

O HOMEM DUPLICADO, DE JOSÉ SARAMAGO: A AMBIGÜIDADE DA MORTE E A CELEBRAÇÃO DA VIDA POR MEIO DO CONTATO “REAL” COM A “FICÇÃO”.

Doutoranda Camila da Silva Alavarce¹

Resumo:

Em O homem duplicado, Saramago conta a história de Tertuliano Máximo Afonso, um professor de História que, ao assistir a um filme, descobre que possui uma cópia fiel de si mesmo. Trata-se de uma escrita da morte em vários sentidos. Na trama dessa narrativa, há uma interessante alegoria do papel da arte. O processo de enunciação caracterizador dessa narrativa não é menos convidativo e colabora para a construção dessa atmosfera ambígua relacionada à morte e à criação artística. O narrador intervém de modo recorrente no relato, ora para reforçar o ficcional, ora para revelar os processos de edificação do texto, ora para lançar o leitor para fora dos limites da ficção, motivando-o a refletir sobre a sua condição de ser humano no mundo.

Palavras-chave: ironia, ironia romântica, narrador, literatura.

1. Um breve prelúdio.

Essa narrativa peculiar conta a história de Tertuliano Máximo Afonso, um professor de História que, em uma noite tumultuada, se depara com alguém cujas características são absolutamente idênticas às suas. Sua cópia fiel aparece em um filme a que Tertuliano assistia: era um ator secundário. O título do filme era *Quem porfia mata a caça*.

Essa constatação incomoda muito Tertuliano, que decide, no decorrer da narrativa, marcar um encontro com o ator, cujo nome é Antonio Claro. Eles se encontram e, devido a uma reviravolta, acabam invertendo os papéis: Tertuliano veste as roupas de Antonio Claro e este se traveste de Tertuliano.

Um acidente de carro acontece e Antonio Claro acaba sendo vítima fatal. Entretanto, como estava com as vestimentas de Tertuliano, para todos os efeitos, quem morrera foi o professor de história. Tertuliano – para não ser considerado louco - assume, pois, a vida do ator, incluindo sua esposa – a única pessoa que sabe dos duplos.

2. O homem duplicado: uma metáfora da literatura como fruto da tensão entre a fantasia e a realidade.

Em *O homem duplicado*, de José Saramago, existe aparentemente um discurso legitimador da polifonia, que defende, pois, a liberdade de opinião e a existência de vozes portadoras de diferentes verdades inseridas no relato. É interessante perceber, contudo, que enquanto esse discurso polifônico existe nas camadas mais superficiais do texto, existe uma outra voz – esta menos explícita, situada nos “subterrâneos” do texto – que justamente satiriza a possibilidade de polifonia discursiva.

É no embate entre essas duas vozes – opostas apenas aparentemente – que sobressai o caráter irônico dessa “mensagem” transmitida pelo narrador, que, na verdade, faz uso de estratégias diversas a fim de manipular o leitor.

Entre os dispositivos utilizados pelo narrador, está a ironia romântica. Logo, é precisamente nos momentos em que a narrativa – entendida como seqüência dos fatos narrados – pára, que o

¹ Camila da Silva ALAVARCE, doutoranda.

Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. (UNESP – FCLAr)

Departamento de Teoria Literária.

E-mail: camilasacampos@yahoo.com.br

narrador aproveita para intrometer-se, tecendo comentários variados. Tais intromissões são caracterizadas ora por discussões metalingüísticas, ora por trazerem à baila assuntos que se encontram fora do espaço ficcional, ora, ainda, para persuadir o leitor sobre um determinado ponto de vista. Em todos esses casos, está presente, como se sabe, a ironia romântica. Convém, portanto, examinar esses momentos de intervenção do narrador para apreender suas intenções e também para conhecer os procedimentos de construção de sentido utilizados pela instância narrativa.

Assim, observemos o fragmento abaixo, onde o narrador propõe questionamentos que apontam para o interior da narrativa, realizando uma reflexão sobre o próprio fazer literário por meio do recurso à ironia romântica:

(...) desde que se divorciou Máximo Afonso, servimo-nos aqui da versão abreviada do nome porque à nossa vista a autorizou aquele que é seu único senhor e dono, mas principalmente porque a palavra Tertuliano, estando tão próxima, apenas duas linhas atrás, viria desservir gravemente a fluência da narrativa. (2002, p. 12)

Temos, nele, a discussão explícita do fazer literário, que aponta, ao que parece num primeiro momento, para dois caminhos opostos: a ficção e a realidade. O narrador parece explicar sua decisão de não reproduzir o nome inteiro da personagem “esbarrando”, primeiramente, na ficção, uma vez que afirma ter o próprio Tertuliano permitido que ele (o narrador) assim procedesse; depois, no entanto, a instância narrativa se vale de um argumento relacionado ao ato literário em si mesmo – ao trabalho com as palavras – e, nesse momento, não faz, aparentemente, uso do ficcional, mas sim, da realidade referente ao ato de escrever.

Logo, nessa passagem, o narrador parte do ficcional, dando a entender, contudo, que está nos domínios da realidade, quando, de fato, trata-se sempre de uma estratégia de reforço do ficcional. Esse jogo entre ficção e “realidade” marca presença em toda a narrativa. Leiamos outro fragmento:

Um parêntesis indispensável. Há alturas da narração, e esta, como já se vai ver, foi justamente uma delas, em que qualquer manifestação paralela de idéias e de sentimentos por parte do narrador à margem do que estivessem a sentir ou a pensar nesse momento as personagens deveria ser expressamente proibida pelas leis do bem escrever. A infração, por imprudência ou ausência de respeito humano, a tais cláusulas limitativas, que, a existirem, seriam provavelmente de acatamento não obrigatório, pode levar a que a **personagem, em lugar de seguir uma linha autônoma de pensamentos e emoções** coerente com o estatuto que lhe foi conferido, como é seu direito inalienável, se veja assaltada de modo arbitrário por expressões mentais ou psíquicas que, vindas de quem vem, é certo que nunca lhe seriam de todo alheias, mas que num instante dado podem revelar-se no mínimo inoportunas, e em algum caso desastrosas. Foi precisamente o que sucedeu a Tertuliano Máximo Afonso. Olhava-se ao espelho como quem se olha ao espelho apenas para avaliar os estragos de uma noite mal dormida, nisso pensava e em nada mais, quando, de súbito, a desafortunada reflexão do narrador sobre os seus traços físicos e a problemática eventualidade de que **em um dia futuro, auxiliados pela demonstração de talento suficiente, poderiam ser postos ao serviço da arte teatral ou da arte cinematográfica**, desencadeou nele uma reação que não será exagero classificar de terrível. (2002, p. 34-5, grifos meus)

Em primeiro lugar, há a presença de uma ironia corrosiva no momento em que o narrador afirma que “os traços físicos de Tertuliano, aliados à demonstração de talento suficiente, levariam essa personagem, no futuro, ao trabalho com a arte teatral ou com a arte cinematográfica.”

Na verdade, o leitor não sabe, ainda, nessa altura da narrativa, que é justamente isso o que ocorrerá com Tertuliano Máximo Afonso. Nas últimas páginas do romance, ele, graças a uma fatalidade, toma o lugar do ator Antonio Claro. Como foi dito no início dessa análise – em “Um breve prelúdio” – os duplos trocam de papéis, graças, sobretudo, à imbecilidade de Tertuliano, que, chantageado por Antonio, seu duplo, insiste em não contar nada sobre os duplos à Maria da Paz.

O resultado da teimosia de Tertuliano e da ira de Antonio Claro, que, se sentindo perseguido, decide agora também perseguir, é o seguinte: o ator quer que Tertuliano conte tudo à Maria da Paz e o professor de História se nega até as últimas consequências, permitindo que Antonio Claro vista as suas roupas e vá, em seu lugar, se encontrar com Maria. O ator sai ao encontro de Maria da Paz, vestido de Tertuliano e este, por sua vez, decide ir encontrar-se com Helena, a esposa do ator.

Por “ironia do destino”, Antonio Claro e a namorada de Tertuliano sofrem um acidente de carro e morrem. Porém, pra todos efeitos, quem morrera fora Tertuliano. E este, acaba, portanto, assumindo a vida do ator.

Logo, o que fez com que o professor de História se transformasse, no futuro, em ator, foi uma seqüência de erros, ocasionados devido à incapacidade de Tertuliano de se relacionar francamente com as pessoas, afinal de contas, ele permitiu que o ator fosse, em seu lugar, ao encontro de Maria da Paz, apenas para não contar a ela, sua “companheira”, toda a verdade.

Em outras palavras, não foi por uma “demonstração de talento suficiente” que Tertuliano se transformou em ator, como o narrador ironicamente afirma na passagem analisada. Ao contrário disso, a passagem de Tertuliano de professor de História a ator de cinema se dá, como vimos, graças à sua incompetência e inabilidade.

Como se vê, o leitor deve participar ativamente da construção do sentido e isso vale – e muito – para essa obra de Saramago. Objetivamos fazer entender, por meio da passagem acima, que o papel do leitor é fundamental, uma vez que, apenas no final do romance, pode compreender o sentido irônico desse fragmento. Fica legitimada também – além da importância do leitor, que deve “decifrar” as pistas jogadas por esse narrador no decorrer do texto – a importância do contexto. Na verdade, falar do contexto é já apontar para o leitor, na medida em que é justamente ele quem deve estar atento para perceber e apreender esse contexto.

Além disso, é interessante notar que ocorre no trecho anterior o reforço do ficcional, uma vez que na passagem “[...] a problemática eventualidade de que em um dia futuro [...] poderiam ser postos ao serviço da arte teatral...” fica patente que não se trata de uma “eventualidade”; o narrador sabe o que ocorrerá com Tertuliano no futuro: já fora calculado: é, pois, ficção.

Se, de um lado, o narrador parece conferir “vida” à sua personagem no momento em que afirma que Tertuliano se incomoda com os pensamentos do narrador, que são inseridos em sua mente, de outro, a instância narrativa também parece sugerir exatamente o contrário: um “ser de papel”, um “fantoche” – no caso, Tertuliano, completamente manipulado pelo narrador, que olhado dessa maneira, detém todo o relato.

Parece haver no trecho anterior, portanto, uma intenção do narrador de legitimar o ficcional, afirmando que seus personagens não têm vida e tampouco autonomia, mas sim, que se contentam em receber os pensamentos que o narrador lhes impõe. A seguinte passagem é também bastante expressiva em relação às reflexões que estamos tecendo:

Para o relator, ou narrador, na mais do que provável hipótese de se preferir uma figura beneficiada com o sinete da aprovação acadêmica, o mais fácil, chegado a este ponto, seria escrever que o percurso do professor de História através da cidade, e até entrar em casa, não teve história. Como uma máquina manipuladora do tempo, mormente no caso de o **escrúpulo profissional não ter permitido a invenção** de uma zaragata de rua ou de um acidente de trânsito com a única finalidade de encher os vazios da intriga, aquelas três palavras, Não Teve História, empregam-se quando há urgência em passar ao episódio seguinte ou quando, por exemplo, não se sabe muito bem que fazer com os **pensamentos que a personagem está a ter por sua própria conta**, sobretudo se não têm qualquer relação com as circunstâncias vivenciais em cujo quadro supostamente se determina e atua. Ora, nesta exata situação se encontrava o professor e novel

amador de vídeos Tertuliano Máximo Afonso enquanto ia guiando o seu carro. É verdade que pensava, e muito, e com intensidade, mas os pensamentos dele eram a tal extremo alheios ao que nas últimas vinte e quatro horas tinha andado a viver, que se resolvêssemos tomá-los em consideração e os trasladássemos a este relato, a história que nos havíamos proposto contar teria de ser inevitavelmente substituída por outra. É certo que poderia valer a pena, melhor ainda, uma vez que conhecemos tudo sobre os pensamentos de Tertuliano Máximo Afonso, **sabemos que valeria a pena**, mas isso representaria aceitar como baldados e nulos os duros esforços até agora cometidos, **estas quarenta compactas e trabalhosas páginas já vencidas, e voltar ao princípio, à irônica e insolente primeira folha, desaproveitando todo um honesto trabalho realizado** para assumir os riscos de uma aventura, não só nova e diferente, mas também altamente perigosa, que, não temos dúvidas, a tanto os pensamentos de Tertuliano Máximo Afonso nos arrastariam. Fiquemos portanto com este pássaro na mão em vez da decepção de ver dois a voar. Além disso, não há tempo para mais. (2002, p. 52-3, grifos meus)

É curioso notar que, nesse fragmento, ao contrário do anterior analisado, o narrador afirma que pululam pensamentos na mente de Tertuliano Máximo Afonso e que, no entanto, o melhor mesmo é desconsiderá-los, uma vez que tais pensamentos desvirtuariam o percurso narrativo. Logo, se, por um lado, mais uma vez, o narrador insinua ser seu personagem principal “autônomo”, por outro, deixa claro que irá ignorar as reflexões de Tertuliano, confirmando seu “autoritarismo” na condução do relato.

Apenas aparentemente o narrador finge concordar com a idéia de que seus personagens possam se conduzir sozinhos, expressando juízos que não sejam arbitrários ou que não reproduzam unilateralmente os pensamentos do autor. Ao contrário disso, na verdade, Saramago parece satirizar os estudos literários que defendem a possibilidade e a manutenção de discursos polifônicos. Isso fica muito claro quando o narrador afirma que “o escrúpulo profissional” não teria permitido a invenção de uma zaragata de rua, e ainda quando ele diz que ele até poderia aceitar reproduzir os pensamentos de Tertuliano, mas isso desviaria muito o rumo da história, anulando o seu “serviço”.

Percebemos que tais considerações do narrador só podem ser consideradas pelo viés da ironia. É possível inclusive pensarmos numa espécie de paródia aos discursos polifônicos quando o narrador afirma que o “escrúpulo profissional” não permite que ele invente nada, ou quando diz, ironicamente, que nós “sabemos que valeria a pena” ouvir a “voz” de Tertuliano, quando, na verdade, conhecemos que esse personagem é uma criatura extremamente desinteressante...

Como se percebe, valendo-se de estratégias muito importantes, o narrador cria um jogo entre a realidade e a ficção. No início da passagem citada, na primeira parte salientada, ele afirma que “o percurso do professor de História através da cidade, e até entrar em casa, não teve história”, e que isso é um fato. Aventa a possibilidade de poder inventar algo como “um acidente de trânsito com a única finalidade de encher os vazios da intriga”, porém, admite, como dissemos, que seu “escrúpulo profissional” não permite tal atitude.

Por meio de toda essa reflexão, a instância narrativa parece instigar o leitor a acreditar que esse narrador nada inventa, relatando apenas aquilo que verdadeiramente aconteceu. Todavia, se assim é, ou seja, se o narrador nada tem de criar – porque o seu “escrúpulo profissional” não assente – se comprometendo, somente em transpor fatos para o papel, como um mero “relator”, por que se nega a reproduzir os “reais” pensamentos de Tertuliano? Tal negação já depõe “contra” esse narrador, pois revela o pleno controle da narrativa.

Ora, seria impossível chegar a um sentido satisfatório para o trecho analisado se não o examinarmos, mais uma vez, pelo viés da ironia. Ocorre que o narrador afirma que nada inventa e que seus personagens têm pensamentos próprios, contudo, como vimos “se trai”. Obviamente, isso

é uma estratégia: o narrador não faz mais do que mostrar, ironicamente, que comanda o fazer literário, reforçando, pois, o ficcional e manipulando o leitor segundo lhe apraz.

Todas essas considerações apontam para a constatação de que o narrador reconhece o quão penoso é o trabalho literário, caso contrário, ele não titubearia em listar os pensamentos “de Tertuliano”, abandonando o fio narrativo, segundo ele, arduamente construído. A expressão “de Tertuliano” foi colocada entre aspas justamente para que se perceba que, na opinião desse narrador, não existem realmente pensamentos que possam ser atribuídos aos personagens: eles não têm autonomia, estão sob os domínios de um narrador manipulador.

Logo, se estamos falando em “trabalho literário”, isso já exclui qualquer “registro mecânico” de fatos para o papel, conforme propõe ironicamente o narrador. É também de forma irônica que a instância narrativa tenta propagar a opinião de que nada “inventa” – consideração esta que não deixa de contribuir com a verossimilhança. Na verdade, portanto, ocorre nesse trecho uma ênfase aos caminhos escarpados do fazer literário.

Essa tensão entre vozes aparentemente adversas e irônicas é, sem dúvida alguma, proposital. Está inserida no trecho analisado, como em outros do romance, a fim de provocar no leitor uma interessante reflexão sobre o ato criativo literário. Por conseguinte, o narrador parece nos propor, de maneira instigante, uma meditação sobre a criação literária e, mais pontualmente, sobre a origem do fazer literário: seria a fantasia ou a realidade o “terreno fértil” de onde brotaria a literatura?

As três passagens abaixo expressarão de maneira assaz reveladora a tensão a que nos referimos até aqui. Ambas se referem a Tertuliano:

Se do próprio responsável da idéia não podemos, neste momento, esperar que nos ilumine os caminhos, sem nenhuma dúvida tortuosos, por onde vagamente estará imaginando que alcançará os seus objetivos, não se conte conosco, **simples transcritores de pensamentos alheios e fiéis copistas das suas ações**, para que antecipemos os passos seguintes de uma procissão que ainda agora vai no adro. (2002, p. 188, grifos meus.)

E o segundo excerto:

sucedder até à última página deste relato, com exceção do que ainda vai ser preciso inventar no futuro, (...) (2002, p. 244, grifos meus.)

1

E ainda mais um, antes de analisarmos:

Tal como parece que da natureza se diz, também a narrativa tem horror ao vazio, por isso, não tendo Tertuliano Máximo Afonso, neste intervalo, feito alguma coisa que valesse a pena relatar, não tivemos outro remédio que **improvisar** um chumaço de recheio que mais ou menos acomodasse o tempo à situação. Agora que ele se resolveu a tirar a cassete da caixa e a introduziu no leitor, poderemos descansar. (2002, p. 88, grifos meus.)

Nesses trechos, mais uma vez, o leitor precisa de atenção redobrada para não interpretá-los literalmente. Se assim procedemos, somos obrigados a constatar uma simples oposição, ou um jogo do narrador, que ora conduz o leitor para a esfera do ficcional, ora para a esfera do “real”, ao discutir sobre as adversidades do fazer literário. Tal postura reduziria muito a análise.

Esses trechos exigem que lancemos sobre eles um olhar irônico, pois este foi com certeza o olhar do narrador. Quando ele se diz “simples transcritor de pensamentos alheios e fiel copista de suas ações”, novamente, é legítima uma sátira ao discurso que defende a idéia de que uma narrativa deve se conduzir por si mesma, sem a manipulação do narrador. Portanto, a independência das personagens e a isenção do narrador são apenas aparentes. O narrador desse romance manipula,

cria, se utiliza de estratégias de convencimento e enfatiza ironicamente o caráter ficcional da narrativa.

É interessante chamar a atenção, como certamente já se tenha percebido, para o fato de que esse narrador sempre sugere, insinua, aventa possibilidades sem expressar-se claramente. Conforme temos insistido no decorrer deste trabalho, cabe ao leitor aceitar – ou não – o convite bastante sutil desse narrador: para que ele (o leitor) decifre esse texto caracterizado por tantas mensagens sub-reptícias.

O receptor dessa obra de Saramago deve, pois, estar atento para perceber as pistas deixadas pelo narrador e, concomitantemente, participar da construção do sentido. A própria instância narrativa, por meio de uma interessante digressão, chama a atenção do leitor para a importância de se decifrar os discursos subliminares, nomeados por ele de “subgestos”:

(...) aproveitemos para desenvolver um pouco, pouquíssimo para o que a complexidade da matéria necessitaria, a questão dos subgestos, que aqui, pelo menos tanto quanto é do nosso conhecimento, pela primeira vez se levanta. É costume dizer-se, por exemplo, que Fulano, Beltrano ou Sicrano, numa determinada situação, fizeram um gesto disso, ou daquilo, ou daqueloutro, dizemo-lo assim, simplesmente, como se o isto, ou o aquilo, ou o aqueloutro, dúvida, manifestação de apoio ou aviso de cautela, fossem expressões forjadas de uma só peça, a dúvida, sempre metódica, o apoio, sempre incondicional, o aviso, sempre desinteressado, **quando a verdade inteira, se realmente a quisermos conhecer, se não nos contentarmos com as letras gordas da comunicação, reclama que estejamos atentos à cintilação múltipla dos subgestos que vão atrás do gesto como a poeira cósmica vai atrás da cauda do cometa, porque esses subgestos, para recorrermos a uma comparação ao alcance de todas as idades e compreensões, são como as letrinhas pequenas do contrato, que dão trabalho a decifrar, mas estão lá.** (2002, p. 46-7, grifos meus.)

Como se vê, parece que o narrador faz realmente um convite ao leitor para que este dê importância às palavras ditas de maneira indireta, pois elas correspondem, de acordo com ele, à “verdade inteira”. A instância narrativa refere-se, conforme é possível inferir, à própria narrativa que edifica, caracterizada, portanto, pela sugestão, pela insinuação ou ainda pelos “subgestos”.

Há, ainda, no romance, casos diferentes de ironia romântica, passagens realmente significativas por proporcionarem uma reflexão que, de fato, extrapola os limites do ficcional. Examinemos o seguinte fragmento:

É de todos conhecido, porém, que a enorme carga de tradição, hábitos e costumes que ocupa a maior parte do nosso cérebro lastra sem piedade as idéias mais brilhantes e inovadoras de que a parte restante ainda é capaz, e se é verdade que em alguns casos essa carga consegue equilibrar desgovernos e desmandos de imaginação que Deus sabe aonde nos levariam se fossem deixados à solta, também não é menos verdade que ela tem, com frequência, artes de submeter sutilmente a tropismos inconscientes o que críamos ser a nossa liberdade de atuar, como uma planta que não sabe por que terá sempre de inclinar-se para o lado de onde lhe vem a luz. (2002, p. 86)

Como se vê, a instância narrativa tece um comentário bastante crítico que se estende não apenas a Tertuliano Máximo Afonso e a sua dificuldade em administrar bem a sua vida em todos os setores: amoroso, profissional, pessoal... Na verdade, por meio dessa intervenção – assim chamada porque interrompe o fio narrativo – o narrador tece reflexões que apontam para fora da história, aqui entendida como série de fatos narrados.

Tais reflexões dirigem-se, portanto, ao próprio ser humano e à sua irracional tendência a pôr de lado todo seu “brilhanismo” e seus planos reais de vida em nome das convenções sociais e da

“enorme carga de tradição”, como afirma esse narrador no trecho acima. Valendo-se dessa instância narrativa, Saramago nos convida a pensar um pouco sobre o nosso direito à liberdade. É curioso notar que, mais uma vez, o convite não se faz às claras: é sugerido.

Ao contrário dos trechos de ironia romântica examinados anteriormente – que contribuíam com o reforço do ficcional –, essa passagem, embora parta do ficcional – da vida sem sentido de Tertuliano – joga o leitor abruptamente para fora da narrativa, impelindo-o a refletir sobre sua vida “real” e sobre a sua própria condição no mundo. Afinal, o narrador parece perguntar ao leitor a qual das duas esferas ele pertence: a daqueles submetidos completamente aos hábitos e tradições sociais, responsáveis por nos cercear, ou à categoria daqueles que, libertos, vêm com mais facilidade as tentativas de manipulação que os rodeiam?

Vejamos outras duas passagens:

Afinal estará a dormir quando a mulher entrar na sala, mas o efeito não se perdeu por completo, ela julgou que ele se tinha levantado para estudar o papel, **há algumas pessoas assim, gente a quem um apurado sentido da responsabilidade mantém permanentemente inquietas, como se em cada momento estivessem a faltar a um dever e disso se acusassem.** (2002, p. 233, grifos meus.)

A alma humana é uma caixa donde sempre pode saltar um palhaço a fazer caretas e a deitar-nos a língua de fora, mas há ocasiões em que esse mesmo palhaço se limita a olhar-nos por cima da borda da caixa, e se vê que, por acidente, estamos procedendo segundo o que é justo e honesto, acena aprovadoramente com a cabeça e desaparece a pensar que ainda não somos um caso perdido. (2002, p. 293)

Como se percebe, em ambos os fragmentos, temos um narrador que toma a ficção como ponto de partida para a sua análise do Homem, atraindo, depois, o leitor consigo para fora do ficcional, para a sua realidade, para a sua existência como ser humano no mundo. A reflexão acerca da vida, acerca do “estar no mundo” e seus entraves inicia-se, pois, na ficção e se completa na “realidade”, quando o leitor consegue aplicar tais raciocínios ao seu cotidiano, avaliando as necessidades de mudança – ou não.

É fundamental salientar ainda a sensibilidade desse narrador, que se faz presente no decorrer de toda a narrativa. Passagens dignas de um poeta, como esta, que segue, na qual o escritor se utiliza com maestria de uma linguagem toda figurada para nos falar do homem e do professor limitado e sem vitalidade que é Tertuliano Máximo Afonso:

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 (...) (2002, p. 15)

Portanto, como intentamos mostrar aqui desde o início, faz-se evidente, após tantas palavras, o diálogo entre a ficção e a realidade presente em “O homem duplicado”, de José Saramago. Como foi visto, por meio de estratégias discursivas diferentes, a intenção subjacente a esse texto é constante: evocar a discussão sobre a arte literária e suas funções.

Assim, seja através do recurso à ironia romântica que reforça o ficcional, seja por meio da ironia romântica que nos envia para fora do texto ficcional, as mesmas indagações são sempre recorrentes: quais são os limites da literatura? Quais são as suas origens e os seus motivos? De onde ela vem e para onde ela vai?

Nós, leitores, somos constantemente orientados por esse narrador a não buscarmos respostas pontuais para esses questionamentos. Na verdade, embora o narrador enfatize o ficcional,

ironicamente, nas primeiras passagens analisadas, baseados nos últimos fragmentos observados, podemos afirmar que, para Saramago, o fazer literário não é só “ficção” ou apenas “realidade”, não se inicia com a fantasia e termina com a verdade e nem só parte da verdade e caminha para a ficção.

Observemos o seguinte trecho do romance:

A vida real sempre nos tem parecido mais parca em coincidências que o romance e as outras ficções, salvo se admitíssemos que o princípio da coincidência é o verdadeiro e único regedor do mundo, e nesse caso tanto deveria valer aquilo que se vive como aquilo que se escreve, e vice-versa. (2002, p. 170-1)

Esse trecho é extremamente significativo, na medida em que elucida justamente a discussão realizada até o momento. Ora, o narrador tece o seguinte raciocínio: a “vida real” é pobre em coincidências em relação à ficção; entretanto, “o princípio da coincidência é o verdadeiro e único regedor do mundo”. A instância narrativa insinua, mais uma vez, pois, a necessidade de amalgamar realidade e ficção, colocando essas duas “categorias” no mesmo patamar, conferindo a elas, por conseguinte, a mesma importância. “Ouçamos” as palavras do estudioso Antonio Cândido:

A fantasia quase nunca é pura. Ela se refere constantemente a alguma realidade: fenômeno natural, paisagem, sentimento, fato, desejo de explicação, costumes, problemas humanos, etc. Eis porque surge a indagação sobre o vínculo entre fantasia e realidade, que pode servir de entrada para pensar na função da literatura.

Logo, o fazer literário é “feito” de realidade e de ficção, sempre. Como explica o estudioso acima, a literatura parte, muitas vezes do real, transpondo “marcas de realidade” para a ficção que se edifica. Porém, tais marcas serão apreendidas – ou não – pelo leitor, que as conduzirá novamente para a sua realidade.

Portanto, uma vez que parte do real, a literatura carrega consigo uma certa dose de “verdade” e é justamente por isso que tem também o papel tão importante de possibilitar a transformação do ser humano e, conseqüentemente, de seu mundo. Trata-se, por conseguinte, de um maravilhoso e infinito processo; “maravilhoso” e “infinito” porque instaura, perpetuamente, a possibilidade de mudança.

3. Conclusão

Convém que nos perguntemos, inicialmente, sobre a escolha das profissões de Tertuliano Máximo Afonso e de Antonio Claro. Quais razões determinam que o primeiro seja um professor de História e o segundo, um ator? O historiador lida com fatos **reais** que já sucederam, enquanto o ator trabalha, geralmente, com a **ficção**, ou seja, com fatos que poderiam ter acontecido.

Tertuliano Máximo Afonso, como professor de História que é – um mau professor, na opinião do narrador – consegue enxergar apenas o palpável, o real; ele não tem nenhum conhecimento sobre o *Outro* e parece não se importar com isso. Falta-lhe, pois, autoconhecimento, uma vez que o exercício da alteridade não é o seu “forte”.

Dito de outra maneira, Tertuliano não valoriza o convívio com as outras pessoas. O professor de História não sente simpatia e muito menos amizade por ninguém em seu ambiente profissional. A única pessoa com quem mantém um relacionamento é Maria da Paz, a quem ele constantemente magoa, porque não a assume como sua companheira:

Tertuliano Máximo Afonso marcou o número do telefone de Maria da Paz, provavelmente atende-lo-ia a mãe, e o breve diálogo seria mais uma pequena comédia de fingimentos, grotesca e com um ligeiro toque de patético. A Maria da Paz está, perguntaria, Quem quer falar com ela, Um amigo, Como é o seu nome, Diga-lhe que é um amigo, ela saberá de quem se trata (...) Ao longo de seis meses de sua relação com Maria da Paz não foram muitas as vezes que Tertuliano precisou de telefonar-lhe (...) (2002, p. 122)

Tertuliano não entende, pois, nada do ser humano e muito menos de si; vive centrado em si mesmo e, por isso, não consegue resolver seus conflitos interiores.

Antonio Claro, em contrapartida, é ator. Sua profissão é, de certa forma, oposta a de Tertuliano, uma vez que o êxito de seu trabalho está justamente em se colocar “na pele” dos outros, vivenciando experiências diferentes. Antonio Claro é um fingidor; precisa imitar a dor e os prazeres alheios e, para ser convincente, necessita se aproximar e entender o *Outro*.

Bem, José Saramago, ao que parece, está tentando dizer algo por meio de toda essa representação. Em primeiro lugar, é preciso reconhecer uma refinada ironia na finalização dessa narrativa: o professor de História é, na verdade, quem morre, uma vez que terá que esquecer sua própria vida e encarnar a figura do ator. Assim, o ator morreu e, entretanto, continuará vivo na pele de Tertuliano Máximo Afonso. Trata-se de uma profunda ironia: o professor de História está vivo, mas, na “realidade”, morreu e o ator, por sua vez, morreu, mas, “de fato”, está vivo.

Seguindo esse raciocínio, é possível imaginar que a personagem do ator é uma metáfora da própria obra literária. Tertuliano, o professor de História, parece estar destinado a encontrar o ator, seu duplo. Tudo leva a Antonio Claro e Tertuliano não consegue mais evitar o encontro, pois sente necessidade dele. Nicole Fernandez Bravo (2000, p. 273) referindo-se a um personagem de Hoffmann, que vive um conflito muito parecido com o de Tertuliano, afirma: “Somente pela aceitação final de sua identidade na solidão e na religião (substitutas da arte, que, noutros textos, é o meio de transcender a existência humana fadada ao dilaceramento) é que ele assumirá sua identidade.”

O contato com a arte literária – representada pelo ator – permitirá que Tertuliano inicie uma viagem para dentro de si mesmo, rumo ao autoconhecimento. É curioso perceber que Tertuliano não apenas “entrou em contato” com o ator, mas sim, tomou o seu lugar.

Isso significa que é justamente por meio da aproximação e da identificação com o texto ou com personagens literários – ou com a arte de maneira geral – que se conhece a si mesmo. Agora, na pele do ator, o professor de História será obrigado a praticar o exercício da alteridade e, gradualmente, tornar-se-á uma pessoa melhor. Ocorre, portanto, a morte simbólica do professor de História a fim de que um outro, mais humano e mais sensível, nasça.

Saramago realizou com maestria uma metaficção, já que utilizou uma obra de arte literária para refletir justamente sobre a importância fundamental da arte na construção da identidade. “O homem duplicado” é, sem dúvida, uma narrativa que contempla um interessante processo de auto-reflexão, uma vez que tematiza o próprio processo da escrita literária.

Logo, Saramago propõe que a literatura atua na formação do homem. Para tanto, dá ênfase, como vimos em todo o capítulo anterior, à profunda relação que existe entre o real e o ficcional. Antonio Cândido, em seu texto “A literatura e a formação do homem”, afirma que o laço entre a imaginação literária e a realidade concreta do mundo é o que caracteriza a literatura como uma “força” integradora e transformadora do ser humano.

O autor de *O homem duplicado* representou de maneira louvável, portanto, a importância da arte literária: colocou um historiador – representante do **real**, do concreto – em uma busca obsessiva pelo ator, seu duplo – representante da **ficção**. O contato entre esses dois grandes personagens permitirá – ou não – (porque muitos e muito diferentes são os Tertulianos...) o início da busca de si mesmo.

Apenas para finalizar: “A metaficção revela sua condição de artifício e explora a problemática relação entre vida e ficção. Simultaneamente se cria uma ficção e é constatada a invenção da mesma.” (WAUGH, 1990, p. 34)

4. Referências bibliográficas

- [1] BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Editora José Olympio, 2000.
- [2] CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Editora Ática, 2000.
- [3] DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. In: *Resultado de pesquisa – ironia e humor em literatura*. Belo Horizonte, 1994.
- [4] FERRAZ, M. de L. A. Ironia romântica. In: _____. *Dicionário do Romantismo Literário Português*. Coordenação de Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
- [5] MUECKE, D. C. *A Ironia e o Irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Debates, 250).
- [6] SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- [7] WAUGH, Patrícia. *Metafiction*. Ldon: Routledge, 1990.