de narrar o passado.

A representação historiográfica do passado e os fatores ideológicos que permeiam o processo de escrita da História são preocupações caras aos historiadores que se alinham à Nova História. Esse movimento historiográfico, que muito interessava a José Saramago, desafiou, a partir dos anos 70, a historiografia tradicional, uma vez expunha e discutia o método sempre seletivo e ideologicamente orientado a partir do qual os eventos históricos são tratados. As representações narrativas do passado também foram cerne das preocupações de filósofos como Paul Ricoeur, que discute o problema essencial de narrar o evento findo e inobservável.

Na fase que se dedica à escavação em direção ao interior da pedra, o conflito historiografia e ficção, estabelecido desde *Memorial do convento*, conjuga-se a outro binômio, que, a partir da segunda fase de escrita do autor, tornar-se-á frequente: o eu e o outro. São os frágeis limites entre estes dois elementos, profundamente alterados pela sociedade moderna e capitalista, que compõem os pilares dos enredos presentes em *Todos os nomes*, de 1997, de *A caverna*, de 2000, e, finalmente, de *O homem duplicado*, de 2002.

Diante desse panorama, esta análise de *O homem duplicado*, obra localizada na fase universalista da escrita saramaguiana, almeja discutir a metamorfose dos

estratagemas utilizados pelo autor para exercitar, em fases distintas de seu ofício de escrita, a relação complexa entre História e ficção. Embora relativamente pouco conhecida entre os leitores e abordada com menos frequência pela fortuna crítica do autor português, a narrativa, que relata de maneira tragicômica o curioso caso dos duplos Tertuliano Máximo Afonso e António Claro, evidencia uma abordagem complexa e fragmentada dos binômios ficção/História e eu/outro, estes visualizados, neste romance, em diversos e simultâneos níveis do enredo.

O romance de 2002 será analisado, ainda, em relação aos elementos e recursos narrativos que, explorados ainda na segunda fase, reverberam no que Ana Paula Arnaut (2011) sugere como o terceiro momento da produção literária de José Saramago, que compreende, segundo a autora, os “romances fábula”, como *Intermitências da morte*, de 2005, *A viagem do elefante*, de 2008, e *Caim*, 2009.

197

História e ficção diante do espelho: o eu, o outro e o mesmo

Elemento recorrente nos romances de José Saramago, as provocações à escrita da História são objeto de numerosos trabalhos analíticos que se dedicaram a esmiuçar esse aspecto da obra saramaguiana. Acerca desse tópico, o próprio autor, tradutor de Georges Duby, evidencia, em *Diálogos com José Saramago* (2015), seu interesse pelo processo de escrita da história que se quer oficial, quando demonstra sua afeição pelo método da História Nova. Nesse contexto, o historiador Paul Veyne, ao tratar dos meios pelos quais se escreve a história, elabora alerta para o fato de que:

A história é, em essência, conhecimento por meio de documentos. Desse modo a narração histórica situa-se para além de todos os documentos, já que nenhum deles pode ser o próprio evento; ela não é documentário em fotomontagem e não mostra o passado ao vivo “como se você estivesse lá”, retomando a útil disposição de G. Genette, ela é diegesis e não mimesis (Veyne, 1998, pp. 3-4).

Nesse sentido, ao dialogar com os historiadores de 70, Saramago se demonstra preocupado com o aspecto parcial e parcelar da narrativa historiográfica, uma vez que esta, além de impossibilitada de representar o acontecimento passado tal qual ocorreu, não pode contar tudo: “Talvez a mim me preocupe muito mais

o fato de a História ser parcelar [...]. É que a este mundo vêm milhões de pessoas que se foram embora e não se deixaram rastro nem sinal” (2015, p. 86).

É para salvar do esquecimento as gentes comuns, estas que não figuram nos livros de História, que o autor escreve, por exemplo, o seu *Memorial do convento*. Em *História do cerco de Lisboa*, a partir da ousada ação do revisor Raimundo Silva, o autor chega ao ápice da ironia com que evoca a escrita da história. Já no segundo ciclo de sua escrita, entretanto, embora o aspecto histórico local seja abandonado, as provocações à narrativa histórica não se esgotam, mas se apresentam a partir de outro estratagema. Consciente de que é impossível à narração, seja ela ficcional ou histórica, contar o evento passado tal qual ocorrido, Saramago parece explorar a essência dessa insuficiência, tão profícua para a literatura e tão constrangedora para a historiografia que se quer oficial.

Em *O homem duplicado*, de 2002, a provação à narrativa historiográfica, já basilar ao primeiro momento da escrita do autor, metamorfoseia-se, agora acompanhada do insólito, já exercitado em *Ensaio sobre a cegueira*, e da busca pelo outro, já explorada em *Todos os nomes*. No romance em questão, o protagonista Tertuliano Máximo Afonso é apresentado como professor de História que, enquanto assistia a um filme, visualiza na tela uma personagem/ator que lhe é idêntico. A partir desse evento, o protagonista, ameaçado em sua singularidade, empreende ações a fim de se acercar de seu duplo. O resultado trágico promovido por essa aproximação é, desde o início do enredo, vaticinado pelo romance, que Saramago classifica como “[...] tragédia, ainda que este seja, talvez, o romance que escrevi onde a ironia e o humor estão mais presentes” (Saramago, 2013, p. 21).

É possível afirmar que parte da ironia e do humor, acerca dos quais fala o autor, manifesta-se desde a apresentação que o narrador faz do insólito caso dos duplos, uma vez que este afirma que outra situação de duplos já acontecera em uma cidade já desaparecida, mas que, neste caso, as duas mulheres duplicadas não chegaram a se encontrar, dado que, quando a segunda nascera,

a outra já havia falecido há tempo o suficiente para que se tivesse perdido a lembrança da primeira. A voz narrativa ainda destaca que:

Naturalmente. Não obstante a ausência absoluta de qualquer prova documental, estamos em condições de afirmar e mesmo de jurar sob palavra de honra se necessário for, que tudo quanto declaramos, declaremos ou acaso venhamos a declarar como acontecido na cidade hoje desaparecida, aconteceu mesmo. Que a história não registre um facto não significa que esse fato não tenha ocorrido. (Saramago, 2008, p. 29)

As provocações à História e às suas lacunas são frequentes na obra ora analisada, uma vez que ensejadas por diversos elementos que compõem a narrativa. É perceptível, assim, desde o início do romance em questão, que as tensões que a narrativa saramaguiana estabelece com a escrita parcelar empreendida pela historiografia não se esgotaram em *História do cerco de Lisboa*, embora o autor, em nova fase de sua escrita, exerçite-as por outros meios, que apontam para a impossibilidade essencial de narrar tudo e de narrar o passado inobservável. Em *O homem duplicado*, é, nesse sentido, o próprio caráter parcelar do registro histórico, apresentado com profunda ironia pelo narrador, que validará o insólito caso dos duplos.

199

Nesse contexto, o irônico narrador acompanha Tertuliano Máximo Afonso ao longo dos desdobramentos de suas ações, movidas pelo constrangimento experimentado pelo sério professor de História ao se perceber duplicado. A profissão do protagonista, escolhida não a esmo, contribuirá para que a narrativa se torne repleta de reflexões acerca da disciplina por ele ministrada. Nesse sentido, o próprio Tertuliano expõe as suas percepções acerca de como a História deve ser ensinada:

Em minha opinião, disse ele, a única opção importante, a única decisão seria que será necessário tomar no que respeita ao conhecimento da História, é se deveremos ensiná-la de trás para diante ou, segundo a minha opinião, de diante para trás, todo o mais, não sendo despiciendo, está condicionado pela escolha que se fizer, toda a gente sabe que assim é, mas continua a fazer-se de conta que não (Saramago, 2008, p. 40).

Embora ousada, no sentido da inversão da cronologia a partir da qual a narrativa histórica se apresenta, a perspectiva de Tertuliano acerca do ensino da História é modesta, uma vez que não chega a questionar os meios de narração utilizados pela historiografia. O sisudo professor de História continua, dessa maneira,

como o narrador ironicamente apresenta, a perscrutar as provas de seus estudantes a fim de corrigir erros de interpretação que possam “atentar perigosamente contra as verdades ensinadas” (Saramago, 2008, p.13). Será, assim, a voz narrativa e as outras personagens com as quais o professor de História interage que promoverão, ao longo do romance, a tensão entre os limites da História e da ficção. Nesse sentido, acerca da disciplina ministrada por Tertuliano, o narrador afirma:

A História que Tertuliano Máximo Afonso tem a missão de ensinar é como um bonsai a que de vez em quando se aparam as raízes para que não cresça, uma miniatura infantil da gigantesca árvore dos lugares e do tempo, e de quanto neles vai sucedendo, olhamos, vemos a desigualdade de tamanho e por aí nos deixamos ficar, passamos por alto outras diferenças não menos notáveis, por exemplo, nenhuma ave, nenhum pássaro, nem sequer o diminuto beija-flor, conseguiria fazer ninho nos ramos de um bonsai, e se é verdade que à pequena sombra deste, supondo-o provido de suficiente frondosidade, pode ir acoitar-se uma lagartixa, o mais certo é que ao réptil lhe fique a ponta do rabo de fora. A História que Tertuliano Máximo Afonso ensina, ele mesmo o reconhece e não se importará de confessar se lho perguntarem, tem uma enorme quantidade de rabos de fora, alguns ainda remexendo, outros já reduzidos a uma pele encarquilhada com uma carreirinha de vértebras soltas dentro (Saramago, 2008, p.13).

O narrador ilustra, por meio da analogia feita entre a História e um bonsai, o caráter parcelar da narrativa histórica, incapaz de contar tudo, já que representação diminuta e incompleta do passado. Esse passado, impossível de ser narrado em sua totalidade, é estruturado de maneira parcial pela historiografia, embora esta não consiga, ao longo da organização que empreende do caos, esconder as arestas, “os rabos de lagartixa”, os vestígios deixados pelas falhas ao longo do procedimento que almeja abordar o todo, já que este todo é outro: evento findo e, por esse motivo, inapreensível em sua integralidade.

Nesse contexto, acerca do procedimento de escrita da História, resultante de um olhar do passado, “do morto”, a partir do presente, Michel de Certeau (1982), em *A escrita da história*, discorre a respeito das das “franjas”, dos “dejetos”, dos “rabos de lagartixa”, que vão sendo inevitavelmente descartados ao longo do processo de seleção e de organização cronológica que é sempre, tal qual defende Saramago, parcelar e parcial:

200

Inicialmente a historiografia separa seu presente de um passado. Porém, repete sempre o gesto de dividir. Assim sendo, sua cronologia se compõe de “períodos” (por exemplo, Idade Média, História Moderna, História Contemporânea) entre os quais se indica sempre a decisão de ser outro ou de não ser mais o que havia sido até então (o Renascimento, a Revolução). Por sua vez, cada tempo “novo”, deu lugar a um discurso que considera “morto” “aquilo que o precedeu”, recebendo um passado já marcado pelas rupturas anteriores. Logo, o corte é postulado da interpretação (que se constrói a partir de um presente) e seu objeto (as divisões organizam as representações a serem reinterpretadas). O trabalho determinado por este é voluntarista. No passado, do qual se distingue, ele faz uma triagem entre o que pode ser compreendido e o que deve ser esquecido para obter a representação de uma inteligibilidade presente. Porém, aquilo que esta nova compreensão do passado considera como não pertinente - dejeto criado pela seleção dos materiais, permanece negligenciado por uma explicação - apesar de tudo retorna nas franjas do discurso ou nas suas falhas: “resistências”; “sobrevivências” ou atrasos perturbam, discretamente, a perfeita ordenação de um progresso ou de um sistema de interpretação. (Certeau, 1982, pp. 14-15).

As “sobrevivências” e as “resistências”, que permeiam a narração do passado feita pela História, perturbam e vexam a organização do caos empreendida pela historiografia quando esta se quer verdade única. Em sua escavação em direção à pedra, a coerência da produção literária saramaguiana parte da correção e da negação da narrativa histórica em direção ao apagamento dos limites entre História e ficção. A provocação à narração historiográfica atinge o tom do convite irônico à assunção dos disfarces, à aceitação metodológica de uma crise da representação que reside na própria essência das narrativas.

Acerca do entrecruzamento de História e ficção, o filósofo Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa* (2010), aproxima os dois procedimentos narrativos quando afirma que a historiografia, quando tenciona resgatar, da forma mais fiel possível, o evento passado, vale-se, inevitavelmente, da ficção, já que o acontecimento findo é, em si, inobservável. Por outro lado, a ficção, com seus objetivos de construir o passado da voz narrativa, vale-se da representância historiográfica, com o fito de engendar sua estratégia de persuasão rumo à verossimilhança. A respeito desse ponto convergência, o próprio José Saramago em “História e ficção” (1990, p. 19) já entrevia, como autor de romances, que esses “dois vastos mundos, o mundo das verdades históricas e o mundo das

201

verdades ficcionais, à primeira vista inconciliáveis, podem vir a ser harmonizados na instância narradora”.

O ponto de tangência entre História e ficção também é, em *O homem duplicado*, percebido e apresentado pela personagem Carolina, mãe de Tertuliano, quando este resolve, ironicamente, interromper a leitura que vem fazendo acerca das civilizações mesopotâmicas para telefonar a ela. Nesse momento, o narrador, em discurso indireto, afirma o que a mãe pensa a respeito da disciplina ministrada pelo filho:

[...] sempre lhe fez confusão é que a História possa ser ensinada. Quando se sentava nos bancos da escola e ouvia falar dos sucessos do passado à professora, parecia-lhe que tudo aquilo não era mais que imaginações, e que, se a mestra as tinha, também ela as poderia ter, tal como às vezes se descobria a imaginar a sua própria vida. Que os acontecimentos lhe aparecessem depois ordenados no livro de História, em nada modificava a sua ideia, o que o compêndio fazia não era mais que recolher as livres fantasias de quem o havia escrito, e portanto não deveria existir uma diferença assim tão grande entre essas fantasias e as que se podiam ler num romance qualquer. (Saramago, 2008, p. 119).

202

É, dessa maneira, descontinuado e satirizado o fato de que a historiografia se vale de recursos ficcionais quando organiza o acontecimento em narração, uma vez que o passado é intangível e inobservável em sua integridade. Destarte, o ponto de encontro/indistinção entre História e ficção é, no segundo ciclo da obra saramaguiana, residente na questão universal e essencial que, paradoxalmente, possibilita e ao mesmo tempo limita a narração historiográfica que se quer como verdade unívoca e absoluta dos fatos. É possível afirmar, ainda, que, na fase de escavação da pedra, a busca pela essência e pelo outro, intensificada em *Todos os nomes*, encontra-se e se funde também às tensões entre historiografia e ficção. Assim, o caso dos duplos, mote do enredo de *O homem duplicado*, penetra e se multiplica por todos os *topos* do romance saramaguiano.

Ironia e comicidade: o potencial alegórico e o jogo de duplos

Durante a já mencionada conferência intitulada a *Estátua e a pedra*, José Saramago, ao posicionar cronológica e esteticamente *O homem duplicado* em

seu percurso de escrita, afirma: “Assim chegamos a *O homem duplicado*, uma história de dois homens em tudo idênticos, que apresenta, uma vez mais, um tema recorrente no meu trabalho: o outro” (Saramago, 2013, p.41). O próprio narrador do romance de 2002, por meio de momentos em que se destacam o caráter metaficcional e a intertextual, estabelece, desde o início da narrativa a relação desta obra com uma tradição literária e com outras obras do autor. Nesse sentido, não por acaso, o narrador evidencia, com frequência, os elementos trágicos do enredo que ora apresenta, como são os vaticínios feitos pela voz narrativa e pelas personagens femininas, que anunciam, tais quais os oráculos, o desfecho trágico resultante do encontro dos duplos. Frequentes também são as comparações empreendidas entre Tertuliano Máximo Afonso e outros protagonistas de obras de José Saramago:

203

O que por aí mais se vê, a ponto de 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 Máximo Afonso (Saramago, 2008, p.8).

No trecho acima, no qual é feita a apresentação do protagonista de *O homem duplicado*, Tertuliano é aproximado de H., protagonista de *Manual de pintura e caligrafia*, de Raimundo Silva, protagonista de *História do cerco de Lisboa*, e do Sr. José, de *Todos os nomes*. Nesse contexto, é o narrador, como elaboração de um autor que se implica, que oferece as pistas quanto ao posicionamento do romance de 2002 no panorama da produção literária de Saramago. É possível afirmar, ainda, que é com *Todos os nomes* que *O homem duplicado* estabelece diálogo mais próximo, uma vez que, neste, a busca pelo outro e a consequente descoberta de si atingem o resultado tragicômico que reside na indiferenciação; na cópia. Esse jogo de duplos se apresenta até mesmo na construção material

do romance, uma vez que há pelo menos um trecho no qual Tertuliano Máximo Afonso visita o mesmo espaço que o Sr. José:

Sempre que aqui entrava tinha a impressão de já ter visto este mesmo gabinete noutro lugar, era como um desses sonhos que sabemos ter sonhado mas que não conseguimos recordar como quando despertamos. O chão estava alcatifado, a janela tinha um cortinado de grossos panos, a secretária era ampla, de estilo antigo, moderno o cadeirão de pele negra. Tertuliano Máximo Afonso conhecia estes móveis, este cortinado, esta alcatifa, ou julgava conhecê-los, possivelmente o que lhe aconteceu foi ter lido um dia num romance ou num conto a lacônica descrição de um outro gabinete de um outro diretor de uma outra escola, o que, assim sendo, e no caso de vir a ser demonstrado com o texto à vista, o obrigará a substituir por uma banalidade ao alcance de qualquer pessoa de razoável memória o que até hoje tinha pensado ser uma interseção entre a sua rotineira vida e o majestoso fluxo circular do eterno retorno (Saramago, 2008, p. 70, grifo nosso).

A descrição feita da sala do diretor é a mesma que se apresenta em *Todos os nomes*, quando o Sr. José visita a escola que teria sido frequentada pela mulher cujo nome lhe desperta a curiosidade da busca. Essa sensação de semelhança, sentida pela personagem, é apresentada de maneira irônica e humorística pelo narrador, quase como um convite ao leitor atento, seu correlato, a também experimentar o *déjà vu* de Tertuliano. O tópico dos duplos, assim, penetra todos os níveis da narrativa e demonstra-se, de maneira intensa e cômica, como resultado da busca pelo outro, que constitui mola do enredo do romance de 1997.

204

O processo de indiferenciação que borra os limites entre o eu e o outro e que faz com que estes se descubram “o mesmo”, guarda, ainda, íntima relação com o romance *A caverna*, de 2000, no qual uma família de oleiros é afetada pela chegada de um centro comercial na cidade. O enredo da obra estabelece, por meio da retomada da alegoria platônica, uma crítica ao sistema capitalista e à consequente perda de singularidade no âmbito de uma sociedade que rasoura as individualidades e as subjetividades. Diante desse contexto, a busca pelo que se é, em *O homem duplicado*, é tolhida pela impossibilidade de atingir as essências em um mundo em que tudo é padronizado pelo mercado, “que regula paixões e modas, formas e conteúdos, princípios e práticas” (Saramago, 2013, p. 41).

O homem duplicado surge, assim, no momento em que a coerência da obra saramaguiana parece dedicada a uma tentativa de lidar com a essências (com a pedra) em um mundo fragmentado e, por esse motivo, que sofre de uma crise de representação. A maneira como a crise de singularidade e de representação é apresentada ocorre, nessa obra de José Saramago, de forma que a ironia e o humor sejam exercitados de maneira mais intensa e mais frequente que nas obras anteriores.

Nesse panorama, se a terceira fase da obra saramaguiana tem seu início, assim como afirma Ana Paula Arnaut (2011), em *Intermitências da morte*, de 2005, é possível afirmar que o romance de 2002 já explora, embora com menos intensidade, a comicidade e a simplificação (disfarçada) que marcam o que Arnaut chamou de “romances fábula”. A própria autora afirma acerca de *O homem duplicado*, em breve menção entre parênteses, que esta seria “fábula não assumida” (2008, p.45).

205

Ao caracterizar o terceiro ciclo de produção do autor como fábula, Arnaut afirma, a respeito de *Intermitências da morte*, de *A viagem do elefante* e de *Caim*, que:

Não por acaso, portanto, propomos a designação de romances “fábula” para As Intermitências da Morte, A Viagem do Elefante e Caim. Não falam aqui os animais, e este não é imperativo único para a composição do género, mas a aliança entre a dimensão ético-moral e aspectos como a já referida (e importante) simplicidade semântica (ainda que meramente aparente, como aliás sucede na fábula) [...] parecem-nos elementos suficientes para sustentar e validar a nossa proposta (Arnaut, 2011, p. 30).

Consideradas as recorrências narrativas que justificariam a classificação das três obras mencionadas como constituintes de uma nova fase da escrita do autor, é possível dizer que em *O homem duplicado*, situado em ciclo de escrita anterior, já é possível perceber o tom cômico, embora este se alterne com o trágico. A simplicidade semântica, entretanto, é paradoxal e ironicamente estabelecida e desfeita pelo narrador, quando este apenas oferece um sutil convite ao que na narrativa poderia constituir representação simplificada de elemento abstrato e universal.

Diante do conjunto da produção literária do autor, é possível dizer que o tom irônico e humorístico de *O homem duplicado* guarda relação com a dificuldade e a complexidade que se avulta quando da tentativa de delimitação e de diferenciação de valores universais em uma época em que todos os elementos sociais e humanos parecem estar dissolvidos ou fragmentados. Nesse sentido, são recursos como a alegoria e a fábula que permitem uma organização ou um vislumbre do caos. Necessário é, nesse momento, que a alegoria mencionada seja compreendida nos termos pelos quais foi redimida por Walter Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*, uma vez que esta não é representação concreta e particular de um valor universal e abstrato, mas é evidência e ruína dos escombros da universalidade.

É, dessa maneira, por meio de um procedimento extremamente complexo, embora disfarçado pelo tom irônico e humorístico, que o autor de *O homem duplicado* empreende o processo de decifrar a ordem do caos, este que confunde os limites entre o eu e o outro, entre o trágico e o cômico, entre a verdade e a ficção. Nesse contexto narrativo, o sério professor de História desenvolve suas ações diante da situação vexatória de ser cópia de outrem. Situação, esta, que nunca figuraria em um livro de História, já que insólita.

A profissão de Tertuliano e a sua relação com a História que ensina será elemento essencial para o entrecruzamento de História e ficção seja evocado e explorado pelo enredo do romance de 2002. Isso não significa dizer, contudo, que exista uma simplificação a partir da qual o protagonista corporificaria a História que ensina, enquanto que António Claro seria o particular correlato da universal ficção a que serve como ator. Essa relação entre as personagens e suas profissões demonstra-se de maneira complexa e fragmentada ao longo enredo e é, com frequência, muito profícua para evocar as tensões entre historiografia e ficção, bem como para provocar as suas quase dissolvidas fronteiras.

Exemplo desse procedimento complexo e de potencial alegórico é o momento da narrativa em que Tertuliano, na tentativa de se acercar do endereço de António Claro, entra em um centro comercial para comprar e experimentar um

adereço, uma barba, a fim de que, ao se disfarçar, não seja reconhecido pelo seu duplo:

Tertuliano Máximo Afonso passará horas fazendo experiências diante do espelho da casa de banho, pegando e despegando a finíssima película em que os pelos se encontram implantados, ajustando-a com precisão às pastilhas naturais e aos contornos dos maxilares, das orelhas e dos lábios, estes em especial, por que terão de mover-se para falar e até, quem sabe, para comer, ou, sabe-se lá ainda, para beijar [...] porém, o choque não tinha sido o resultado de ser ver distinto do que era antes, mas sim, e isso é muito mais interessante se tivermos em conta a peculiar situação em que tem vivido nos últimos tempos, uma consciência também distinta de si mesmo, como se, finalmente, tivesse acabado de encontrar-se com a sua própria e autêntica identidade. Era como se, por parecer diferente, se tivesse tornado mais ele mesmo (Saramago, 2008, p. 146).

O disfarce colocado meticulosamente por Tertuliano, para que parecesse algo de naturalmente seu, resgatará momentaneamente, no professor de História, o sentimento de singularidade ameaçado desde o instante em que visualizara o seu duplo na tela. É, na percepção do disfarce, que irônica e humoristicamente o protagonista resgatará a sua essência; o que é ser ele mesmo. É notório, também nesse momento do romance, o tom jocoso com que o narrador acompanha e avalia a cuidadosa incursão que, disfarçado, Tertuliano faz ao bairro do ator António Claro. O narrador adicionará, acerca do comportamento do professor de História, que este lhe é descabido se levada em consideração a disciplina que leciona: “o pior defeito deste homem, pelo menos desde que o conhecemos, tem sido o excesso de imaginação, na verdade ninguém diria que se trata de um professor de História a quem apenas os factos devem interessar” (Saramago, 2008, p, 154).

207

O disfarce e a imaginação, que o narrador, por meio do jogo irônico, apresenta como estranhos a Tertuliano e à matéria a que este se dedica, são, em essencialidade, os recursos que permitem a existência do relato historiográfico, já que, segundo Paul Ricoeur (2010), é a ficcionalização que permite que o passado, findo e inobservável, seja revisitado.

A mencionada barba, que serve como disfarce a Tertuliano e como marca falsa e transitória de sua perdida singularidade, é enviada, posteriormente, a António Claro. O gesto, que é entendido pela mulher do ator como uma terrível afronta,

como um cavalo de troia, possibilita que o mesmo disfarce seja utilizado por António Claro quando este resolve encontrar com o professor de História. Nesse momento, a irônica voz narrativa fornecerá a sua própria retórica de leitura, uma vez que chama a atenção do leitor para que perceba as diferenças de comportamento entre as duas personagens quando colocadas em situações semelhantes:

Chegados a este ponto, preparamo-nos para que um leitor dos atentos [...] nos chamem à pedra e nos denunciem, como uma distração imperdoável, a desigualdade de procedimento entre a personagem Tertuliano Máximo Afonso e a personagem António Claro, que, em situações em tudo semelhantes, tem o primeiro de entrar num centro comercial para poder colocar ou retirar os seus postiços de barba e bigode, ao passar que o segundo se dispõe a sair de casa com pleno à-vontade e à luz plena do dia levando na cara um bigode que, pertencendo-lhe de direito, não é seu de facto. Esquece esse leitor atento o que já por várias vezes foi assinalado no curso deste relato, isto é, que assim como Tertuliano Máximo Afonso é, a todas as luzes, o outro do actor Daniel Santa-Clara, assim também o actor Daniel Santa-Clara, embora por outra ordem de razões, é o outro de António Claro. [...] Sentado dentro do carro, com a janela aberta, António Claro consulta o roteiro e o mapa, aprende deles o que nós já sabíamos, que a rua onde Tertuliano Máximo Afonso mora está do outro lado extremo da cidade, e, tendo correspondido amavelmente aos bons-dias de um vizinho, pôs-se em marcha (Saramago, 2008, p. 169).

Dessa maneira, é o próprio narrador que, por meio do recurso irônico, convoca o leitor a observar a estratégia narrativa e chama a atenção deste para a cena que se espelha, que se duplica, nesse momento do enredo. Enquanto o disfarce e a imaginação constrangem Tertuliano Máximo Afonso, assim como vexam a historiografia que quer oficial, António Claro, acostumado a se enxergar como outro, já que ator, sequer se preocupa em ajustar meticulosamente o acessório ao rosto. Esconder-se não, é, também, necessário.

É a própria narrativa, nesse cenário, que estabelece o irônico convite ao leitor, para que este repare no jogo de espelhos e de duplos que penetra todos os níveis e elementos da narração. Embora longe de ser uma simplificação na qual o universal é retomado pelo particular, já que não é possível afirmar, dada a complexidade das ações e das personagens, que Tertuliano personifica a História que ensina enquanto António Claro dá corpo à arte na qual atua, é por meio dessa estratégia que se veem retomadas, em *O homem duplicado*, as

tensões entre a narrativa historiográfica e a ficcional, quando aquela se vê forçada a se enxergar em uma dimensão diegética e, diante do espelho, é provocada a assumir os próprios disfarces.

Considerações finais

Posicionado no segundo ciclo da produção literária de José Saramago, *O homem duplicado* é romance no qual se faz possível identificar a retomada dos atritos entre os limites das narrativas historiográficas e ficcionais, já exercitados, por meio de outros recursos, em *Memorial do convento* e em *História do cerco de Lisboa*. Ademais, nessa obra de 2002, é explorada a busca pelo outro, iniciada pelo Sr. José, de *Todos os nomes*, e o problema, já presente em *A caverna*, da singularidade em um sistema que aplaina e suplanta as subjetividades.

Diante desse panorama e nesse ponto da coerência da obra saramaguiana, a procura pelo outro, em *O homem duplicado*, revela, de maneira tragicômica, o encontro com o mesmo; com a duplicação. Essa dissolução identitária e de fronteiras, ao mesmo passo que extremamente complexa e inerente à sociedade moderna e capitalista, intensifica o potencial alegórico já observável em *A caverna*.

Embora essa simplificação, apenas ilusória, ainda não atinja o nível da fábula, que marca, para Arnaut (2011), a terceira fase da escrita saramaguiana, é ela que, apenas transitoriamente, decifra a ordem do caos e experimenta, de maneira dissimulada, a crise de representação e de singularidade. Essa crise de representação penetra, dessa maneira, o binômio História e ficção, quando o romance de 2002 tensiona ainda mais, a ponto de ironicamente borrá-las, as fronteiras entre as narrativas historiográficas e ficcionais. Em *O homem duplicado*, a provocação à História, explorada desde a fase da estátua, atinge, assim, seu nível radical e essencial, quando a ficção convida a narrativa historiográfica a apontar a própria máscara.

209

Referências

ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago**. Lisboa: Edições 70, 2008.

ARNAUT, Ana Paula. “Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula (As intermitências da morte, A viagem do elefante, Caim). In: **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 25-37, jan./jun. de 2011.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. Tradução, apresentação e notas por Sergio Paulo Rouanet.

CERDEIRA, Teresa Cristina. “A ficção reinventa a história”. In: **Revista Colóquio/Letras**. abr. 1991, p. 174-178.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Porto Editora, 2015.

RICOEUR, Paul. “O entrecruzamento da história e da ficção”. In: **Tempo e narrativa**. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

SARAMAGO, José. “História e ficção”. In: **Jornal das Letras, Artes & Ideias**, 6 de março de 1990, pp. 17-19.

SARAMAGO, José. **Memorial do convento**. 18. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SARAMAGO, José. **A estátua e a pedra**. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história: Foucault revoluciona a História**. Brasília: UnB, 1998.