

Identidade, cotidiano e epidemia em *O homem duplicado*, de José Saramago

Alexandre Montauray *

RESUMO:

O artigo propõe uma leitura do romance *O homem duplicado* (2002), de José Saramago, procurando situá-lo no conjunto da obra do escritor. A partir da tensão entre alteridade e mesmidade nos elementos da narrativa em análise, a experiência do cotidiano e a representação do sujeito na modernidade são tópicos aludidos ao longo do trabalho. Pretende-se ainda destacar a atuação intelectual de José Saramago na cena contemporânea.

Palavras-chave: Cultura contemporânea. Alteridade e diferença. Literatura Portuguesa. José Saramago.

1

No ensaio “A ordem indecifrável”, Eduardo Prado Coelho analisa o romance *O homem duplicado* (2002), de José Saramago, partindo de questões internas do romance para atingir a tópicos, presentes para ele, de forma mais alargada, no universo ficcional do autor. De saída, atribui a fidelidade de seus leitores a um conjunto de traços da sua mecânica narrativa:

prosa de recorte clássico, com um narrador mais ou menos cúmplice, mais ou menos distanciado, que com ironia e alguma complacência acompanha as personagens, sem deixar de puxar paralelamente um fio sentencioso que coloca esta literatura na órbita dos moralistas do século XVII; um tom vagamente anacrônico, com personagens que, mesmo quando jovens, parecem sair do princípio do século (de certo modo, são todos colegas de Pessoa nas ruas de uma Lisboa antiga e emoldurada); (...) uma forma cada vez mais afinada de embrechar os diálogos no tecido discursivo, dando-lhes uma espécie de anonimato e permutabilidade que desconcertam os leitores mais incautos; e um sentido agudo do desacerto do mundo e da extrema solidão que daí advém (COELHO, 2003, p. 34).

Ao atravessar alguns romances de Saramago, percebemos que este “desacerto” se expande ao longo de toda a obra, na medida em que o campo de problemas abarcado pela sua ficção se amplia. Na década de oitenta, as questões portuguesas estiveram no foco central de seus romances e foram trabalhadas a partir de interrogações acerca dos mecanismos de construção da história oficial a partir de interpretações da cultura nacional que, de diversas formas, se fixaram e se impuseram como verdades em desacerto.

A partir dos anos noventa, o escritor pareceu avançar em direção a questões mais gerais, que abrangem o mundo ocidental, expandindo, com isto, o corpo de seu projeto literário, não apenas por focalizar crises globais como a do capitalismo, a da democracia e os impasses da tradição judaico-cristã, mas, sobretudo, por colocar em cena questões contemporâneas em escala mais universais. Como nos diz o próprio escritor, “restava-me a possibilidade de escavar para o fundo, para baixo, na direção das raízes. As minhas, mas também as do mundo, se podia permitir-me uma ambição tão desmedida” (SARAMAGO, 1998).

Pelo tom persuasivo e programático com que essas questões emergiram nas suas narrativas, o escritor se viu algumas vezes no centro de polêmicas que iam desde a identidade ibérica aos dogmas católicos, marcando veementemente (sempre com muita repercussão na imprensa) a sua pessoal resistência ideológica ao modelo capitalista de circulação transnacional. Na sua ficção, em linhas gerais, o consumo hedonista e a devoção desenfreada a mitos e imagens contemporâneas são tomados como fatos geradores de injustiças e equívocos históricos. Esses equívocos, enraizados no presente e no cotidiano dos personagens de seus romances, além de encarnarem a expressão do Mal, são – pelo que se depreende – aquilo que compartilhamos, de certa forma, como uma epidemia. Podemos lembrar, entretanto, com Deleuze e Guattari, que:

Os bandos, humanos e animais, proliferam com os contágios, as epidemias, os campos de batalha e as catástrofes. A propagação por epidemia, por contágio não tem nada a ver com a filiação por hereditariedade, mesmo que os dois temas se misturem e precisem um do outro. O vampiro não filia, ele contagia. (...) Combinações que não são genéticas nem estruturais, inter-reinos, participações contra a natureza, mas a Natureza só procede assim, contra si mesma (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 23).

Em Saramago, as figurações do cotidiano (impregnado pelo vírus do engano) adquiriram, nos seus romances mais recentes, a função de operadores de conhecimento da história e da cultura contemporâneas. De *Ensaio sobre a cegueira* (1995) até *As intermitências da morte* (2005) – na década que separa a publicação dos dois romances – Saramago opôs-se à celebração finissecular do fim das utopias e da falência das grandes narrativas. Nesta oposição, ao mesmo tempo em que alegorizou a condição contemporânea e problematizou-a, interveio criticamente em espaços privilegiados, como, por exemplo, no discurso proferido em 1998, na ocasião em que recebeu o Prêmio Nobel de Literatura:

Cegos. O aprendiz pensou: “Estamos cegos”, e sentou-se a escrever o *Ensaio sobre a cegueira* para recordar a quem o viesse a ler que usamos perversamente a razão quando humilhamos a vida, que a dignidade do ser humano é todos os dias insultada pelos poderosos do nosso mundo, que a mentira universal tomou o lugar das verdades plurais, que o homem deixou de respeitar-se a si mesmo quando perdeu o respeito que devia ao seu semelhante (SARAMAGO, 1998).

Ao tomar como dados os fenômenos particulares que surgem como mitos ou como práticas simbólicas e sociais dentro do cotidiano encenado em sua obra, o escritor constrói a sua ficção como lugar privilegiado, instância de observação e de indagação sobre os fundamentos da realidade que lhe é imediata. Aquilo “que nos cabe em partilha” (CERTEAU, 2003, p. 31) – política, cultural ou historicamente – e que pressupõe a existência de uma rede de significados que constitui material e simbolicamente as comunidades é, na escrita de José Saramago, a argamassa com que se gera o comum. O problema é o juízo que se faz da qualidade desta argamassa; em outras palavras, é o “fio sentencioso” a que se referiu Eduardo Prado Coelho.

Em romances como *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes*, *A caverna*, *O homem duplicado* e *As intermitências da morte*, a minuciosa articulação de pequenas histórias que determinam os gestos dos personagens funciona como um inventário de acontecimentos menores, triviais e cotidianos, desprovidos de uma relevância imediata, mas que apontam para alto-relevos que delineiam conjuntos de atos e práticas simbólicas correntes nas culturas contemporâneas ocidentais.

O problema das identidades nacionais ou pessoais surge a partir de uma premissa essencialista, o que, na opinião de Eduardo Prado Coelho, poderia ser descartado, pois “a proliferação dos simulacros seria a libertação eufórica do domínio do fundamento e da origem” (COELHO, 2003, p. 35). Em seus

romances, figuras anônimas e solitárias, desprovidas de fama ou de glória, são postas diante de situações empíricas que entram em conflito com uma concepção prévia da história. Em *O homem duplicado*, trazido aqui como objeto de análise, o narrador enumera alguns desses tipos humanos que, habitando a ficção do autor, funcionam também como imagens da individualidade contemporânea:

o que por aí mais se vê, a ponto de já não causar surpresa, é pessoas a sofrerem com paciência o miudinho escrutínio da solidão, como foram no passado recente exemplos públicos, ainda que não especialmente notórios, e até, em dois casos, de afortunado desenlace, aquele pintor de retratos de quem nunca chegamos a conhecer mais do que a inicial do nome, aquele médico da clínica geral que voltou do exílio para morrer nos braços da pátria amada, aquele revisor de imprensa que expulsou uma verdade para plantar no seu lugar uma mentira, aquele funcionário subalterno do registo civil que fazia desaparecer certidões de óbito, todos eles, por casualidade ou coincidência, formando parte do sexo masculino, mas nenhum que tivesse a desgraça de chamar-se Tertuliano [...] (SARAMAGO, 2002, p. 12).

Com leveza e certa ironia, o narrador rememora personagens de outros romances de Saramago até chegar a Tertuliano Máximo Afonso, o personagem central de *O homem duplicado* (2002): professor de história do ensino secundário que, ao assistir a um filme no videocassete de casa, se depara com o seu duplo, António Claro, um ator secundário, semifigurante de produções menores, cuja existência dispara, em Tertuliano, uma crise obsessiva em relação a sua identidade pessoal.

A obsessão de Tertuliano, afinal de contas, termina por alterá-lo de maneira substancial, transformando-o já em outro, como foi capaz de verificar o professor de matemática, personagem que lhe recomendara alugar a fita de videocassete do suposto filme “Quem porfia mata a caça”, elemento que deflagra a crise:

Você poderá dar-me as razões que quiser, mas a verdade é que desde que viu aquele filme não parece o mesmo. Que quer dizer com isso de que não pareço o mesmo Tertuliano Máximo Afonso num tom inesperado de alarme, Nada senão o que disse, que o noto mudado, Sou a mesma pessoa, Não duvido, (...) Mas isso não quer dizer que tenha mudado moral e fisicamente ao ponto de me parecer a outra pessoa. Eu limitei-me a dizer que você não parecia o mesmo, não que se parecesse outra pessoa. A diferença não é grande, (...) (SARAMAGO, 2002, p.147).

No texto, tudo se adequa à medida e à linguagem do homem comum, sem fama, dos tipos humanos sem grandes títulos ou qualidades, coadjuvantes numa “antologia das existências” (FOUCAULT, 1994, p. 89). O verossímil, na sua escrita, garante clareza à narrativa, costurada por movimentos banais que põem o texto em ação: “Tertuliano Máximo Afonso voltou para a sala, sentou no sofá e, fechando os olhos, deixou-se reclinar para trás. Durante uma hora não se moveu, mas, ao contrário do que se poderia julgar, não dormiu (...)” (SARAMAGO, 2002, p. 253).

A clareza produzida pelo imediato da narrativa, pela sequência de quadros da exterioridade, positivados pelos estímulos do cotidiano, mas abafados, algumas vezes, por sentimentos mórbidos, conflituosos e de mau augúrio, condensado na clássica figura de Cassandra: “mas Cassandra, se aqui estivesse, não deixaria de nos recordar que precisamente desta maneira se baixa também a tampa de um caixão” (Saramago, 2002, p. 283).

Tertuliano, nas conversas com a sua mãe, interpreta seus presságios, significando-os a partir não apenas da sua formação como professor de história, mas como alguém marcado por um destino ou um acaso fatal: a consciência de haver um outro a violar abruptamente a sua pacata subjetividade é o dado que instala o sobrenatural na banalidade da sua vida, ameaça constante a sua autenticidade:

A tal Cassandra era filha do rei de Tróia, um que se chamava Príamo, e quando os gregos foram pôr o cavalo de madeira às portas da cidade, ela começou a gritar que a cidade seria destruída se o cavalo fosse trazido para dentro, vem tudo explicado na *Ilíada*, do Homero, a *Ilíada* é um poema, Já ouvi falar, e que aconteceu depois, Os troianos achavam que ela estava louca e não fizeram caso dos vaticínios, E depois, Depois a cidade foi assaltada, saqueada, reduzida a cinzas, Portanto essa Cassandra que tu dizes tinha razão, A História ensinou-me que Cassandra tem sempre razão (SARAMAGO, 2002, p. 262).

2

Em sua análise do romance, Prado Coelho evoca John Locke, autor do *Ensaio sobre o entendimento humano*, para afirmar que, no século XVII, Locke demonstrava “que, no plano dos humanos, só há identidade quando há a mesma consciência: para ele, a consciência faz a identidade pessoal” (LOCKE apud COELHO, 2003, p. 37), o que no romance em análise não acontece. Nele, as consciências são autônomas e a identidade surge apenas a partir da semelhança física. Prado Coelho cita ainda o estudo *Soi-meme comme un autre*, de Paul Ricoeur, onde a identidade pessoal é tomada como identidade narrativa, o que implica a narração de si, procedimento que, mais uma vez, no interior do romance, não poderia fazer com que Tertuliano e António Claro convergissem, pois os personagens têm experiências bastante diversas. As noções de mesmo (e, por consequência, de identidade) e de duplo são forçadas, no romance, a partir de uma noção de si, dramatizada como imagem figurativa de si.

Na edição de março de 2005 do jornal *Le monde diplomatique*, em artigo intitulado “L’homme dédoublé”, Pierre Jourde evoca a originalidade da narrativa de Saramago apontando para a recuperação de um mito antigo, encontrado desde a lenda de Gilgamesh, que, como um *doppelgänger*, tem o dom de representar a cópia idêntica de uma determinada pessoa ou a quem passa a acompanhar (como se cada pessoa tivesse o seu próprio). Assim, o *doppelgänger* imita em tudo a pessoa copiada, até mesmo suas características mais íntimas.

Para Jourde, o romance de Saramago demonstra a atualidade do mito. Afinal, segundo ele, o homem urbano vive uma contradição: o seu mundo é o da quantidade, da estandardização e da igualdade. Nele, milhões de seres parecidos cumprem os mesmos gestos e vivem os mesmos desejos, ao mesmo tempo em que o narcisismo contemporâneo e o sistema capitalista convencem-os de sua originalidade.

O romance põe em cena um esboço crítico da figura do sujeito que emerge na contemporaneidade: não é mais a figura de um Édipo ressentido e recalçado, às voltas com a culpa e a renúncia a seus desejos. A figura que emerge é a de Narciso (tomado aqui na acepção de Gilles Lipovetski), que não reconhece a alteridade, para quem nenhum outro importa tanto quanto ele mesmo, treinado para não renunciar a nada, estimulado a gozar sem limites e a não conhecer inibição de espécie alguma.

No romance, a aparição do duplo prova a Tertuliano que ele não é senão o outro sem qualidades. Nesse sentido, ao focar questões contemporâneas associadas ao hiperindividualismo e à produção de subjetividades em série como questões dramáticas para a classe média, Saramago cede à “obsessão da origem e da tentativa permanente de distinguir o original da cópia”, (PRADO COELHO, 2003, p. 35) ao passo que, na visão de Prado Coelho, “a proliferação dos simulacros seria a libertação eufórica do domínio do fundamento e da origem” (p. 35).

No texto, Tertuliano guarda para si o segredo e a angústia de se sentir uma reprodução tanto quanto lhe é possível, mas, diante da possibilidade de ser ele o outro, passa a uma investigação decisiva sobre qual dos dois terá nascido primeiro:

A Tertuliano Máximo Afonso desassossega-o agora a possibilidade de ser ele o mais novo dos dois, que o original seja o outro e ele não passe de uma simples e antecipadamente desvalorizada repetição. (...) O fato de ter sido ele o descobridor do sobrenatural portento que conhecemos havia feito nascer na sua mente, sem que de tal se tivesse apercebido, uma espécie de consciência da primogenitura que neste momento se está rebelando contra a ameaça, como se um ambicioso irmão bastardo aí viesse para o apelar do trono (SARAMAGO, 2002, p. 176/177).

Mas, em diálogo direto com António Claro, chegam a discutir e a se ameaçarem mutuamente, até chegarem às vias de fato:

A importância que irá ter é que ficaremos a saber qual de nós dois, você ou eu, é o duplicado do outro. E que sucederá a um e a outro pelo facto de o sabermos. Disso não tenho a menor idéia, porém, a minha imaginação, os actores também são dotados de alguma, diz-me que, no mínimo, não deverá ser cómodo viver sabendo-se duplicado de outra pessoa. (...) Que compensação, A de que você não lucraria nada em andar pelo mundo a gabar-se de ser o original de nós dois se o duplicado que eu sou não estivesse à vista para as necessárias comprovações (SARAMAGO, 2002, p. 221/222).

A dramatização radical da experiência de se descobrir um duplo leva o personagem a perseguir António Claro, ou Daniel Santa-Clara, com a mediação de Maria da Paz e Helena, companheiras respectivas de Tertuliano e António, que a partir de certo ponto também são contagiadas pela obsessão da duplicidade. Neste ponto, o cotidiano dos personagens, alterado pela presença de outros que, embora distantes, se anunciem como os mesmos, torna a narrativa um feixe de imagens e diálogos que remetem para *O duplo*, de Dostoievski, onde o narrador conduz a ação com perguntas e respostas imbricadas nos diálogos, fazendo as falas emergirem de um vazio anônimo, des-subjetivando progressivamente as vozes narrativas.

Em *O homem duplicado*, Tertuliano decide forjar um encontro com António Claro para buscar uma prova fundamental: a destruição ou a revelação de sua suposta autenticidade, pois, para ele, a confirmação da duplicidade implicaria o redimensionamento integral de si. As breves cenas do ator António Claro disparam, na vida mental de Tertuliano, a crise fundamental do romance, afinal como é possível ser o mesmo sendo o outro, como propõe Paul Ricoeur em *Soi-meme comme un autre*? Seria possível libertar-se do peso da identidade pessoal e do fardo da vida interior tornando-se um outro de si? Danação ou salvação, eis o impasse de Tertuliano. Na aproximação com António Claro, a exigência da discrição é necessária para um encontro privado. Preocupados em não despertar a atenção, os dois pensam em se fantasiar com uma barba postiça:

O que finalmente nos deve tranquilizar, aclarados já os passos a dar, é a certeza de que Tertuliano Máximo Afonso poderá deslocar-se sem nenhum receio à loja dos disfarces e enfeites e adquirir o modelo de barba que melhor condiga com a sua cara. (...) Quando pela primeira vez olhou a sua nova fisionomia sentiu um fortíssimo impacte interior, aquela íntima e insistente palpitação nervosa do plexo solar que tão bem conhece, porém, o choque não tinha sido o resultado, simplesmente, de se ver distinto do que era antes, mas sim, e isso

é muito mais interessante se tivermos em conta a peculiar situação em que tem vivido nos últimos tempos, uma consciência também distinta de si mesmo, com se, finalmente, tivesse acabado de encontrar-se com a sua própria e autêntica identidade. Era como se, por aparecer diferente, se tivesse tornado mais ele mesmo (SARAMAGO, 2002, p. 166).

3

No filme “La double vie de Véronique” (1991), do cineasta polonês Krzysztof Kieslowski, a questão do duplo também é trabalhada, retomando a vasta tradição do duplo no leste europeu. Ali, duas personagens convivem com um jogo lúdico que pressupõe a existência do duplo. Weronika, interpretada pela atriz Irène Jacob, é uma jovem cantora lírica que mora na Cracóvia, na Polônia, e Véronique, também amante de música, vive em Paris. Embora não se conheçam, sentem ou imaginam a presença uma da outra, como uma intuição íntima.

Na primeira meia-hora do filme, Kieslowski narra o cotidiano da jovem polonesa até uma tragédia se abater sobre ela; em seguida, passa a encenar o cotidiano de Véronique. Na cena mais empolgante do filme, as duas quase se cruzam, em uma praça na Polônia, durante uma manifestação estudantil. Uma fotografia fortuita documenta a presença das duas jovens idênticas no mesmo local. Não há, entretanto, no filme, o tipo de angústia presente no romance de Saramago, onde até o narrador parece vir assombrar o leitor ao discutir o gênero romance e seus encadeamentos narrativos, colocando-se no centro da questão:

De acordo com as convenções tradicionais do gênero literário a que foi dado o nome de romance e que assim terá de continuar a ser chamado enquanto não se inventar uma designação mais conforme às suas atuais configurações, esta alegre descrição, organizada numa sequência simples de dados narrativos em que, de modo deliberado, não se permitiu a introdução de um único elemento de teor negativo, estaria ali, artatamente, a preparar uma operação de contraste que, dependendo dos objectivos do ficcionista, tanto poderia ser dramática como brutal ou aterradora (SARAMAGO, 2002, p. 264).

Além da descoberta do seu duplo, Tertuliano lidera, na escola em que trabalha, um projeto que propõe ao ministério da educação a implementação do ensino da História de maneira não-teleológica, não hegeliana, ou em outras palavras, lida pelo contrário, narrada do fim para o princípio, da direita para a esquerda, de modo a privilegiar sobretudo os seus efeitos nas “rodagens da maquinaria cósmica”:

o incessante espectáculo da vida, em uma infalível maquinaria de compensações que só necessitará, também ela, de um pouco mais de tempo para mostrar que qualquer pequeno atraso no funcionamento das suas engrenagens não tem a mínima importância para o essencial, tanto faz que haja que esperar um minuto ou uma hora, como um ano ou um século (SARAMAGO, 2002, p. 266).

A iminência constante da tragédia difere da proposta de Kieslowski, onde o outro encenado é apenas uma sensação delicada de pertencimento e cumplicidade íntima. Em Saramago, se converte em ameaça:

Rancor, Sim, rancor, você disse ainda não há muitos minutos que se tivesse uma arma me mataria, era a sua maneira de declarar que um de nós está mais neste mundo, e eu estou inteiramente de acordo consigo, um de nós está a mais neste mundo e é pena que não se possa dizer isto com maiúsculas, a questão já estaria toda resolvida se a pistola que levei comigo quando nos encontramos

estivesse carregada e eu tivesse a coragem de dispará-la, mas já se sabe, somos gente de bem, temos medo da prisão, e portanto, como não sou capaz de matar a si, mato-o doutra maneira (...) (SARAMAGO, 2002, p. 280).

As frequentes aparições do Senso Comum, encenado como personagem, como figura que nasce do texto, talhada com a habilidade narrativa do autor, têm como função moderar as iniciativas de Tertuliano ou evidenciar o seu caráter irresoluto, levando-o a ponderações que vão se articulando com o desenvolvimento da narrativa.

O romance de Saramago é uma alegoria crítica do contemporâneo, erguida num dos centros de tensão da classe-média global: a encenação das identidades a partir do mito da originalidade, convertido em pesadelo para os personagens, vítimas da epidemia da duplicação.

Identity, everyday life and epidemy in *The double*, by Jose Saramago

ABSTRACT:

This article aims at suggesting a reading of the novel *The Double* (2002), by Jose Saramago, trying to locate it among his works. From the tension between alterity and sameness in the elements of this narrative, the experience of daily life and the representation of the subject in modernity are topics alluded throughout this article. Apart from that, it intends to highlight the performance of the intellectual José Saramago in the contemporary scene.

Keywords: Contemporary culture. Alterity and difference. Portuguese literature. Jose Saramago.

Nota explicativa

* Professor de literatura portuguesa do Departamento de Letras da PUC-Rio. Pesquisador do CNPq- Nível 2.

Referências

- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 2. Morar, Cozinhar. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2003. 372 p.
- COELHO, Eduardo Prado. *A escala do olhar*. Lisboa: Texto Editora, 2003. 176 p.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: 34 Letras, 1997. 93 p.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames In: _____. *O que é o autor?* Trad. António Fernando Cascais. Lisboa: Vega, 2001. 160 p.
- JOURDE, Pierre. *L'homme dédoublé. Le monde diplomatique*, edição de março de 2005.
- LIPOVETSKY, G. *A era do vazio*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. São Paulo: Manole, 2005. 224 p.
- _____. *A sociedade pós-moralista*. Trad. Armando Braio Ara. São Paulo: Manole, 2005. 258 p.
- RICOEUR, Paul. *Soi-meme comme un autre*. Paris: Seuil, 1990. 424 p.
- SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. Lisboa: Caminho, 2002. 318 p.
- _____. De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz, 1998. Disponível em: http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/lecture-p.html. Acesso em: 8 abr. 2009.