

CICATRIZ QUE FAZ LEMBRAR: UM ESPECTRO AUTOBIOGRÁFICO EM O *HOMEM DUPLICADO*, DE JOSÉ SARAMAGO

— SORAIA NORONHA

RESUMO

O embate entre história e ficção é uma característica muito forte dos romances de José Saramago. Este ensaio procura discutir brevemente por quais caminhos a memória autobiográfica pode permear o romance *O homem duplicado*, que brinca de forma muito particular com os procedimentos performáticos do autor. Em seguida, sugere algumas justificativas para esse caso exemplar.

Palavras-chave: José Saramago; História; Ficção; Memória.

ABSTRACT

The conflict between history and fiction is a strong characteristic of the novels written by José Saramago. This essay seeks to briefly discuss the paths in which an autobiographical memory can permeate the novel The double, which plays in a very particular way with the performative procedures of the author. It then suggests some justification for this exemplary case.

Keywords: José Saramago; History; Fiction; Memory.

Talvez seja por alguma dessas razões que certos autores, entre os quais julgo dever incluir-me, privilegiam nas histórias que contam, não a história em que vivem ou viveram, mas a história da sua própria memória, com as suas exactidões, os seus desfalecimentos, as suas mentiras que também são verdades, as suas verdades que não podem impedir-se de ser mentiras. Bem vistas as coisas, sou só a memória que tenho, e essa é a história que conto. Oniscientemente.

(José Saramago, *O autor como narrador*, dezembro de 1998)

Às duas horas da tarde de indeterminado dia e ano, nasce uma criança com dois sinais no antebraço direito. Ainda não poderia saber que seria batizada com um nome que traria muito desgosto nos anos vindouros, tampouco que tudo que até aquele momento deveria ser uma verdade absoluta sobre si — sua data de nascimento e seu próprio nome — era mentira, ficções que afetariam todas as ações de sua vida ainda por escrever. Desconhece essa criança que seria obra da imaginação de outra criança, castigada por similares pormenores do destino, nascida também às duas horas da tarde com um nome falso e um registro de nascimento ilegítimo. Muito menos que 31 minutos antes de sua vinda a este mundo imaginário, outra criança falsa, idêntica à primeira, atravessaria o ventre de uma mulher inominada e marcaria para sempre a trama complicada das vidas copiadas, emaranhadas pelas memórias inventadas de um contador de histórias e uma mesma cicatriz no joelho esquerdo.

A primeira e a terceira crianças seriam depois nomeadas Tertuliano Máximo Afonso e António Cláro, respectivamente. Ambas nascidas iguais, com os mesmos dois sinais longitudinais no braço direito, ambas fadadas a se encontrarem e trocarem de lugar no romance *O homem duplicado* (2002). A segunda viria a ser José de Souza Saramago — criador das duas primeiras —, que aos sete anos descobriria a “fraude onomástica” de seu próprio registro civil:

Eu nasci efetivamente no dia 16 de novembro de 2022; no registro do meu nascimento está 18, algo, portanto, que não é verdade. Eu devia chamar-me simplesmente José de Sousa, porque assim o meu pai julgou que me tinha registado [...], ele descobre com assombro que o filho se chama José de Sousa Saramago, porque o empregado do Registo Civil tinha, por sua conta e risco, acrescentado ao nome a alcunha da família. (REIS, 2018, p. 34)

Suas histórias se cruzam a partir da lembrança de um acidente da infância que deixou marcado o joelho do autor e que se apresenta entremeada nas narrativas espelhadas dos seus protagonistas em *O homem duplicado*. O caso é descrito duas vezes em seu livro autobiográfico *As Pequenas Memórias*, lançado apenas em 2006, e essa cicatriz retoma a onipresente discussão saramaguiana sobre os limites entre História e Ficção, que segue a tendência do romance contemporâneo de misturar vida e obra, assumindo-os projetos duplos, espelhos distorcidos de uma mesma narrativa. Já disse Horácio Costa (2020, p. 4) que “História e ficção, ficção e história, poucas vezes, no âmbito da literatura escrita em português, encontraram um *continuum literário* em que resplandecesse tanto”.

Essas três personagens da nossa narrativa aqui não são mais que palavras, em “instável equilíbrio do fingimento” (SARAMAGO, 1998, p.27), assombradas pela percepção de que o real talvez não seja mais que uma ficção bem escrita. E esses acasos artificiais bastam para assumir que algum caminho “secreto” percorre as estrelinhas dos romances escritos por José Saramago. É possível delinear algumas razões para que essa inserção de realidade em *O homem duplicado* seja relevante às nossas reflexões. Faço a seguir, de modo sintético e apenas indicativo, algumas observações sobre o espectro autobiográfico, buscando centralizar o foco nesse romance, dentro da sua condição privilegiada para pensar as máscaras narrativas que o autor cria para esconder e revelar a si próprio.

Nos primeiros trechos de *O homem duplicado*, o professor de história Tertuliano Máximo Afonso entra em uma loja de vídeos para alugar o filme em que descobrirá a existência de seu duplo absoluto. O vendedor lê no bilhete de identidade seu primeiro nome com um tom irônico. O protagonista, já acostumado com o infortúnio de chamar-se assim, se esforça para esconder o constrangimento. O narrador conclui: “A verdade é que certos sons inarticulados que às vezes, sem o quisermos, nos saem da boca, não são outra coisa que gemidos irreprimíveis de uma dor antiga, como uma *cicatriz* que de repente se tivesse feito lembrar” (SARAMAGO, 2008, p. 5, grifo meu). Mais adiante, o leitor fica sabendo que o próprio Tertuliano Máximo Afonso possui uma cicatriz debaixo da rótula esquerda, marca compartilhada pelo ator António Claro, seu duplo. Para as personagens, “uma cicatriz é sempre consequência de um acidente que afectou uma parte do corpo, os dois [tiveram] esse acidente e, com toda a probabilidade, na mesma ocasião” (*idem*, p. 132). Deduzem que se foram marcados

pela mesma cicatriz, são e serão assombrados pela mesma narrativa. Percorrem assim caminhos idênticos e opostos, personificam História e Ficção, temas que se friccionam em romances como *Memorial do convento* ou *História do cerco de Lisboa*, e que em *O homem duplicado* “encontram-se radicalmente borrados” (CAVALCANTE, 2018, p. 61), de tal forma impregnados na diegese que chega a ser difícil fugir de uma perspectiva alegórica demais da obra.

Não obstante, várias cicatrizes atravessam os textos de José Saramago. As “emendas como cicatrizes por fechar” das páginas rasgadas do livro de Raimundo Silva (*História do cerco de Lisboa*, p. 96), a marca de queimadura torcida e oblíqua na mão esquerda de Marçal Gacho (*A caverna*, p. 74), as que foram retiradas cirurgicamente pelo pincel-bisturi de H. (*Manual da pintura e Caligrafia*, p. 194), aquela feita pelo carvão que marca o corpo do papel pelo desenhista (*A Bagagem do Viajante*, p. 102), ou mesmo as que foram “tapadas de adesivos” das sombras a fingir de corpos vivos (*Os Poemas Possíveis*, p. 43), a que benevolmente se multiplica e faz de todas as feridas “uma única e definitiva dor” (*Evangelho Segundo Jesus Cristo*, p. 136). Seja como marca de identificação ou representação da criação artística, a cicatriz, que é sempre a marca de um trauma, a memória física e visível de uma ruptura, parece aqui assumir a dor como figura de união. O sofrimento que ultrapassa o passado, que permanece visível no presente, é dor “única e definitiva”, é uma ruptura que integra seus textos. Eric R. Kandel (2009, p. 17) disse que “recordar o passado é uma forma de viagem mental no tempo [que] nos liberta dos limites temporais e espaciais e permite que nos movamos livremente ao longo de dimensões completamente outras”. Lembrar da cicatriz é mais que reviver a dor, é ultrapassar o limite entre eu e outro, e permitir-se as dores que não nos pertencem, reais ou ficcionais; é também admitir que “há casos em que o tempo se demora a dar tempo para que a dor se canse, e casos houve e haverá, felizmente mais raros, em que nem a dor se cansou nem o tempo passou” (SARAMAGO, 2008, p. 220).

Em *O homem duplicado*, lembrar da cicatriz que se repete é admitir o assombro de ser reflexo de um outro, de ter suas ações e suas dores compartilhadas até o último suspiro. Como percebe Tertuliano Máximo Afonso, se as cicatrizes se repetem e são comparáveis, suas histórias ecoam, seus desejos se espelham. Daí a circularidade do enredo: se um protagonista faz, sua cópia repete; se o professor se disfarça, o ator também; se um dorme com a namorada, o outro dorme com a esposa; se um vai no encontro armado, o outro no final (supostamente) atira. Suas ações encontram-se repetidas como as cicatrizes, ressoam em seus personagens os mesmos caminhos, as mesmas quedas. “Vai-lhe acontecer o mesmo que a mim, de cada vez

que se olhar num espelho nunca terá a certeza de que se o que o está vendo é a sua imagem virtual, ou a minha imagem real, Começo a pensar que tenho estado a falar com um louco, Lembre-se da cicatriz” (SARAMAGO, 2008, p. 132).

Mais que isso, *a cicatriz que faz lembrar* evoca o mais famoso signo de reconhecimento da literatura clássica: o retorno de Odisseu disfarçado de mendigo à Ítaca, para derrotar os pretendentes de sua esposa depois de mais de 20 anos de exílio. Assim como Odisseu, Tertuliano exila-se das próprias responsabilidades matrimoniais, mas agora graças às mudanças dos tempos não é mais dado como herói mas sim como covarde. A proximidade estabelecida pela cicatriz se intensifica depois do primeiro encontro com António Claro: logo após prometer ao Senso Comum que nunca mais seria apanhado disfarçado (“a partir de agora andarei de cara descoberta, disfarce-se quem quiser”, p. 164), envia pelos correios o próprio posticho de barba ao seu duplo, “como despachar um cartel de desafio ao inimigo”; e a barba gera uma briga entre António e sua esposa, Helena, que reage de forma inflamada ao imaginar o outro de seu marido. Segundo Cavalcante (2018, p. 140), a barba alude no romance ao cavalo de Tróia, invenção do ardiloso Odisseu para tomar a cidade grega enquanto os soldados troianos festejavam. Assim como a bruxa Cassandra, a esposa de António Claro alerta-o do disparate de se manter aquele desafio dentro de casa, agindo (como as outras mulheres da narrativa) como um *oráculo* (idem), antecipando a tragédia iminente do desfecho: “Logo, tu és um daqueles troianos que não acreditam, e por isso Tróia foi queimada, Neste caso não há nenhuma Tróia para queimar, Quantas Tróias com outros nomes e noutros lugares foram queimadas depois dessa” (SARAMAGO, 2008, p. 193).

Desde o seu aparecimento no romance, Helena remete à sua duplicata clássica, representada na *Iliada* de Homero. O narrador reforça o tempo todo que a mulher se encontra dividida entre os dois homens no momento em que essa descobre a existência dos duplos, se tornando simbolicamente a “esposa de dois maridos”. A própria linguagem utilizada pelos duplos remete à guerra (“António Claro não tinha a mesma pressa, mas também não tardou a sair. Entrou no carro a pensar que ia passar ao *ataque*. Só não sabia para quê”, p. 174; ou “Não discutamos, devemos ir calmos ao nosso encontro, sem declarações de *guerra* antecipadas”, p. 145) e retoma, assim, a rivalidade entre Menelau e Páris, na *Iliada*. O narrador representa-se como alguém abismado, simulando não saber as intenções e motivos de Helena e, ao mesmo tempo, “encobrendo” seus pensamentos adúlteros, permitindo ao leitor extrapolar da forma que lhe convém o nível pecaminoso desses sentimentos.

Um dia, esta Helena, que tem pressa e um horário profissional a cumprir, nos dirá por que razão se foi sentar ela também no sofá, por que razão durante um longo minuto ali ficou aninhada, por que razão, tendo sido tão firme ao despertar, agora se comporta como se o sonho a tivesse tomado outra vez nos braços e a embalasse docemente. E também porque, já vestida e pronta para sair, abriu a lista telefónica e copiou para um papel a direcção de Tertuliano Máximo Afonso. Entreabriu a porta do quarto, o marido ainda parecia dormir, mas o seu sono já não era mais que o último e difuso limiar da vigília, podia portanto aproximar-se da cama, dar-lhe um beijo na testa e dizer, Cá vou, e depois receber na boca o beijo dele e os lábios do outro, meu Deus, esta mulher deve estar louca, as coisas que faz, as coisas que lhe passam pela cabeça. (SARAMAGO, 2008, p. 137)

Em certo momento do romance, o próprio Homero é evocado pelo narrador, que teoriza sobre os limites do romance e coloca anacronicamente o poeta épico como o primeiro romancista, ou seja, o primeiro “malabarista estilístico”, um “experimentador de formas”. Para Cavalcante (2018, p. 67), Saramago enxerga o romance como um “*espaço em que tudo pode e deve caber*, sendo permitido que nele se explorem os rumos e malabarismos, a fim de representar uma época igualmente complexa e difusa” (grifo meu). Nesse sentido, ao retomar Odisseu por Tertuliano, o autor coloca novamente esses tempos em embate, à mercê dele.

A herança pagã de Saramago já havia sido demarcada por Costa (2020, p. 53), principalmente quando referida dentro de sua poesia (*Poemas possíveis* e *Provavelmente Alegria*). Para o crítico, as referências clássicas na obra poética do autor demarcam a “constatação de um *vazio* decorrente de uma áurea era pagã para sempre desaparecida”, morta não apenas porque o seu tempo foi ultrapassado, mas também em razão de sua própria trajetória escrita: a mitologia grega mostra-se “radicalmente incompatível” ao seu cristianismo-ateu. A relação entre clássico e ridículo pode ser traduzida na existência de um profundo sentimento de oposição e enlace entre o passado e o presente, figurada principalmente pela constante, e quase obsessiva, referência à cena do reconhecimento de Odisseu disfarçado: o grito da escrava é transfigurado em ironia, riso zombeteiro de um personagem secundário, do mesmo modo que a cicatriz perde o seu sentido tradicional de identificação. No romance, o clássico encontra-se deslocado em direção ao irônico e demonstra, assim, o disfarce como meio de enlace da relação intertextual.

Pensando na representação do professor de História como Odisseu, a união de Tertuliano com Helena representa portanto mais do que a cumplicidade de um marido e de uma esposa, que ao final da tragicomédia se conectam amorosamente. Cada um deles personifica uma das obras de Homero, que *juntas* tecem a primeira grande obra épica da Grécia Antiga e, assim, da história da literatura ocidental. O (re)encontro dos dois demarca a narrativa como o *retorno* de um exílio: a volta de Odisseu à sua casa e de Saramago à Grécia. Indica também a perseguição por um ideal grego que intenciona a *unificação* literária — a união entre a *Ilíada* e a *Odisséia* —, e a busca por uma aliança integradora entre palavra (poema épico) e ser humano (personagens).

A cicatriz de Odisseu (este ser que mesmo sendo vários permanece o mesmo do começo ao fim da narrativa) contrapõe-se à cicatriz de Tertuliano, multiplicado industrialmente ao infinito desconhecido, fragmentado em pedaços espalhados pelo mundo, sendo, ao mesmo tempo, todos e nada. O professor de História age como se desejasse subir o rio da história da literatura e retornar aos tempos da completude identitária. Ser um e existir de forma integrada consigo mesmo. Luta internamente com a sua própria inadequação, como um herói ideal do romance moderno (BAKHTIN, 2005, p.56), quer fugir de sua própria condição de homem, menos que homem: um covarde, como a ex-esposa o concebe; um manso, como o próprio narrador o rotula. O disfarce e, conseqüentemente, a cicatriz, como dito anteriormente, marcam o enlace entre os personagens e os diferentes tempos.

O mais curioso é que esta *cicatriz que faz lembrar* do grito incontrolado do reconhecimento remonta a memória de outra dor, muito mais distante do mitológico: a queda que José Saramago diz (duplamente em seu livro de *Pequenas Memórias*, às páginas 43 e 68) ter sofrido durante a infância, e que deixou marcada uma visível cicatriz no mesmo joelho esquerdo que seus personagens duplicados. O livro remonta a forma de seus romances, no reconhecível estilo saramaguiano — apropriação das vírgulas, discurso oralizante e digressivo, etc. —, fazendo com que a história admita um tom quase poético, uma autobiografia romanceada. A lembrança tomada a partir da fotografia apresenta mais do que uma memória dentro de uma memória, mas a construção, talvez até despropositada, de um biografema, que é lembrado com tamanha intensidade que ultrapassa os limites da própria lembrança, invadindo a ficção:

Nessa fotografia, que se perdeu como tantas outras, estava de blusa e calções, com as meias pretas subidas até ao joelho, seguras por um elástico branco. Uma regra fundamental da arte de bem vestir mandava enrolar uma parte do canhão da meia para que não se notassem as ligas, mas, pelos vistos, eu ainda não tinha sido instruído nesses requintados pormenores da vida social. Percebia-se distintamente a crosta de uma ferida no joelho esquerdo, mas esta não era a da Avenida Casal Ribeiro. Aconteceria uns anos mais tarde, na cerca do Liceu Gil Vicente, e foi tratada no posto médico. Puseram-me o que então se chamava um «gato», um pedacinho de chapa metálica, mais ou menos em forma de pinça, que se cravava nos bordos da ferida para os juntar, e, pelo contacto, apressar a cicatrização. A marca manteve-se visível durante muitos anos, e mesmo agora ainda se podem distinguir uns ténues vestígios dela. Outra cicatriz que conservo é a da fina linha de um corte de navalha, um dia lá no Mouchão de Baixo, *quando talhava um barco num pedaço de cortiça*. (SARAMAGO, 2006, pp. 43-44)

É possível reparar que o barco de cortiça também é signo recorrente que embala a associação entre autor e personagem, uma vez que ele reaparece como símile dos pensamentos de Tertuliano: “Voltou ao quarto, sentou-se na cama com a cabeça entre as mãos deixando vogar o pensamento *como um barquinho de cortiça* que desce a corrente e de vez em quando, ao chocar com uma pedra, por um instante muda de rumo” (SARAMAGO, 2008, p. 203, grifo meu). A cicatriz das memórias replica as marcas idênticas dos duplos no romance. Um pedaço autobiográfico de José Saramago é disfarçado de ficção, deixando o leitor atento em dúvida sobre o que, de fato, está sendo ficcionalizado na/pela narrativa. Na “realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que é” (SARAMAGO, 2001, p. 66), a memória da cicatriz insere-se no romance e é absorvida por ela. Assim, a marca ultrapassa todos os limites da narrativa, conectando pela ruptura: história, ficção e mitologia. E, portanto, podem ser colocados em um mesmo plano narratológico, José Saramago, Tertuliano e Odisseu: heróis de suas próprias narrativas, uma união de tempos distantes em uma grande tela, “*um espaço em que tudo pode e deve caber*”:

Uma tela imensa, onde os acontecimentos se projetam todos, desde os primeiros até aos de agora mesmo. Nessa tela, tudo está ao lado de tudo, numa espécie de caos, como se o tempo fosse comprimido e além de comprimido espalmado, sobre essa superfície; e como se os acontecimentos, os factos, as pessoas,

tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa outra “arrumação caótica”, na qual depois seria preciso encontrar um sentido. (REIS, 2015, p. 84)

A questão autobiográfica é polêmica dentro dos estudos saramaguianos. O autor afirmou com fervor, inúmeras vezes, ser a única voz de seus romances, uma vez que acreditava que a entidade do “narrador” usurpava o direito e suas próprias responsabilidades autorais narrativas (SARAMAGO, 1998, p. 26). “Um livro é, acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o autor, (...) a pessoa invisível mas onnipresente do seu autor. Tal como o entendo, o romance é uma *máscara* que esconde e, ao mesmo tempo, revela os traços do romancista” (Idem, p. 27). E talvez aqui se apresentaria o motivo mais consistente para a aparição do espectro autobiográfico em *O homem duplicado*. O romance precisa das máscaras para se sustentar. Os personagens brincam com a questão do disfarce o tempo todo, assim como o próprio narrador e a estrutura narrativa dependem das máscaras para dar andamento à história. Saramago constrói *O homem duplicado* a partir de uma obsessão preexistente com a identidade anônima, um infinito retirar de véus para, ao final, descobrir que não existe, e talvez nunca tenha existido, face verdadeira: “Vira cair uma máscara e percebera que por trás dela estava outra exatamente igual, compreendia que as máscaras seguintes seriam fatalmente idênticas às que tivessem caído” (SARAMAGO, 2017, p. 245). Romance e autor coexistem no esconder e revelar e, assim, se equivalem.

Mesmo que parte da crítica acabe concordando com ele, colocando seu narrador como um “autêntico contador de história, [...] deus criador e senhor do mundo. Um demiurgo, dono *absoluto* da narrativa” (BERRINI, 1998, p. 57), é necessário dar razão à parcela menos ofuscada pela autoridade de Saramago sobre sua própria obra: o “ressentimento do autor” é uma posição teórica que “acarreta um prejuízo hermenêutico à sua obra”, uma vez que está a “indicar uma transferência quase imediata entre o resultado — o romance — e as ‘intenções’ do romancista”; assim, ele sabota o potencial interpretativo de sua própria produção (SCHWARTZ, 2004, p. 29).

E, de fato, perceber, como o faz Cavalcante (2018), no narrador saramaguiano (que faz a história acontecer em frente aos nossos olhos, como no teatro) uma estratégia que sustenta os seus romances como uma *realização coletiva*, que relata a experiência e subverte a narrativa, é admitir um sofisticado procedimento estético e ético proposto ao leitor, convidado a participar dos eventos que a História esqueceu-se de anotar, de forma autêntica e corporificada,

praticamente em comunhão com a voz narrativa.

Portanto, ainda que o autor não seja efetivamente o mesmo e único narrador, onisciente e onipresente em toda a sua obra, não é completamente infundado — apesar de confuso e, por vezes, contraditório — o que ele percebe de seus próprios romances, sobre a sua presença dentro das narrativas. Antes mesmo da questão da cicatriz, o *Manual da Pintura e Caligrafia* (1977) delineava uma narração autobiográfica que discute a crise da representação da forma artística que perpassa tanto o personagem principal H. (COSTA, 2020, p. 251), como o próprio Saramago durante o processo de escrita de *Levantado do chão*: “eu tinha uma história para contar, a história dessa gente [...] Mas me faltava alguma coisa, saber *como* contar isso. Então eu descobri que o *como* tem tanta importância quanto o *quê*”, (COSTA, 1998, pp. 22-23). Pela escrita, o narrador/autor parece descobrir a si próprio e “o gesto lúdico assumido pelo pintor-narrador encena metaforicamente o jogo que é a criação artística e consagra a ficção como modelação de um mundo que não é uma mentira, mas antes um fingimento sério” (REIS, 2018 p. 23). Outro biografema estava posto, permitindo que Carlos Reis (2018) alinhasse a ambos os personagens dessa história, o pintor e o escritor, características comuns:

A consciência da representação artística como veículo de subversão da imagem estabelecida, de figuras e de eventos históricos canonizados pelos discursos oficiais; a descoberta da narrativa como revelação do mundo, do devir do tempo e das transformações da História; a afirmação da singularidade (dos olhares, dos sentidos redescobertos) como critério e veículo de conhecimento; a noção de que a validade do artista é também a do homem dele indissociável. (REIS, 2018, p. 25)

Saramago associa a escrita de *Manual da Pintura e Caligrafia* a duas “falsidades” verdadeiras que constroem a sua biografia: a sua data de nascimento registrada no dia errado e a inserção quase indecorosa da alcunha da família ao seu nome no Registro Civil (“devia chamar-me simplesmente José de Sousa, porque assim o meu pai julgou que me tinha registrado, e sete anos depois, quando eu entro na escola, ele descobre com assombro que o filho se chama José de Sousa Saramago”, REIS, 2018, pp. 34-35). Esses eventos o levam a imaginar um enredo em que diferentes personagens contariam uma mesma história, sob perspectivas diferentes, introduzindo na narrativa elementos falsos e verdadeiros para tecer o retrato de uma pessoa; mas, ao fim dos relatos, não se saberia “quem era aquela pessoa e o

que era verdade ou mesmo se haveria alguma verdade ali” (idem). O autor dramatiza um romance autobiográfico, afirmando o tempo todo que tanto a realidade é composta de mentiras como a ficção pode ser entretecida por verdades, até um limite em que se torna impossível dissociar uma da outra. Ou, como colocaria Barthes (2005, p. 76), “delineia uma área de plausibilidade que revela que a possibilidade do próprio ato de desmascarar é falsa”.

A “fingida veracidade”, ou “fingimento verdadeiro”, coloca-se como um projeto de José Saramago. Segundo Teresa Cristina Cerdeira (1989, p. 28), o desejo de fazer história prevalece numa espécie de pressentimento, como “um longo vazio que um discurso histórico falido foi incapaz de suprir”. A História a ser apresentada com uma roupagem literária estabelece uma ótica construtiva de um poeta/historiador, que transgride os limites entre real e ficcional porque acredita que “a função primordial da literatura não é necessariamente a mimese” (p. 126). Para Saramago, “o escritor de história, manifestas ou disfarçadas, é portanto um mistificador”. O autor compõe a ficção como uma nuvem de palavras suspensas em equilíbrio instável de fingimento e, assim, converte-se em poeta fingidor: desestabiliza o pacto de leitura de *Pequenas Memórias*, ao mesmo tempo que estabelece outros níveis de leitura até então ocultos em *O homem duplicado*. Como coloca Lejeune (2008, p. 43), “o leitor é assim convidado a ler os romances não apenas como ficções remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo” (grifo meu); estabelece-se então um (quase) pacto fantasmático. Neste caso, nenhum contorno nítido é assumido, nenhuma revelação é feita. Existe apenas um *espectro*, a sensação de uma aproximação com a realidade que mistifica a própria noção do que deveria ser ou mesmo parecer real.

Portanto, ao afirmar que “o autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor” (p. 27), confunde os limites entre vida e arte, retomando abertamente o embate ideológico e estético entre verdade e mentira, que permeia toda a sua obra. Para Lejeune, esse tipo de declaração pode ser vista como uma estratégia que, mesmo involuntária, é muito eficaz. A leitura, tanto do material autobiográfico como das ficções, é contaminada com a dúvida, um jogo provocativo entre escritor e leitor:

À autobiografia faltaria a complexidade, a ambiguidade etc.; ao romance, a exatidão; Seria então um e outro? Melhor: um em relação ao outro. O que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, que não pode ser reduzido a nenhuma delas. Esse efeito de relevo obtido por esse

processo é a criação, para o leitor, de um “espaço autobiográfico”. (LEJEUNE, 2008, p. 43)

Assim, os “gemidos irreprimíveis de uma dor antiga” podem ser ao mesmo tempo uma dor real e fingida, uma vez que o poeta “finge tão completamente, que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente”. Ou mesmo finge fingir, recontando a verdade como se fosse uma mentira, fantasiando-a de ficção e colocando a si próprio como ser *criado* e, por fim, *mitológico*, que ninguém, talvez nem ele próprio, saiba se em algum momento foi real ou apenas fruto da imaginação explicadora dos antigos sábios:

O que o autor vai narrando nos seus livros é, tão-somente, a sua história-pessoa. Não o relato da sua vida, não a sua biografia, quantas vezes anódina, quantas vezes, quantas vezes desinteressante, mas uma outra, a secreta, a profunda, a *labiríntica*, aquela que com o seu próprio nome dificilmente ousaria ou saberia contar. Talvez porque o que há de grande em cada ser humano seja demasiado grande para caber nas palavras com que ele a si mesmo se define *e nas sucessivas figuras de si mesmo que povoam um passado que não é apenas seu*, e por isso lhe escapará sempre que tentar isolá-lo e isolar-se nele. (SARAMAGO, 1998, p. 27, grifo meu)

Utilizando dispositivos muito sofisticados, José Saramago coloca em xeque sua própria narrativa, admitindo a absorção da sua identidade pela literatura. Aparenta buscar a sua completude e integração nos textos literários e, assim, encontra-se: repetido, em tantas outras histórias – produzidas tanto pela sua própria mão criadora como de outros escritores que o antecederam. O que começa com a percepção da monstruosidade da repetição, termina com o entranhamento completo entre ficção e realidade. E “já nas memórias, um passado fictício ocupa o lugar de outro, do qual nada sabemos com certeza - nem, ao menos, que é falso” (BORGES, 2007, p. 28). Por fim, a tarefa prossegue.

SORAIA NORONHA é mestranda sobre o disfarce na obra de José Saramago, *O homem duplicado*, no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP). Contato: soraianoronha@usp.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail M. "Epic and Novel". In: *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham and London: Duke University Press, 2005, pp. 43-60.
- BARTHES, Roland. "Writing and the Novel". In: *Essentials of the Theory of Fiction*. Durham and London: Duke University Press, 2005, pp. 71-82.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Caminho, 1998.
- CAVALCANTE, Ana Maria. *O narrador-espectador de José Saramago: a relativização da distância espaço-temporal e os diálogos narrativo-dramáticos*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, 2018.
- COSTA, H. *O período formativo*. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2020.
- COSTA, H. O despertar da palavra. *Revista Cult*, n. 17, São Paulo, 1998.
- DA SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2018.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Porto Editora, 2015.
- SARAMAGO, José. *A caverna*. Alfragide: Editorial Caminho, 2017.
- SARAMAGO, José. *As Pequenas Memórias*. Alfragide: Editorial Caminho, 2006.
- SARAMAGO, José. *Manual da Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- SARAMAGO, José. O narrador como autor. *Revista Cult*, 17, São Paulo, dezembro de 1998.
- SCHWARTZ, Adriano. *O Abismo invertido: Pessoa Borges e a inquietude do romance em O ano da morte de Ricardo Reis, de José Saramago*. São Paulo: Globo Livros, 2004.