

# ALEGORIAS SARAMAGUIANAS EM *O HOMEM DUPLICADO*

NEFATALIN GONÇALVES NETO

*Ao Odil José de Oliveira Filho, mestre das veredas  
saramaguianas e indiciador destas reflexões*

Ficção é tudo. Tudo é ficção. No fundo, eu creio mesmo que nós somos seres de ficção criados e alimentados por ficções. Basta pensarmos naquelas pessoas que fazem da sua vida uma ficção, que se inventam para si próprios só para sair à rua, criando uma determinada personagem e, em muitos casos, levando uma vida toda a tentar ser isso, a tentar ser essa personagem. A tal ponto que não chegamos, verdadeiramente, a saber quem é, de quem se trata

José Saramago

assim como vão variando as explicações do universo, também a sentença que antes parecera imutável para todo o sempre oferece subitamente outra interpretação, a possibilidade duma contradição latente, a evidência do seu erro próprio

José Saramago

Os trechos utilizados como epígrafes, apesar de parecerem desconexos, apresentam, de forma sucinta, uma ideia há muito perquirida pelo escritor José Saramago: toda História – enquanto ciência – é, na verdade, Literatura e, por isso, quando nos debruçamos sobre suas linhas, podemos constatar suas fraquezas, ranços e problemáticas. Entrementes, essa postura é o que autoriza o autor a investir na ficção para modificar o corpo enunciativo histórico em favor de diferentes visões e posturas diversificadas. Embasado pela perspectiva da *Escola dos Annales*, o escritor português visa ao registro historiográfico uma construção ficcional. Essa construção, cujas ferramentas são o uso de acontecimentos – reais ou não –, projeta uma ideologia. Esse ponto de vista colocado como verdadeiro e único é questionado pelo escritor. O fato, alocado sob novo ponto de vista, assimila conteúdos e leituras diferenciadas; a narrativa – construto de um saber-poder – se desvela, nas mãos de Saramago, como um ponto de vista construído, não mais fato verídico e/ou verdade absoluta. Ao afirmar que “tudo é ficção”, o escritor deriva, inclusive, a existência humana como fruto desse poder suprapotencial: nada mais que a tentativa de viver plenamente a criação ficcional da forma mais factual possível. A força perlocucional dessa ficcionalidade promove o alimento do ser em construção; necessitada, a humanidade encontra na escrita um dos pratos de maior proveito para sanar seu insaciável apetite.

Ao encontrar-se com a História – o saber institucionalizado –, a ficção promove mudanças paradigmáticas. Aquela que possuía a primazia do conhecimento dos fatos se transforma, por meio desta, em pluralidade de perspectivas. A linguagem, criadora do ficcional, instaura essa espécie de jogo de xadrez no qual cada movimento estabelece novas possibilidades de armação de sentido. Como esclarece Wittgenstein, “o jogo da linguagem é dizer algo imprevisível. Quero dizer, não se baseia sobre fundamentos. Não é razoável (ou irrazoável)” (*apud* CULLER, 1997, p. 150). A ficção, um puzzle de probabilidades, amplia a História, multiplica-a promovendo suas diversas interpretações, a “contradição latente” que a faz retornar para seu ponto de início e, constantemente, reescrever-se.

Portanto, a ficção é um modo de conhecimento do sujeito e, para além, motor de criação e alimentação da humanidade. Pensar a vida humana sem ela é ignorar uma de suas maiores proezas: a possibilidade de inventar-se em renovação. A ficção é o processo primeiro cuja *qualidade* permite ao sujeito de tornar-se alguém; concedemo-nos, por meio dela, uma identidade aparentemente fixa e formamo-nos enquanto seres pensantes. Explicitadas tais qualidades e sua vinculação à *Nova História*, não é necessário qualquer conhecimento profundo da obra de Saramago para saber que o escritor bebe desta para compor sua produção romanesca; discute, pelos meandros da ficção, os desdobramentos da História enquanto conhecimento e saber. Ao lermos os textos do escritor podemos constatar suas invectivas e vitupérios contra a hegemonia da fonte histórica institucionalizada, deflagra sua

falsa Realidade e seu processo de construção do senso de verdade. Embasado por uma ideia de História como aparte e não como fato, Saramago investe seus leitores desse alimento que permite preencher os buracos que a narrativa factual não conseguiu extirpar.

Escrito exemplar desse processo é *História do cerco de Lisboa*. Ao debruçarmo-nos sobre o romance podemos constatar que o escritor põe em cena, logo no início da narrativa, dois personagens dialogando a respeito do mundo dos livros e, por consequência, do universo ficcional em geral. Na encenação, temos um historiador – produtor de um livro sobre o cerco histórico de Lisboa – e seu revisor, o *humilde* corretor Raimundo Silva. Ora, essa aparente humildade – a começar por um nome simples, cuja pronúncia em voz alta não chamaria atenção ou recordo a quase ninguém – passa a ser quebrada no processo de evolução do diálogo e, de forma cabal, o simples sujeito termina por fazer uma afirmação contundente, decretar ser a História, tanto quanto as diversas artes produzidas pela humanidade, um produto essencialmente literário:

O meu livro, recordo-lho eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos géneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, *tudo quanto não for vida, é literatura, A história também*, A história sobretudo, sem querer ofender, E a pintura, e a música, A música anda a resistir desde que nasceu, ora vai, ora vem, quer livrar-se da palavra, suponho que por inveja, mas regressa sempre à obediência, E a pintura, Ora, *a pintura não é mais do que literatura feita com pincéis*, Espero que não esteja esquecido de que a humanidade começou a pintar muito antes de sabe escrever, Conhece o rifão, se não tens cão caça com o gato, por outras palavras, quem não pode escrever pinta, ou desenha, é o que fazem as crianças, O que você quer dizer, por outras palavras, é que *a literatura já existia antes de ter nascido*, Sim senhor, como o homem, por outras palavras, antes de o ser já o era, Parece-me um ponto de vista bastante original, Não o creia, senhor doutor, o rei Salomão, que há tanto tempo viveu, já então afirmava que não havia nada de novo debaixo da rosa do sol, ora, quando naquelas épocas recuadas assim o reconheciam, o que não diremos hoje, trinta séculos passados, se a mim não me falha agora a memória da enciclopédia (SARAMAGO, 1989, p. 15, grifo nosso).

O trecho, apesar de inconvenientemente longo, se mostra vital para a compreensão do pensamento em curso de Raimundo Silva e, mais que isso, uma concepção de texto e historiografia prementes a José Saramago. O diálogo citado explicita o que, na opinião do revisor, é a *Literatura*: um termo genérico, amplo, que abrange as artes gerais produzidas pela humanidade, tais como a pintura, música, a escultura e, também, a História. Esse promissor início identifica História e Ficção como pares, unindo-os por meio do artefato Literário, base de todas as manifestações *artísticas* da humanidade.

A proposição de que a História seria apenas uma construção feita por fatos indicia uma visão de mundo; produto de um sujeito específico que recorta, seleciona e interpreta os fatos passados em função de seus pré-conceitos, valores, crenças. Ou seja, “A História será, pois, o passado organizado, mas não todo o passado, apenas uma mínima parte dele, uma seleção, uma antologia, um ajustamento interpretado de uns quantos fatos” (SARAMAGO, 1999, p. 43). Dessa forma, o simples diálogo entre as duas personagens põe o leitor em alerta e questiona, por meio de simples perguntas e respostas, uma perspectiva positivista reinante em favor de sua revisão crítica. Ao lado dessa proposição, temos um segundo *projeto*: posicionar a História, tal qual a Literatura, em um mesmo *locus*, um produto *criado* pelo homem – que o ultrapassa. Ora, se o positivismo propõe uma interpretação do fator histórico radical, na qual o conhecimento possui uma forma verdadeira, embasada em comprovações científicas, o romance coloca em xeque essas bases; clama conhecimentos embasados em crenças, superstições e versões não oficiais como possíveis para ler nuances ignoradas. Destarte, o narrador saramaguiano estabelece um conceito leitor não apenas do provado, mas também representações coletivas e estruturas mentais. A composição da História passa a ser uma narrativa cujas intenções individuais e subjetividades se tornam relevantes para a re-construção do factual. Essa postura vai além da documentação histórica como crônica de acontecimentos para vê-la, também, como modo de dominação e espaço de poder. Já não se analisa apenas o fato, mas seu porquê e implicações.

*História do cerco de Lisboa*, em suas conjecturas, desenvolve, no curto capítulo de introdução do romance, outras afirmações contundentes, como a que encerra a conversa entre as duas personagens:

O senhor doutor é um humorista de finíssimo espírito, cultiva magistralmente a ironia, chego a perguntar-me como se dedicou à história, sendo ela grave e profunda ciência, Sou irónico apenas na vida real, Bem me queria a mim parecer que a história não é a vida real, literatura, sim, e nada mais, Mas a história foi vida real no tempo em que ainda não poderia chamar-se-lhe história, Tem a certeza, senhor doutor, (...) Então o senhor doutor acha que a história é a vida real, Acho,

sim, Que a história foi vida real, quero dizer, Não tenha a menor dúvida, Que seria de nós se não existisse o deleatur, suspirou o revisor (SARAMAGO, 1989, p. 16).

A encenação romanesca denota, de forma clara, ser a História nada mais que uma transfiguração, por meio da Ficção, de fatos incompletos. Essa concepção, bem construída em fios narrativos entrelaçadores de *fictum* e *factum*, desvela uma marca da escrita saramaguiana. Desde *Manual de pintura e Caligrafia*, o escritor oferece a seus leitores contextos históricos que ora funcionam como pano de fundo, ora como mola propulsora da narrativa. Tais qualidades levantou dois caminhos críticos diferentes: os primeiros alegam, apressadamente, serem os romances do escritor português, de fato, históricos; já os outros, creem que seus textos poderiam ser conceituados com o rótulo das metaficções historiográficas.

Quanto aos críticos que indicia(ra)m ser o romance saramaguiano histórico, o é o próprio escritor português quem os combate. Para Saramago, o passado e apenas uma bruma e sua leitura tem de ser crítica e, também, ficcional. Em debate organizado pela *Folha de São Paulo* em 1988, cuja temática era “Ficção como História, História como Ficção”, o autor, em palestra, esclareceu seu intento quanto ao tratamento da questão: a História “não só funciona como ficção, ela é ficção”. Nesse ínterim, seu leitor, quando compactua e participa desse novo universo criado pelos textos, retém a consciência de que o processo discursivo estabelecido atenta para pontos que a História deixou de lado. Segundo o próprio Saramago:

se a leitura histórica operada pelo romance for uma leitura crítica, essa operação poderá provocar uma instabilidade, uma vibração temporal, uma perturbação, causadas pelo confronto entre o que sucedeu e o que poderia ter sucedido, como se, saudavelmente, os fatos comesçassem a duvidar de si próprios (SARAMAGO, 1997, p. 623).

Em outras palavras, os romances saramaguianos podem até ser históricos, desde que entendamos este histórico não como fim último, mas como mote criador que, a partir de si, projeta um universo independente. Dessa maneira, o tratamento dado pelo autor à escrita o afasta do popular romance histórico de cariz romântica, comum do século XIX. Os momentos pontuais não servem, na narrativa saramaguiana, enquanto fundo de desenvolvimento da ficção, antes reorganizam a História, desvelando ser a factualidade uma grande ilusão, um construto passível de ser desfeito já que ficcionista e historiador possuem semelhanças na liberdade subjetiva de recortar e recriar acontecimentos. Portanto, o escritor trabalha a contrapelo, em um processo de reescrita no qual importa menos a verdade e muito mais seu *modus faciendi*, de maneira a conduzir o leitor a uma apropriação de um

passado necessário de ser completado e interpretado. Um leitor capaz de implantar, na leitura, significado aos fatos narrados. Uma escrita na qual o conteúdo não é pronto, mas algo a ser lançado como semente, um produto de cultivo, resguardo e reflexão.

Quando o crítico de Saramago deixa-se levar pela corrente das opiniões vigentes e, sem notar a expressão estilística do escritor, julgam-no preferivelmente como escritor de romances de pendor histórico, cuja necessidade maior é a de preencher lacunas, falhas e silêncios em busca de exprimir/traduzir os (des-)passos da sociedade portuguesa, eles esquecem-se do estilo. Tal tipo de análise não observa que a ficção promove a criação de textos com um fundo histórico e geram, *a priori*, narrativas de base realista, nas quais a linguagem se ancora em uma factualidade extratextual. Contudo, essa premissa não se aplica aos romances de Saramago. Seus leitores sabem que esses apresentam fortes laivos insólitos, grande vocação auto reflexiva e um processo de escrita que expõe a si enquanto construção. Seu ritmo, expressão e conteúdo subversivo se chocam com o esquema clássico, entrando em atrito no seio textual, malogrando o impulso positivista. Com efeito, as narrativas saramaguiana deveriam tornar-se históricas, mas acabam por constituir “fábulas inesperadas que entrosam a História com o presente e com o futuro, sem a ambição de procurar qualquer ensinamento directo” (BAPTISTA-BASTOS, 1996, p. 73).

Essas “fábulas” assinóticas, libertas das barreiras do tradicional, transformam-se em textos autoficcionais: se constroem pela História e se desconstroem pelo discurso. Ostentam suas formas de produção enunciativa – marca que incita o alocutário por meio de provocações, questionamentos e perquirições realizadas através de uma escrita engajada, opinativa e, muitas vezes, cheia de pausas na fábula para o autor implícito se manifestar. Livros como *Levantado do chão*, *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis* ou *História do cerco de Lisboa* promovem, através da ficção, uma reorganização do elemento *factual* sob perspectiva desmistificadora; ou, como assevera Reis, os romances de Saramago “tem feito da História motivo de reflexão e tema de reescrita” (REIS, 1994, p. 171). Por conseguinte, não seria inviável aproximar os textos do escritor português do conceito de metaficção historiográfica proposto por Linda Hutcheon.

Para a crítica canadense, as metaficções compreendem uma nova maneira de se fazer literatura, na qual o processo de ficcionalização da História exige a cumplicidade do leitor, subverte as formas e valores tradicionais e instaura a possibilidade como processo de construção da *verdade* histórica. Segundo a pesquisadora, as metaficções são consistem “numa forma de romance que enquanto gênero se destaca pela sua intensa reflexividade e mesmo assim, se apropria de acontecimentos e personagens históricos” nas quais “a autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas passa a ser base para seu repensar

e sua reelaboração das formas do passado” (HUTCHEON, 1991, p. 21). Partindo dessas considerações, podemos ler a presença da História nas primeiras ficções saramaguianas como algo concebido enquanto um arcabouço de fatos moventes. Em outras palavras, frente à versão tradicional – o fato e seu discurso – o acontecimento histórico passa a ser uma possibilidade que “pode” ter acontecido, um portentoso talvez. Assim, o discurso factual faz-se, então, enquanto grande dúvida, tendo em sua afirmação marcas de incerteza.

Surgido logo após a Revolução de 1974, o romance de Saramago muitas vezes foi lido como uma reação à visão ainda arraigada no social que fora imposta pelo regime salazarista. Contudo, lido em profundidade, o texto do escritor ultrapassa o mero empenhamento e, em sua resposta ficcional, revisa a condição pátria, foca o marginalizado e registra a História menor e popular.

O passado, em Saramago, deixa de funcionar como uma força, se desmitologiza (tal qual pretendia Barthes) e reinsere a mimese como condição da realidade contada, pois “a rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado” (GAGNEBIN, 1994, p. 19). Destarte, essa (re)escrita da História implica uma prática de leitura avessa à sacralização de fatos e/ou figuras do passado; o presente é concebido como “ponto de possibilidade” para apropriação de um acontecido que, ao mesmo tempo, preserva e inova o pretérito. Esse projeto adota o factual enquanto matéria constitutiva, mas sua transfiguração opera um processo no qual há uma plausibilidade na correspondência entre *fictum* e *factum* – elementos bem delineados e faceiramente emaranhados pela voz narrativa. O leitor é guiado por esse narrador oralizado, implantador de um projeto escritural de forma coesa e sutil no labirinto textual que produz.

Destarte, é inegável que seja o narrador dos romances de Saramago quem faz dos acontecimentos plausibilidades, pois, como já indiciara Hutcheon, “embora os acontecimentos tenham mesmo acontecido num passado empírico, nós denominamos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo” (1991, p. 131). A partir de então, os anais da historiografia oficial não são mais verdades, mas traduções de uma perspectiva. O registro romanesco saramaguiano, por sua vez, procura expressar suas ideias em favor de uma polifonia das massas, pois os excluídos passam a ter voz e a narrar suas dificuldades e problemáticas sob o ponto de vista de quem sofreu e não de quem ouviu ou analisou o fato<sup>1</sup>. O autor reescreve os fatos para diluir um saber-poder instaurado, questioná-lo e deslocar suas perspectivas em favor de novas posturas histórico-culturais – muito mais próximas dos sujeitos plurais e anônimos que trabalham na construção identitária da sociedade. Em outros termos:

Estudemos e reescrevamos a história do que fomos. Desenterremos e analisemos as pedras velhas, as instituições caducas, os usos, as linguagens. Façamos arqueologia. Reconheçamos as culturas para que possamos encontrar-nos na cultura e dela partir para novo e sucessivo reconhecimento. Assim, viremos a desenhar o rosto português no esboço do nosso próprio rosto individual, e teremos um novo bilhete de identidade, não falsificado, com a vera impressão digital, a marca do nosso polegar na história sóbria, e por isso exemplar, dos povos (SARAMAGO, 1999, p. 95).

Tais qualidades e especificidades acabaram por levar o próprio autor a afirmar que certa fase de sua escrita (mais especificamente aquela que vai de *Levantado do chão* até *O evangelho segundo Jesus Cristo*) poderia ser denotadamente lida por sua regência quanto à metaficção historiográfica. Assim, a presença do passado e a evocação da História são marcas prementes desse período de escrita que Saramago denomina de *fase da estátua* – etapa na qual a identidade nacional portuguesa é concebida como uma variável.

Antes de prosseguirmos, poderíamos tirar uma primeira conclusão do porquê deste resgate histórico feito por Saramago. Se, como o escritor deixa claro, a História é, também, literatura e, ao negarmos a essa narrativa o ponto de vista do subalterno, do fraco, do descontente e do excluído, estamos construindo uma visão unilateral da realidade. Por outro lado, ao aceitarmos a perspectiva do narrador saramaguiano, conluímos com a instituição, por meio da ficção, de uma narrativa alternativa. Não há mais, como no Romance Histórico tradicional, uma história dentro da História, todavia, possibilidades ficcionais que destronam a factualidade oficial. Em suma, os textos do escritor investem em uma historiografia que não se assenta sobre o terreno da veracidade comprovada cientificamente, mas sobre um *discurso do possível*, gerado fora das forças sociais que imperam, passível de discussão e reversão. Apesar de suas marcas, tanto o discurso histórico quanto o ficcional possuem limites, não se fetichizam, mas, ao contrário, contribuem para o avanço da narrativa e sua proposição enquanto possibilidade de descrição da verdade.

Com o lançamento de *Ensaio sobre a cegueira* a escrita de Saramago adota nova postura; o cotidiano de opressão se mistura ao da fantasia em um tempo indeterminado, muito próximo ao da contemporaneidade, sem grandes marcas históricas especificadoras de um evento particular. Se antes a representação literária sobre a História portuguesa indiciava uma responsabilidade ética atribuída ao presente em “redimir” as lacunas das gerações passadas, da mesma forma o processo (para fugir ao sibilino vocábulo destino) de escrita dos romances que se



seguem a *Ensaio sobre a cegueira* inscrevem-se como atos de leitura, mas agora do presente – com suas agruras e problemáticas. Anteriormente o escritor rememorava os fatos e se expressava eticamente por meio de um texto explícito em solidariedade para com os que sofreram no passado e nos legaram o presente; agora, parece menos preocupado com a questão historiográfica e mais empenhado em desvelar problemáticas de fundo ontológico. Há, na construção desses romances, pensamentos mais abstratos, temas de cunho filosófico e reflexões mais latas. Temos a fabricação de um espaço literário, qual o judiciário ou político, onde o sujeito se depara com um conformismo niilista que tem a necessidade de combatê-lo para (sobre)viver.

A essa segunda faceta paradigmática de sua escrita o próprio escritor denomina como sendo *fase da pedra*. Assim, se em um primeiro momento – a *fase da estátua* – há um enquadramento da visitação histórica, com ênfase na trajetória portuguesa, nesse segundo, o autor redireciona seu discurso narrativo à inserção no momento contemporâneo da cultura ocidental; penetra as questões mais caras à humanidade em um adensamento reflexivo de alto valor existencial. Para o escritor, essa guinada deu-se da seguinte maneira:

Quando terminei *O Evangelho* ainda não sabia que até então tinha andado a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com *Ensaio sobre a cegueira*. Percebi, então, que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que algo diferente estava a começar (SARAMAGO, 2013, p. 42).

O trecho evidencia um caráter interessante da poética saramaguiana: ela se faz reflexiva quanto ao tempo em que está inserida. Como elucida Pareyson, essa ação de ler a realidade em acontecimento “se adere à espiritualidade do artista e traduz seu gosto em termos normativos e operativos” (1997, p. 18). Essa aderência conlui coetaneidade e poeticidade para gerar romances, em seu labor fictício, capazes de apontar falhas, dificuldades, enigmas interiores, direções problemáticas e conflitos internos dos sujeitos atuais em diversas e (im)prováveis situações; um filtro a olhar para o hoje de forma crítica, embasada e participativa. Contudo, nem Saramago e nem nossa reflexão pretende afirmar que essa trajetória de escrita abandone uma temática para inserir-se em outra. Ao contrário, o escritor, na verdade, trilha um percurso que vai do histórico para um fundo cultural extremamente rico e extenso, no qual o produto humano não é revisitado, mas inaugurado.

Em nossas leituras da obra saramaguiana, acreditamos que, frente a essa nova “forma” apresentada pela fase da pedra, ainda exista um fundo historiográfico

em discussão que timidamente entra em êxtase nos subterfúgios do tom ontológico. Quase sub-repticiamente, a literatura do escritor afirma sua potência própria por meio do abandono às normas e as hierarquias até então vigentes, porém, mantendo com elas certa proximidade em sua profundidade. Destarte, a representação marcada pelo poder da factualidade é abandonada em favor de uma natureza interna de forte pendor alegórico. Essa marca instaura, na fase pétrea, um regime de significação cuja maior qualidade é dizer de forma menos direta. Em outros termos, a História não é abandonada, mas representada em processos diferentes àqueles da fase estatutária; o histórico passa de *tema* a *motivo* de sua obra. O pulo que distancia o tema do motivo apresenta uma “mudança” que, entretanto, não baliza um novo princípio diretivo, antes uma intenção geral disseminada diversamente por meio de processos e produtos singulares. Ao nos debruçarmos sobre *O homem duplicado*, publicado em 2002, podemos constatar ser esse um exemplo prenhe dessa qualidade estilística apontada. Ao abandonar a natureza fundacional da questão historiográfica, o texto apresenta uma estrutura de desconstrução do paradigma da afirmação do conceito; toma o histórico não mais como tema, mas motivo de escrita. Ao inscrever-se como romance, coaduna-se com uma linhagem que rompe com o modelo e promove uma interferência na causalidade, remarcando todo seu regime de significação.

A narrativa alcança sua originalidade por apresentar, em uma primeira camada, um argumento simples, de sequência linear e fácil compreensão: uma personagem vive às voltas com uma disfunção psicológica comum ao sujeito contemporâneo. O professor de História Tertuliano Máximo Afonso “anda muito necessitado de estímulos que o distraiam, vive só e aborrece-se, ou, para falar com a exactidão clínica que a actualidade requer, rendeu-se à temporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida por depressão” (SARAMAGO, p. 9). Sem muito a fazer, a personagem acata a sugestão de seu amigo – o professor de Matemática – de assistir a um filme banal chamado *Quem porfia mata caça* como modo de enfrentar seus problemas depressivos. Durante o filme, o protagonista nota a presença de um ator que possui sua exata aparência, sendo a única diferença entre ambos o bigode usado pela personagem cinematográfica. A partir desse momento, Tertuliano Máximo Afonso inicia uma busca incessante para saber quem é aquele homem de igual semelhança à sua. A compulsão por conhecer seu duplo termina quando, depois de assistir a dezenas de títulos, a personagem descobre, afinal, que o nome do ator procurado é Daniel Santa-Clara, pseudônimo de António Claro. A partir de então, o protagonista decide ir atrás de seu igual. Os dois se aproximam e acabam por trocar de lugar e identidade. Por conta da troca, António Claro/Daniel Santa-Clara morre tragicamente e o professor assume definitivamente o lugar e a vida do ator. Com efeito, essa pequena súmula já nos permite constatar que a existência de registro do ser Tertuliano Máximo Afonso morre, mas sua essência, seu Eu permanece. Não a toa o narrador de *O Homem Duplicado* coloca um historiador –

representante do *Real*, do concreto – em uma busca obsessiva pelo ator, seu duplo – representante da *Ficção*. O contato entre as duas personagens incita uma reorganização, alegórica, das bases interpretativas comuns para instaurar uma questão intrínseca, motivo do romance: o embate História/Ficção.

A narrativa apresenta, sem necessidade de maiores descrições, um conflito ontológico. Contudo, as mínimas ocorrências da História e sua relação com o ficcional vão se delineando de forma a apresentar uma reflexão alegórica da questão. A epígrafe que inaugura o texto explicita: “o caos é uma ordem por decifrar”. A afirmação apenas indicia a necessidade de organizar o caótico para uma possível leitura das proposições romanescas. Em outros termos, ela sumariza o procedimento; informações caóticas apresentadas a esmo, mas quando observadas de perto, concatenadas em um caminho que facilita as diversas possibilidades interpretativas. Ou seja, é inegável que possamos realizar uma análise de *O homem duplicado* sem nos valermos de *operadores textuais* para a proposição alegórica, entretanto, essa proposição amplia o campo de leitura e extrai uma significação consistente do romance.

Essa qualidade em prescindir do conhecimento ou mesmo do exame detalhado dos seus elementos narrativos mais explícitos demanda o romance como uma espécie de corpo de diversas peles, cada uma mais profunda que a outra e, conforme as descobrimos, novos horizontes interpretativos são revelados. Assim, o tema se apresenta enquanto reflexão sobre a identidade, mas o motivo, camada mais profunda da textualidade de *O homem duplicado*, insere novas nuances e probabilidades de significativas.

A atmosfera implícita resultante da forte carga simbólica e sugestiva é bastante acentuada em *O homem duplicado*, além da marca narrativa que é indicativo inconfundível próprio escritor português. Partimos então de alguns conceitos indiciados pelo próprio romance para adentrarmos seus fios alegóricos. Valer-nos-emos desses conceitos já que, como elucida-nos Deleuze, eles “têm vários aspectos possíveis. Por muito tempo eles foram usados para determinar o que uma coisa é (essência)” (1992, p. 37). Conquanto não ansiemos chegar à essência do romance, os conceitos subtraídos desse são de grande serventia para compreendermos um de seus matizes. Nossa predileção, neste momento, por um discurso crítico embasado por questões intertextuais e textualistas se dá porque esse tipo de metadiscurso aparenta-se capaz de reconhecer o sociológico, mas também o ético e o sócio histórico que demandam à literatura uma função cognitiva específica. Ao nos valermos do *corpus* literário intrínseco e, a partir daí, de suas reverberações queremos devolver à ficção sua possibilidade ontogenética.

Com tais fatos, não queremos chegar a alguma essência do romance – pois compreender não é chegar a coincidir com o centro –, mas elucidar a possível abrangência da alegoria motivadora da trama de *O homem duplicado*. Esse conjunto de fios cruzados na urdidura textual em forma transversal revelam marcas da

História – não mais como foco, mas agora uma abstração transformada em personagem – em deflagração. A primeira delas, como já apontamos, está em Tertuliano Máximo Afonso ser professor da disciplina.

Por seu turno, António Claro/Daniel Santa-Clara é ator, mestre do mascaramento, da invenção, da atuação e prefigura a representação do Ficcional. Apesar de chamar-se António Claro, sua identidade é dada, a primeiro momento, como Daniel Santa-Clara. Essa ambiguidade de nomes – uma duplicidade, máscara social – expressa o atributo plural da personagem. Essa multiplicidade, de forma análoga, representa figurativamente a ficção e suas diversas possibilidades de travestimento – quando não sua força em representar a diversidade do Uno. A atitude ágil, despretensiosa e surpreendente do antagonista assume os predicados do ficcional: fora do poder, longe da previsibilidade panfletária, subversivo, desviante, muitas vezes trapaceiro<sup>2</sup>.

A escolha, nada aleatória, de um docente e um ator indicia a retomada do mote Ficção/História já presente em um primeiro momento, mas, desta feita, por meio de um jogo metalinguístico, no qual o autor usará as duas principais personagens dúplices como personificações em ação para perceber, em novos vieses, as ações tanto da *História* quanto da *Ficção*. Ao adentrar o mundo de *O homem duplicado*, encontramos diretamente envolvidos pelos problemas das personagens. O narrador, onisciente, não se volta para uma personagem, mas fá-las tornarem-se questão. Visto por essa faceta, o livro todo é uma discussão metalinguística a respeito da precedência dos dois universos de conhecimento.

Temos, no nível textual, uma narrativa contada de forma direta e linear e, no nível interdiscursivo, a discussão sobre o “conflito” História/Ficção. Tal qual nos romances anteriores, não há em *O homem duplicado* uma sobreposição de conhecimentos. A História não é vista como majoritária e nem a Ficção como algo superior ao historiográfico. Há, de forma declarada, o questionamento da veracidade historiográfica e, mais que isso, a proposição de uma junção de saberes para a composição do *fato*. Não é outra coisa que elucida o autor ao afirmar:

dos historiadores só se espera que façam história, e eles, de uma maneira ou outra, sem surpresa, sempre a fazem, ao passo que o romancista, de quem se conta que não faça mais que a sua ficçãozinha de cada dia, acaba por surpreender, e pelos vistos muitos, se guiou essa ficção pelos caminhos da história como se leva uma pequena lanterna de Mão que vai iluminando os cantos e os recantos do tempo com simpatia indulgente e irónica compaixão (SARAMAGO, 1997, p. 113).

A imprecisão dos limites entre as duas formas de conhecimento permite que Saramago construa um romance no qual as fronteiras se interpenetrem. Afirma

Teresa Cristina: “se a História tende para o literário, não é menos evidente que a ficção, de modo geral, sonhe penetrar nos domínios seguros da verdade histórica”. Assim, o autor português nos apresenta, novamente, uma narrativa em que a “História se quer ficção, e não apenas (sic) uma ficção que se compactua com a História” (CERDEIRA 1989, p. 26).

O romance apresenta a ideia de traçar leituras possíveis do mundo. Apresentando discursos provenientes de diferentes esferas, Saramago constrói uma comunicação que aprimora a consciência do leitor em sua relação com o mundo. Ora, a literatura é uma forma de driblar o poder. Esse drible, enquanto estratégia contra-ideológica, se manifesta em *O homem duplicado* por meio do oxímoro: na existência humana entre História (os fatos históricos lentos e monótonos) e a ficção (as narrativas rápidas e superficiais do cinema de baixa qualidade, a mentira que se fantasia de veracidade), a aliança de valores opostos gera antes um terreno de ambiguidades que uma explanação teórica, desliza os sentidos.

Partindo dessa suposição, podemos analisar cada uma das duas personagens por esse pressuposto. António Claro/Daniel Santa-Clara possui um papel secundário no cinema, mas vem ganhando espaço, assim como a Ficção tem seu espaço como área de possibilidade de conhecimento. Ele vive da arte de representar ou, na celebre afirmação de Aristóteles, sobrevive “daquilo que poderia ter acontecido”.

O conflito da narrativa tem início quando as personagens se conhecem. Eles marcam um encontro em uma casa de campo e têm a necessidade de saber quem nasceu primeiro e, portanto, qual tem a primogenitura e a primazia sobre o outro. O desenvolvimento narrativo de *O homem duplicado* aponta para um processo filosófico muito mais complexo, revelado nas entrelinhas do discurso: quem, afinal, é mais importante, a História ou a Ficção? Há “uma espécie de consciência de primogenitura que neste momento se está rebelando contra a ameaça, como se um ambicioso irmão bastardo aí viesse para apear o trono” (SARAMAGO, 2002, p. 175). A importância desse dado é tão grande que, já no primeiro encontro, os sócios manifestam o desejo de verem os documentos um do outro para saber quem é mais velho. Descobrem terem nascido no mesmo ano, mês e dia, restando saber a hora. Tertuliano Máximo Afonso diz seu horário de nascimento e, quando António Claro afirma que nasceu as treze e vinte e nove – trinta e um minutos antes de seu duplicado – a narrativa causa um conflito, pois não sabemos se António Claro/Daniel Santa-Clara inventou ou não sua data de nascença, tendo em vista que este personagem mascara fatos e verdades.

Teoricamente, parece-nos que António Claro/Daniel Santa-Clara tenha sido o segundo a nascer, pois como Marx observou, “todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa” (MARX, 2011, p. 25). Ora, se Marx está certo, analogicamente o primeiro dos duplicados deveria ser um homem trágico, enquanto o segundo seria um farsante. A

vida apática e abúlica de Tertuliano Máximo Afonso marca-o como sujeito trágico. Já António Claro/Daniel Santa-Clara é o “farsante”, ficcional por natureza<sup>3</sup>. Vivendo de altos e baixos, de mudanças bruscas e de posturas antagônicas, António Claro/Daniel Santa-Clara difere, em ações e atitudes, de seu duplo Tertuliano Máximo Afonso: ele gosta de encenar. A marca da encenação (assinalada principalmente pela representação da identidade do outro e pelo adultério) transformam-no no sujeito que tenta assumir, enquanto ficção, a realidade histórica.

A partir de tal situação constitutiva – e tomando-a como um *operador textual* – é possível inferir que o Ficcional se passa por Factual, Histórico, assume seu lugar. Às vezes apenas para falseá-la, mas também para revelar outras facetas da veracidade, como ciência de construção desse todo que é a realidade. Assim erige a Ficção um lugar seu, que lhe cabe por direito; António se faz Tertuliano.

Na sequência narrativa, Tertuliano Máximo Afonso troca de lugar com seu duplo e passa um fim de semana com Helena, a mulher deste, enquanto António Claro/Daniel Santa-Clara vai a uma casa de campo com a namorada de seu Sósia, Maria da Paz. Esse momento em que os duplicados trocam de posição empreende uma série de possibilidades significativas. *O homem duplicado* arrasta, como afirmou Deleuze, “a língua para fora de seus sulcos costumeiros” para “levá-la a delirar” (1997, p. 9). Esse delírio textual encobre uma posição já desvelada por Saramago de forma estatutária, mas agora vivida em estado pétreo: para diferenciar Ficção de História sobram apenas pequenas minudências estruturais. Uma delas é a marca da aliança no dedo de António Claro/Daniel Santa-Clara, que faz Maria da Paz descobrir o engodo. Essa marca encobre, alegoricamente, não existir diferença entre os ramos histórico e ficcional; eles possuem um caráter indiscernível. A História se revela enquanto construção artística, encenação e não expoente único da verdade. Já a Ficção se faz enquanto processo imaginário cuja marca é transpor a falta de factualidade por meio de possíveis simbólicos. Já não há distinção: Tertuliano se faz António, que se fez (é) Daniel.

O uso de um nome artístico é outro indício da dissimulação por parte do ficcional em António Claro/Daniel Santa-Clara. Quase tudo no ator é ficção, até seu nome é inventado. No entanto tem personalidade própria e prefere que seu nome artístico seja considerado um heterônimo, ao invés de pseudônimo (SARAMAGO, 2002, p. 155). Isso, como já nos ensinou a lição literária de Fernando Pessoa, implica conceitualmente a invenção de outro ser com características próprias, o que permite à ficção e à realidade caminharem lado a lado. Ou seja, com cautela a criação artística se traveste para fecundar a realidade.

Ao tomar para si o conceito de Fernando Pessoa, a personagem saramaguiana (re)inventa, cria conceitos para se explicar, se desvelar. Assim, implicitamente o romance denota serem *fictum* e *factum* heterônimos de uma *verdade* maior, impossível de se alcançar. A lógica da ficção *ou* realidade é suplantada pela multiplicidade do *e*. Há a implantação de uma “gagueira criadora”, um “uso

estrangeiro da língua (...) em oposição a seu uso conforme e dominante fundado sobre o verbo ser” e que implanta no tecido textual “a diversidade, a multiplicidade, a destruição das identidades” (DELEUZE, 1992, p. 62). Dessa forma, a duplicidade que emana dessa narrativa ultrapassa a mera discussão sobre características capazes de distinguir pessoas e alcança a questão identitária do universo científico. A sonhada individualização dos ramos do conhecimento em seus compartimentos é minada por um processo que impede o uno, o identificável, de existir. A estabilidade é quebrada por um processo de denegação do uno frente a esse imbricamento heteronômico, pois “a multiplicidade está precisamente no *E*, que não tem a mesma natureza dos elementos nem dos conjuntos” (DELEUZE, 1992, p. 62). O contínuo *E* substitui o *OU* no uso *estrangeiro*<sup>4</sup> e rebate a dominância da identidade.

Por seu turno, Tertuliano Máximo Afonso é um sujeito que se crê monolítico, fechado, completo; afirma ter um emprego fixo e uma profissão honrada, que crê ser mais nobre, mas menos prestigiada, que a de António Claro/Daniel Santa-Clara:

Eu, ao menos sou professor de história, murmurou. Uma declaração assim, que acintosamente tinha pretendido determinar e enfatizar a sua superioridade, não apenas profissional, mas também moral e social, em relação à insignificância do papel da personagem. (SARAMAGO, 2002, p.89).

Essa clandestina e simplória afirmação, quase sub-repticiamente aparecida, poderia nos levar a pensar que, se Saramago elege como protagonista de sua trama uma personagem estabelecida por um viés factual e, mais que isso, sobrevive no final frente a seu duplo – representante do labor imaginativo –, há uma demonstração, por escrito, de que a História é superior à Ficção? A resposta seria mais conveniente de encontrar nas diversas sendas entreabertas pelo pensamento do escritor. Em uma entrevista a Francisco José Viegas, o escritor declara:

A história é como a verdade. Quando pensamos nessa expressão tão usada – verdade histórica – é que nos apercebemos melhor de que se a verdade, como tal, não existe, então também não pode haver uma verdade histórica. Sabendo nós também, por outro lado, que a história é a leitura de um determinado momento de uma certa gravidade, de uma determinada situação social, económica, política, de tudo aquilo que se entenda aí, então não há "história" mas sim "histórias", do mesmo modo que não há verdade mas há verdades, e a história depende de quem a olhe. Depende de quem a escreve (1998, p. 34).

O escritor explicita, de forma contundente, que para ele a História não apresenta uma Verdade, mas *verdades* expressas segundo os desígnios de seus produtores. Não queremos ser demasiado biográficos, mas se tomarmos a fala de Saramago como mote de seu processo criador, chegamos à conclusão de que, para a interioridade ficcional de seu texto, escrever é ler interpretativamente certa situação. Se dois sujeitos, munidos de seus instrumentais, podem ler de forma diversa uma mesma situação, a veridicidade artística em momento algum é maior, melhor ou mais apropriada que a veridicidade historiográfica. Ficção e História são modos, instrumentais, ferramentas de leitura da realidade. São processos imbricados, complementares, coadjuvantes na formação da realidade. Ou seja, Saramago desconstrói a noção de superioridade entre essas duas formas de conhecimento.

A mesma resposta está dada ficcionalmente. Quando pensamos em originalidade e cópia – preocupação latente das duas personagens principais –, devemos notar serem termos relativos ao universo da Arte. Ao transportá-los para o domínio biológico, o escritor repatria a humanidade a um cânone estético. Ou seja, somos todos seres ficcionais porque possuímos, também, uma identidade estética. Há, em correspondência a essa leitura do humano no romance, a tese defendida por Tertuliano Máximo Afonso de que a História para ser ensinada de melhor modo, deveria partir do presente para o passado e não do passado para o presente. Essa inversão aparentemente simplória encerra a proposta revolucionária saramaguiana, o presente, enquanto construção – também estética – a ler o passado enquanto arcabouço para o futuro. É da perspectiva presente, que encerra uma leitura pessoal e particular da vida, que a narrativa propõe ser ponto de interpretação: entender a História como feita por seres comuns, no qual seu paralelismo com a Ficção se converte em similaridade.

Voltando ao romance e seus níveis, após Maria da Paz descobrir a farsa ocorrida com a troca dos dois duplicados e morrer, juntamente com António Claro/Daniel Santa-Clara, o direcionamento narrativo muda. Saramago aparenta não mostrar mais a igualdade entre Ficção e História, mas imbrica-as – tal qual em suas narrativas da fase estatutária – por meio de um distanciamento narrativo, até alcançar de seus leitores uma visão diferenciada dessa relação. Esse entrecruzamento se inicia antes mesmo da troca final, quando Tertuliano Máximo Afonso se tra(ns)veste de personagem artística:

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 só os factos deveriam interessar, só por ter visto pelas costas a mulher que acaba de passar já o temos aqui a falsear



identidades, ainda por cima de uma pessoa a quem não conhece, (...) Justiça deve ser feito no entanto a Tertuliano Máximo Afonso porque apesar de sua tendência para o desvairo imaginativo, ainda consegue, em momentos decisivos, sobrepor-lhe uma frieza de cálculo que faria empalidecer de ciúme profissional o mais encalecido dos especuladores da bolsa (SARAMAGO, 2002, p. 173).

Ao tomar o lugar do outro, a personagem fica mais excitada, mais contente com sua nova posição; o mesmo ocorre com o ator. Por isso o tratamento dispensado pelos duplos à mulher do outro é tão diferente daquela dispensada à sua própria. Tertuliano Máximo Afonso aprecia mais a esposa de António Claro/Daniel Santa-Clara, enquanto este gosta mais da namorada do professor de História. Em um contexto no qual as Grandes Utopias – razão, sujeito, sentido, verdade, totalidade – entram em decadência, não há mais futuro, lugar de realização de desejos ou quaisquer esperanças. Desiludida com os problemas que demandaram da evolução, a sociedade (e as personagens que a representam no romance) mobiliza-se frente à única possibilidade restante, a conservação. Essa ação simboliza o momento contemporâneo, em que temos uma aliança entre ficção e apropriação dos acontecimentos e personagens históricas. Ou, segundo a concepção de Hutcheon (1991), temos a História apresentada dentro da ficção, uma tomada ficcional do espaço dito factual. Assim, a ela sobrevive disfarçada em seu contraponto. O escrever sobre a História se faz sob o escrever da história. Como expressa o próprio narrador:

A diferença não é grande, A nossa colega de Literatura diria que é, pelo contrário, enorme, e ela entende dessas coisas, creio que subtilezas e matizes a literatura é quase como a matemática, Já eu, pobre de mim, pertenço à área da História, onde os matizes e as subtilezas não existem, Existiriam se a História pudesse ser, digamos assim, o retrato da vida, Estou a estranhá-lo, não é próprio de si ser tão convencionalmente retórico, Tem toda a razão, em tal caso a História não seria a vida, apenas um dos retratos possíveis dela, parecidos, sim, mas nunca iguais (SARAMAGO, 2002, p. 145-146).

O discurso do romance parece ceder à antiga problemática que a Poética de Saramago já perquiriu e volta-se, novamente, às questões historiográficas qual em *O ano da morte de Ricardo Reis* ou *Memorial do convento*. Ora, é justamente aqui o ponto no qual a reflexão de *O homem duplicado* alcança a assertiva de Raimundo Silva comentado logo no início destas reflexões. A literatura, para o narrador, permanece sendo o contrário da vida, sua figuração, imagem que a reflete/refrata

por meio de processos ordinários e extraordinários. Seu bojo, por qualidades e possibilidades, carrega fatos sociológicos, históricos, antropológicos, incomuns, mágicos e sobrenaturais. O romance comprova que *tudo quanto não for vida, é literatura*, pois ela já *existia antes de ter nascido*. Novamente o escritor deixa entrever *Literatura* como é um termo genérico, abrangente das artes gerais produzidas pela humanidade: pintura, música, História.

Não há mais pares, dúplices, mas heteronímias, faces de uma mesma coisa/realidade. Artefato múltiplo. Logo, Tertuliano Máximo Afonso e António Claro/Daniel Santa-Clara apresentam um oximoro, História e Arte são ficções construídas, faces de uma mesma *Pessoa*. Distâncias que se completam. Realidades díspares indiscerníveis. História como reverso da Arte e vice-versa. Por isso que Tertuliano Máximo Afonso (personagem histórica) assume a vida de António Claro/Daniel Santa-Clara (personagem artística) quando esta morre. A História toma o processo ficcional para si e incorpora-o para se erigir.

Saramago já havia afirmado alhures que se “a verdade existisse, teria de existir desde sempre”. Ora, essa falta de veridicidade, de factualidade plena da História com H maiúsculo comprova que são “muitas verdades (...), são muitas e têm que lutar umas contra as outras” (VIEGAS, 1998, p. 39). Assim, a proposição geral e dicionarizada de que o conceito *História* é um conjunto de conhecimentos relativos ao passado da humanidade e sua evolução passa, nas mãos do escritor, a ser insinuado, também, como um provedor de fatos, a certo ponto, repleto de surpresas ficcionadas. A factualidade torna a ter a ficcionalidade como horizonte, pois a absolutização da verdade – mesmo quando devidamente instrumentalizada pelo apoio em documentos da tradição – passa a ser uma falácia.

Contudo, apesar de parecer caótica, a constatação de que a Verdade Absoluta é inatingível, a perda das certezas promove um novo modo de saber, desconfiado do poder e suas formas de monumentalizar-se. Há, em imediato, a implantação, no seio dessa verdade, um combate em favor da pluralidade. Assim, a vida é inventada e pode, finalmente, expressar sua riqueza e vitalidade. Como bem expõe Stiegler, “essa vontade de crer *como ficção*, e a *fatura* dessa ficção, dado que ela é sempre, de alguma forma, uma *manufatura*, é também a questão de um *poder* crer, de um *poder* ficcionar, de um *poder* da ficção, de uma *potência* que *condiciona uma vontade*” (2005, p. 319). Em outros termos, a vida precisa da ficção em seu horizonte para seu acontecer. Essa serve, então, para situarmos as ideias e, de mansinho, chegarmos a uma possibilidade dialógica do coletivo.

Ao assumir a vida do outro, Tertuliano Máximo Afonso acresce a sua personalidade uma nova perspectiva, tal qual a História, ao acrescer a si a Literatura, excita o passado para reavê-lo. A ficção da matéria factual produz os possíveis dentro do limite do mundo empírico, acata o socialmente construído, projeta nele plausibilidades e historiciza a multiplicidade da vida.

Caracterizado por buscar de probabilidades romanescas para ler o fazer histórico como invenção e criação, *O homem duplicado* forja uma “visão” diferenciada, à margem da oficial. Essa “outra” visão leva o leitor a questionar as supostas verdades veiculadas pela ideologia dominante e põe em dúvida o mundo em que vivemos, combatendo a imposição de ideias absolutas. Aqui poderíamos encontrar uma justificativa do porquê da persistência do tema já há muito discutido pelo escritor: combater o monologismo da História; encontrar outra forma, menos científica e mais ficcional, de ver o ser humano e suas labirínticas vidas.

Contudo, o romance apresenta uma novidade frente a todos os outros, um novo dado. Porque o duplo é metonímia do outro, a História é contiguidade da Literatura, aquela continua a ação desta ou, como bem expressa Seixo, “uma toada litaníaca, ligada à seriação e não à hierarquização (a uma valorização da parataxe sobre a hipotaxe, da igualdade sobre o desnivelamento)” (1999, p. 70). O romance decreta estarmos longe de uma postura de estrita consonância ou de identidade entre discurso ficcional e acontecimento histórico. Um, enquanto dúplice do outro, batalha por suas frentes e construções em favor de uma não univocidade, mas da pluralidade possível do Uno. Essa marca é, ainda, mostrada de uma forma um tanto quanto específica. Enquanto trabalha, Tertuliano Máximo Afonso é convidado pelo diretor a de uma reunião na qual seria analisada uma proposta de atualização pedagógica provinda do Ministério de Educação. Na reunião há a proposta de uma mudança drástica no ensino da disciplina:

Em minha opinião, disse ele, a única opção importante, a única decisão séria 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. Os efeitos da perorata foram os de sempre, suspiro de mal resignada paciência do director, trocas de olhares e murmúrios entre os professores. O de Matemática também sorriu, mas o seu sorriso foi de amistosa cumplicidade, como se dissesse, Você tem razão, nada disto é para levar a sério (SARAMAGO, 2002, p. 46).

A visão defendida pela personagem em modificar drasticamente o ensino de História, apesar de chocante conquista a aceitação do Diretor. Na sequência, o narrador informa:

Pessoalmente sempre achei interessante a sua ideia, Obrigado, senhor director, mas não mo diga a mim, diga-o aos meus colegas, diga-o sobretudo ao ministério, aliás, a ideia

nem sequer me pertence, não inventei nada, gente mais competente do que eu a propôs e a tem defendido, Sem resultados que se notem, Compreende-se, senhor director, falar do passado é o mais fácil que há, está tudo escrito, é só repetir, papaguear, conferir pelos livros o que os alunos escrevam nos exercícios ou digam nas chamadas orais, ao passo que falar de um presente que a cada minuto nos rebenta na cara, falar dele todos os dias do ano ao mesmo tempo que se vai navegando pelo rio da História acima até às origens, ou lá perto, esforçar-nos por entender cada vez melhor a cadeia de acontecimentos que nos trouxe aonde estamos agora, isso é outro cantar, dá muito trabalho, exige constância na aplicação, há que manter sempre a corda tensa, sem quebra, Acho admirável o que acaba de dizer, creio que até o ministro se deixaria convencer pela sua eloquência, Duvido, senhor director, os ministros são lá postos para nos convencerem a nós, Retiro o que lhe tinha dito antes, a partir de hoje apoiá-lo-ei sem reservas (SARAMAGO, 2002, p. 80).

Os trechos descartam a excessiva carga de informações que geralmente o narrador saramaguiano imprime à escrita, mas deixa passar, de forma quase imperceptível, que a reviravolta em ensinar o conteúdo histórico de seu final para o início não se dá pela questão do ponto de princípio, mas de seu ponto final, conquanto contar o que se passou é apenas “repetir, papaguear, conferir pelos livros”; a ideia de revolução por meio do histórico se instaura na possibilidade de se refletir sobre o presente e seus acontecimentos e, através dele, partir a um passado por ser desvendado.

Quando Saramago traz o presente para dentro da reflexão histórica está ampliando, por meio de sua chave de leitura, a ideia de História. Ao aceitar o momento presente como histórico o romance promove uma “dobra” (*plis*), uma curva sobre si que rompe elipticamente com a linearidade. Essa dobra produz imagens que apontam outras imagens, um *mise en abyme* brutal; qual um relógio, esse processo marca repetidamente a hora, mas em sua circularidade traz sempre momentos novos, maneiras diferentes de narrar conceitos modificadores dos sentidos de Ficção e/ou História. Diante do que propõe Saramago, há, na alegoria em questão, não a inserção de episódios ficcionais mas, na verdade, a transformação do universo referencial em uma criação poética por meio da ficção. Assim, sua nova ação é consistir “em fazer ver como é invisível a invisibilidade do visível” (FOUCAULT, 2002, p. 21).

Há, ainda, uma última marca alegórica que o texto (re)apresenta. O sujeito atormentado do século XXI é um ser fragmentado, aberto, sempre posto em xeque,

caótico por natureza. Este homem do limiar transita constantemente entre um lugar e outro, não é mais isto ou aquilo, ele é isto e aquilo ao mesmo tempo. Tal desenvolvimento é coetâneo à Ficção e à História: os dois conceitos, antes coesos, delimitados, bem espacializados são modificados, o questionamento de seus valores de intenção e de convenção são testados em seus limites, colocados em um espaço de limiar. Existe explícito na ideia dessa limiaridade um jogo que negocia a suspensão da ingenuidade, da referencialidade *tética* em favor do singular. Se não há essência conceitual – e, por isso, precisamos sempre criar conceitos –, não há identidade, nem a coisa em si. O enunciado, seja histórico ou ficcional, nunca se apresenta enquanto tal. Quer dizer, se a literatura fosse apenas literatura – ou a História apenas História, a Matemática apenas Matemática (obra puramente auto referencial) –, ela se anularia de imediato. Com efeito, as odificações convencionais, intencionais, múltiplas e sutis são a base que as formas discursivas possuem para deixarem de ser monolíticas.

Por fim, mesmo que fosse monolítica, não há como existir uma natureza ou função da Literatura em si, justamente porque esta não tem nenhuma essência e nenhum sentido estabelecidos. A relação heteronímica estabelecida com a História quebra convenções, deriva intenções e estabelece a legitimação das duas instituições. Saramago coloca os tradicionais modos de narrar, contar, veridificar e de ler em questão. Uma representação totalizante não pode mais ser considerada. Não há mais uma segurança objetiva, apenas imprecisão de contornos, reprodução do vagueamento, rarefação da certeza e inconstância de fatores.

A certeza da enorme lacuna entre fato e discurso sobre o fato promove a falência da Verdade Absoluta, plena, científica e final intentada pelo positivismo. Enquanto possibilidade, a Literatura, legitima e seduz os leitores para que as afirmações construídas pelo historiográfico não caiam em seus próprios vazios, no descrédito de suas incompletudes, na inverossimilhança de seus caminhos. O lucro dessa construção imprescindível nutre uma inquietação interna em transformadora do sistema da língua, ultrapassando suas convenções e os limites para implantar realidades mais recíprocas ao tempo atual. A linguagem, como superior veículo de comunicação e grande embusteira, procura transformar-se em Realidade; desde há muito existe o esforço por apagar-se essa elisão por meio de uma lógica racional que aposta imperar sobre cada sujeito e fazê-lo esse processo de apagamento. Assim, romances como o de Saramago substituem esse processo de falseamento implantado pela aparência pelo transparecer das fraquezas do discurso e de sua linguagem, levando os leitores a um investimento contra o caráter abstrato do discurso instituído, bem como frente às narrativas de legitimação de qualquer sistema estabelecido (por isso impositivo e dominante) de ideias. Entrementes,

é preciso fazer de tudo para se apropriar de um passado que sabemos no fundo permanecer improvável, quer se trate aliás

de memória filosófica, da precedência de uma língua, de uma cultura ou da filiação em geral. (...) Não apenas aceitar essa herança, mas relançá-la de outra maneira e mantê-la viva (DERRIDA, ROUDINESCO, 2004, p. 12).

A leitura é antes de tudo um *ato* que implica *efeitos* discursivos sem condições de mensuração, mas possíveis de interpretação dentro de contexto específico. O texto, desde sua etimologia, é um *tecido*, uma composição heterogênea feita de muitos fios, os quais uma vez entrelaçados implicam múltiplas camadas de significação. Ao se apropriar dessa liberdade de notação do passado, via escrita, e re(i/e)nscrevê-lo em um espaço livre, assinóptico de imposições e dominações conclusivas – como bem propõem Derrida e Roudinesco –, Saramago não cria romances de tese presos à confirmação de uma ideia conclusiva, encarceradas a um sistema filosófico. Ao contrário, *O homem duplicado* – assim como a maioria de seus textos – são reflexões, encenações de perguntas incômodas cuja resposta não se formula em poucos caracteres, na pressa de um mundo interligado, conectado, mas pouco afeito ao diálogo; exige a retomada de experiências concretas. Apesar de uma mascaração marxista, os romances muitas vezes se desdobram, reinserem perspectivas outras e quebram com o padrão do esperado; o marxista se desnuda e a pluralidade da escritura salta à vista. Há, em outros termos, uma desterritorialização etológica que procura nuances e caminhos menos tortuosos à humanidade. O lucro dessas possibilidades se dá em um devir no qual a língua perde sua forma para “desfazer esse mundo da figuração ou da *doxa*, de despovoar esse mundo, de apagar o que está previamente sobre qualquer tela, de fender a cabeça dessas imagens para aí colocar um Saara” (RANCIÈRE, 2000, p. 510).

#### Notas

<sup>1</sup> Importa-nos esclarecer que, com essa afirmação, não estamos em momento algum categorizando o romance saramaguiano como polifônico aos moldes da perspectiva bakhtiniana.

<sup>2</sup> Em consonância com o romance, usaremos durante todo trabalho o nome completo Tertuliano Máximo Afonso, pois objetivamos manter seu uso hiperbólico instado propositadamente no texto. O mesmo acontece com a nomeação de António Claro/Daniel Santa-Clara, o antagonista. Seus dois nomes, existentes por a personagem possuir um registro de nascimento e uma onomástica ficcional para o trabalho, reflete a condição de dúplice que lhe caracteriza.

<sup>3</sup> Apesar de ser outro o contexto do significado em Marx, buscamos entender aqui farsa não como mentira ou algo negativo, mas, em um plano ético, como uma das características do processo mimético. Ou seja, apresentar algo criado como natural (ou verdadeiro) por meio de ações e técnicas exemplares.

<sup>4</sup> Termo usado segundo a perspectiva deleuziana.

## Referências

- BAPTISTA-BASTOS, Armando. *José Saramago, aproximação a um retrato*. Lisboa: Dom Quixote, 1996.
- BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago: entre a história e a ficção, uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.
- CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.
- DELEUZE, Gilles. Entrevista sobre Mil Platôs (com Felix Guattari). In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: editora 34, 1992, p. 37-49.
- DELEUZE, Gilles. Três questões sobre o *Seis vezes dois* (Godard). In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: editora 34, 1992, p. 53-63.
- DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã...* Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FOUCAULT, Michel. Reflexão, ficção. In: FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de século, 2002, p. 19-23.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo/Campinas: Perspectiva/FAPESP/Editoria da UNICAMP, 1994.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria e Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- RANCIÈRE, Jacques. Existe uma estética deleuzeana? In: ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Coord. Trad. Ana Lúcia Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 505-516.
- REIS, Carlos. Romance e história depois da revolução – José Saramago e a ficção portuguesa contemporânea. In: *Atas do XVI Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994, p. 171.
- SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote*. Vol. I (Diários I, II e III). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SARAMAGO, José. Discurso de doutoramento. In: SARAMAGO, José. *Doutoramento "Honoris Causa" de José Saramago*. Évora: Universidade de Évora, 1999.
- SARAMAGO, José. *O Homem Duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SARAMAGO, José. *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Belém/Lisboa: EdUFPA/Fundação José Saramago, 2013.
- SEIXO, Maria Alzira. *Lugares de Ficção e José Saramago – o essencial e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.
- STIEGLER, Bernard. Querer acreditar. Nas mãos do intelecto. Trad. Nícia Adan Bonatti. In: NASCIMENTO, Evando (org.). *Pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005, p. 313-343.
- VIEGAS, Francisco José. Alguns dos nomes de José Saramago. In: VIEGAS, Francisco José (coord.). *José Saramago, uma voz contra o silêncio*. Lisboa: Caminho/ICEP/IPLB, 1998, p. 30-39.