

ROSELI DEIENNO BRAFF

**SARAMAGO, BRAFF E SEUS PERSONAGENS
DUPLOS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

ARARAQUARA – SP
2010

ROSELI DEIENNO BRAFF

SARAMAGO, BRAFF E SEUS PERSONAGENS

DUPLOS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan

Data de aprovação: 03/05/2010

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
Universidade Estadual Paulista – FCL/Araraquara

Membro Titular: Prof^a Dr^a Ana Luiza Silva Camarani
Universidade Estadual Paulista – FCL/Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Caio Márcio Poletti Lui Gagliardi
Universidade de São Paulo – FFLCH/São Paulo

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À Dr^a Célia Mantovani, que me ajudou a sair do pesadelo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan pela dedicada e sempre lúcida orientação.

Agradeço à Prof^a Dr^a Ana Luiza Silva Camarani, cujas aulas me inspiraram este trabalho.

“— Venceste e eu me rendo. Mas, de agora em diante, também estás morto... morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu existias... e vê em minha morte, vê por esta imagem, que é a tua, como assassinaste absolutamente a ti mesmo.”

Edgar Allan Poe (1981, p.107).

“— Em que espelho ficou perdida a minha face?”

Cecília Meireles (2000, p.13).

RESUMO

Na leitura que fizemos dos romances *O homem duplicado* e *Castelos de papel*, guiou-nos o método comparativo de análise textual, tendo como norte a ideia de que o fato estético deve ser estudado à luz do fato histórico, em consonância com ele, e nunca dele apartado. Nessa linha de pensamento, constatamos que certo “ar do tempo” aproxima os autores José Saramago e Menalton Braff, que dialogam por meio da temática do duplo nas obras aqui investigadas. Nosso objetivo foi mostrar a existência dessa relação intertextual por meio da análise dos níveis temático, narrativo e discursivo dos romances, além do diálogo desses com a tradição literária. Ambos os autores fizeram uso, do ponto de vista da estrutura narrativa, de elementos característicos de outros gêneros, como a tragédia grega em *O homem duplicado*, e o drama em *Castelos de papel*. Além da temática do duplo, é a releitura do romance policial um dos pontos de contato mais evidente entre as duas obras, que se estruturam em torno de uma investigação. No entanto, os ficcionistas desmontam a velha fórmula: crime – investigação – desvendamento do enigma, e, na nova roupagem com que revestem esse subgênero, não há soluções tampouco culpados, mas indagações provocadoras – por essa razão a denominamos como falso romance policial. No nível temático, mostramos que o duplo como tema na literatura segue duas vertentes: o homogêneo, usualmente representado por gêmeos ou sócias idênticos, em que a identidade não é posta em questão, pois um mesmo personagem desempenha dois papéis; o heterogêneo, em que o usurpador ocupa uma forma definitiva, e tal divisão obriga o eu dilacerado a recuperar sua própria identidade. Tertuliano Máximo Afonso/ Antônio Claro e Alberto Ribeiro/ sorveteiro são figuras do duplo heterogêneo. Exógeno, porque configurado extrinsecamente a ele, o duplicado de Tertuliano é o outro, ser concreto que atende pelo nome de Antônio Claro. A cópia de Alberto, construída intrinsecamente a ele, posto que é fruto de sua interioridade, revela-se como figura do duplo endógeno. Nos dois romances, ambas as criaturas duplicadas são antípodas dos originais, pois apresentam características negativas em relação a eles. No nível narrativo, destacamos os distintos procedimentos de construção das categorias personagem, narrador, tempo e espaço. No nível discursivo, Saramago revela ao leitor, por meio da metalinguagem, o *modo de fazer* textual, enquanto Braff prima pela sugestão e trabalho artesanal da linguagem. Donos de estilos ímpares e totalmente distintos, Saramago e Braff avizinham-se também pela leitura alegórica que podemos fazer de suas obras: Tertuliano representa o homem globalizado que, para ser único, deve eliminar o outro; Alberto, fiel exemplo da burguesia dominante, depende da anulação de seu antípoda para obter o sucesso e permanecer no comando. O caráter alegórico dos textos transcende a concretude realista, na medida em que universaliza a reflexão sobre o homem, o eu e o outro.

Palavras-chave: Romance. Duplo. Intertextualidade. Literatura comparada.

ABSTRACT

*In our reading of the novels *O homem duplicado* and *Castelos de papel*, the comparative method of textual analysis has led us, with the idea that the aesthetic fact must be studied under the light of the historical fact, according to it and never separated from it. In this thought line, we verify that a certain “air of time” binds José Saramago and Menalton Braff in the sense of the dialogue through the way of the themes of the double, as presently in this investigated work. Our purpose was to show the existence of this intertextual relationship from the way of the analysis of the thematic, narrative and discursive levels of the novels, besides their dialogue with the literary tradition. Both the authors employed, under the point of view of narrative structure, characteristic elements of other genres, such as the Greek tragedy in *O homem duplicado*, and the drama in *Castelos de papel*. Besides the thematic of the double, it is the re-reading of the detective story one of the most evident contact points between both works that frame them around an investigation. However, the fictionists disassemble the old formula: crime – investigation – solving the enigma, and, in the new vesture in which they re-vest this subgenre, there are not solutions either guilty people, but provoking inquiries – due to this fact we regard them as false detective stories. In the thematic level, we show that the double as theme in literature follows two ways: the homogeneous one, habitually represented by twins or identical doubles, in which the identity is not questioned since the same character plays two roles; the heterogeneous one in which the usurper takes a definitive form, and such a division obliges the dilacerated I to pick up its own identity. Tertuliano/Antônio Claro and Alberto/ice-cream peddler are characters of the heterogeneous double. Exogenous, because made up extrinsically to him, the duplicate of Tertuliano is the other, a concrete being called Antônio Claro. The copy of Alberto, made up intrinsically to him, because it is the product of his interiority, shows itself as an endogenous double. In the two novels, both the duplicated creatures are antipodal of their patterns, because they present negative characteristics relating to them. In the narrative level, we point out the making up procedures of categories such as characters, narrator, time and space. In the discursive level, Saramago shows the reader through metalanguage, the textual way of doing, while Braff excels the suggestion and language handicraft work. Owners of unique styles and totally distinct, the novelists bring near themselves by the allegoric reading what we can do through their works: Tertuliano represents the globalized man who, to be unique, must eliminate the other; Alberto, the faithful example of dominant bourgeoisie, depends on his antipodal nullification to obtain success and to continue in the command. The allegoric nature of the texts transcends the realistic concretion, as much it universalizes a reflection about man, I and the other.*

Keywords: *Novel. Double. Intertextuality. Comparative literature.*

SUMÁRIO

Introdução.....	9
1 Dos nomes: um jogo de espelhos	13
1.1 De José de Souza a José Saramago – de um nome para um pseudônimo	14
1.2 De Salvador dos Passos a Menalton Braff – de um pseudônimo para um nome	18
2 Das obras: dois olhares sobre um mesmo tema.....	24
2.1 Fortuna crítica	26
2.2 Romance: um gênero sempre renovado	30
2.3 Uma estranha investigação – o falso romance policial	32
2.4 Tragédia x drama	40
2.5 Enredo x atmosfera.....	44
3 O exercício da comparação	46
3.1 O método comparativo.....	46
3.2 O diálogo intertextual.....	49
3.3 A comparação em três níveis: temático, narrativo e discursivo.....	55
4 O dilema de Narciso.....	56
4.1 O duplo como tema na literatura.....	56
4.2 O duplo de Saramago.....	64
4.3 O duplo de Braff.....	71
5 O duplo e as categorias narrativas.....	79
5.1 Narrador.....	79
5.1.1 O narrador intruso de Saramago.....	83
5.1.2 O narrador seletivo de Braff.....	85
5.2 Personagem.....	88
5.2.1 Tertuliano ou “O que é ser um erro?”	90
5.2.2 Alberto ou “Um olhar que ficara preso em algum espelho”	92
5.3 Tempo.....	94
5.3.1 O tempo em <i>O homem duplicado</i>	97
5.3.2 O tempo em <i>Castelos de papel</i>	98
5.4 Espaço	103
5.4.1 O apartamento de Tertuliano	103
5.4.2 O arquivo morto de Alberto.....	104
6 As tramas do discurso.....	106
6.1 Metalinguagem: os exercícios metaficcionalis de Saramago	107
6.2 A retórica e o lirismo de Braff.....	111
Considerações finais.....	116
Referências.....	121

Introdução

Muitos séculos separam a lenda grega, contada por Aristófanes – a de que havia, no início dos tempos, criaturas compostas por dois seres humanos e que, por castigo, foram separados pelos deuses, tornando-se duas metades –, da tela de Magritte, em que um homem, olhando-se ao espelho, só vê suas costas. A lenda procura explicar a necessidade do ser humano de buscar eternamente a metade que o completa; a tela manifesta a perplexidade do homem em busca de si mesmo.

O tema do duplo, presente na lenda como na tela, sempre fascinou os artistas. Escritores, pintores, músicos, escultores, ao longo da história da arte e da humanidade, empregaram (e empregam) seu talento criando obras cujo cerne propicia esta reflexão: quem somos nós? Quem é o outro?

Na literatura, autores como Dostoiévski, Maupassant, Poe, Wilde, Borges, Guimarães Rosa, Machado de Assis, para citar apenas alguns nomes, valeram-se do tema para a construção de narrativas célebres, como *O duplo*, “O horla”, “William Wilson”, *O retrato de Dorian Gray*, “O outro”, “O espelho”.

Neste trabalho, nosso olhar focará o tema do duplo em dois romances contemporâneos: *O homem duplicado*, de José Saramago, e *Castelos de papel*, de Menalton Braff, ambos publicados em 2002. O recorte se deve a uma série de coincidências relativas aos dois autores e, principalmente, aos pontos de contato existentes entre as duas narrativas. Da mesma forma que na citada tela de Magritte, em que o pintor belga justapõe objetos realistas produzindo imagens insólitas, Saramago e Braff estruturam seus textos, causando efeito semelhante. O estudo comparativo das duas narrativas faz da presente pesquisa um trabalho ainda inédito – daí, acreditamos, sua relevância.

Um dia, Tertuliano Máximo Afonso, personagem de *O homem duplicado*, um pacato e solitário professor de história, descobre, assistindo a um filme no videocassete de sua casa, um ator (secundário na trama) que é seu sócio. Aterrorizado frente à sua própria imagem na tela da TV, dá início a uma tarefa incessante: um mergulho em busca de si mesmo.

Noutro dia, Alberto Ribeiro, personagem de *Castelos de papel*, o todo-poderoso da Vergueiro S.A., um *self-made man*, encontra, num parque, um sorveteiro cuja imagem lhe é familiar. Contudo, o olhar acusador, duro e penetrante do sorveteiro não dá mais trégua à consciência de Alberto, que, em busca de si mesmo, descobre que é o outro.

A partir da constatação de que no plano do conteúdo captamos a figurativização do mesmo tema, nosso objetivo é realizar, também no plano da expressão, um estudo comparativo entre os distintos procedimentos de construção do duplo-personagem em cada um dos textos ficcionais e os significados que podemos extrair dessa oposição eu x outro.

Como as duas obras foram publicadas no mesmo mês (novembro) e ano (2002), quase simultaneamente, descartamos a ideia de influência ou estudo das fontes; nosso exercício comparativo limita-se, então, a uma análise intertextual entre os dois modos de narrar, cujo princípio estruturante é o resgate do romance policial, já que ambos os textos edificam-se em torno de uma investigação. Propomos o exame comparativo articulado em três eixos: os procedimentos discursivos, as categorias narrativas e a temática do duplo.

No item **Dos nomes: um jogo de espelhos**, além de proceder à contextualização histórico-literária dos autores, traçamos seu percurso intelectual por meio de suas obras. Destacamos uma série de coincidências que aproximam os dois ficcionistas, apesar de estarem separados pelo oceano Atlântico e nunca terem se encontrado, como o fato de que ambos obtiveram reconhecimento da crítica apenas na maturidade, serem ateus, partilharem do mesmo ideal socialista e escreverem utilizando a mesma língua e, no entanto, donos de estilos literários muito distintos.

Em **Das obras: dois olhares sobre o mesmo tema**, apresentamos breve fortuna crítica dos livros objeto desta pesquisa. Fundamentamos o item na proposta teórica acerca do gênero romance anunciada por Mikhail Bakhtin, nas reflexões de Anatol Rosenfeld sobre o romance moderno e na tipologia do romance policial de Tzvetan Todorov. Tecemos as primeiras considerações relativas à estruturação das obras, que, a despeito do viés policial, induzem o leitor ao questionamento, obrigam-no à interação, promovem a inquietação em lugar da passividade.

O exercício da comparação é o item que dá norte ao trabalho porque apresenta as bases e um breve histórico do método comparativo em geral e da análise intertextual em particular. O aporte teórico centrou-se em estudiosos como Mikhail Bakhtin, Gérard Genette, Laurent Jenny, além da contribuição das pesquisadoras Sandra Nitri e Tânia Carvalhal.

Conforme anunciado anteriormente, nosso exercício comparativo orienta-se em três eixos: o temático, no qual expomos o mito do duplo e discutimos pontos de contato e de diferença nos dois textos ficcionais; o narrativo, em que analisamos as categorias narrativas, e o discursivo, que decompõe as tramas do tecido narrativo.

Em **O dilema de Narciso**, apresentamos um breve histórico do duplo na literatura, a partir do verbete colhido no *Dicionário de mitos literários* organizado pelo estudioso francês

Pierre Brunel, tema instigante para a imaginação de escritores de todos os tempos e, aqui, estudado não pela via do fantástico tradicional, mas pelo efeito insólito que provoca – o que nos faz lembrar da já citada tela de Magritte, cuja sensação perturbadora é fruto da disposição e combinação inusual de elementos absolutamente reais.

O duplo criado por Saramago irrompe naturalmente no primeiro capítulo do romance, quando o protagonista, Tertuliano Máximo Afonso, vê seu duplicado numa tela de TV. A partir daí, ele se envolve numa investigação cujo resultado, além de tirar-lhe o sossego, subtrai-lhe a identidade. Processo de criação semelhante pode ser observado na obra *Todos os nomes* (1997), também do autor português.

A criatura de Braff, ao contrário, surge apenas no capítulo final. Durante o percurso da leitura, há apenas sugestões, dúvidas que povoam a mente do protagonista Alberto por intermédio de uma cena reiterada inúmeras vezes. A visão de um sorveteiro num parque persegue Alberto, que, acuado, também resolve investigar.

Nossa incursão pelas duas narrativas visa demonstrar os distintos procedimentos de criação do tema do duplo, figurativizado nos dois protagonistas: Tertuliano e Alberto, e os significados que podemos colher dessa comparação.

Em **O duplo e as categorias narrativas**, rastreamos, nas duas obras, as categorias narrador, personagem, tempo e espaço. Aproveitamos a contribuição teórica de Norman Friedman acerca do narrador: intruso em Saramago, constitui uma instância que rege a narrativa, comanda os personagens, faz comentários e digressões, manifesta seus julgamentos; seletivo em Braff, o narrador escolhe um personagem, que acompanha, e é por meio de seus olhos que conhecemos a história e mergulhamos em sua mente. O narrador de Braff mais sugere que constata.

Antonio Candido norteia nosso estudo sobre os personagens. Como num jogo de espelhos, o protagonista de *O homem duplicado*, Tertuliano Máximo Afonso, duplica-se no ator Daniel Santa-Clara, pseudônimo de Antônio Claro – o que o faz indagar: “O que é ser um erro?”

Alberto Ribeiro construiu um império que vê desmoronar quando viu o outro, aquele que ele poderia ter sido, aquele cuja imagem o persegue e então, sem saída, procura sua identidade em “Um olhar que ficara preso em algum espelho”.

As imbricações entre o tempo da história e o tempo do discurso, bem como os significados que daí podemos extrair, constituem a matéria proposta por Gérard Genette, da qual lançamos mão em nossa análise da categoria tempo.

Em **As tramas do discurso**, voltamos o olhar para o tecido ficcional, o modo como os dois autores articulam as categorias narrativas por meio da linguagem. Valiosas, aqui, são as contribuições da pesquisadora Ana Paula Arnaut a respeito da metalinguagem na ficção de José Saramago. O autor português utiliza com singular intensidade os exercícios metaficcionalis, deixando à mostra as costuras do texto, na medida em que expõe ao leitor o “modo de fazer”, sem ocultar-lhe os caminhos percorridos. A prosa de Braff configura-se mais enxuta, metonímica, mais sugestiva e sem contornos nítidos, traços apontados por Rafaela Belebony em seu trabalho a respeito da feição impressionista desse autor, que retoma em *Castelos de papel* o lirismo dos contos de *A sombra do cipreste* (1999).

Nas **Considerações finais**, retomamos a tela de Magritte (*A reprodução interdita*, 1937) em que um homem mira-se num espelho, mas o que vê são suas costas, seu rosto está oculto. Quem é ele? O oposto de Narciso, o ser humano em constante conflito, o homem do fim do século e começo do novo milênio atormentado pelo medo (de si e dos outros), fragmentado e perdido, sozinho no oceano da tecnologia, buscando, sobretudo, encontrar-se no absurdo em que a vida se transformou. Clone de si mesmo, ele não se reconhece nem no espelho nem no outro. Quem é o outro?

Tertuliano e Alberto procuram a resposta em seus sócias, que duplicam suas dúvidas. Essa imagem especular reproduz-se, perturbando a tranquilidade do leitor, que também fica sem resposta.

Saramago e Braff, a despeito de produzirem narrativas tão diferentes no plano da expressão, aproximam-se pelo olhar indagador que se lança sobre este nascente século 21, pleno de incertezas.

1 Dos nomes – um jogo de espelhos

“Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade.”

Bakhtin (2003, p. XXXIV).

O que aproxima o escritor português José Saramago do autor brasileiro Menalton Braff, além da língua que falam e com a qual produzem suas obras de ficção? Em primeiro lugar, ambos encontram-se fundeados ao “breve século 20”, expressão cunhada pelo historiador inglês Eric Hobsbawm (1995), e são contemporâneos neste alvorecer do terceiro milênio.

Em seu instigante *Era dos extremos* (1995), Hobsbawm aponta o século 20 como o mais breve e surpreendente de toda a história da humanidade: nele o mundo assistiu aos horrores de duas grandes guerras, o homem testou o primeiro artefato de destruição em massa em Hiroshima e Nagasaki, e no bicentenário da Revolução Francesa – 1989 – o sonho do socialismo real ruiu juntamente com o Muro de Berlim.

Nas artes, “[...] como observou Walter Benjamin, a era de ‘reprodutibilidade técnica’ transformou não apenas a maneira como se dava a criação – assim tornando o cinema e tudo que dele derivava (televisão, vídeo) a arte central do século – mas também a maneira como os seres humanos percebiam a realidade e sentiam as obras de criação. [...]” (HOBBSAWM, 1995, p. 501). A espetacular revolução tecnológica e a sociedade de consumo elegeram o lucro como critério de julgamento das obras artísticas em geral.

No final do século 20, o triunfo da economia de livre mercado aumentava o fosso entre ricos e pobres, e a democracia liberal tornava-se o grande modelo para o mundo. O novo milênio desponta herdeiro dos velhos problemas não resolvidos, acrescidos de outros tantos, como a intolerância racial e o desaparecimento de postos de trabalho, além dos desafios ecológicos.

Nesse cenário de desordem mundial, em que o individualismo cada vez mais exacerbado sobrepuja a consciência do coletivo, situam-se Saramago e Braff. Várias coincidências os aproximam: o surgimento para a literatura já na maturidade, o empenhamento ideológico, o ateísmo. E a inquietação de viver num mundo desconcertado. Além do oceano Atlântico, o que os separa são estilos completamente distintos. O percurso intelectual e literário dos autores constitui a matéria do subitem a seguir.

1.1 De José de Souza a José Saramago – de um nome para um pseudônimo

“E se o homem não tem nada para dizer como homem, também não terá nada para dizer como escritor.”

José Saramago (apud COSTA, 1998, p.21)

Era o mês de outubro de 1998, precisamente dia 8, quando o secretário permanente da Academia Sueca anunciou à imprensa o Prêmio Nobel de Literatura: o português José Saramago, “que, com parábolas portadoras de imaginação, compaixão e ironia torna constantemente compreensível uma realidade fugidia.” Era o reconhecimento de uma vasta obra iniciada quando o autor, ainda menino, ganhou da mãe um livro de histórias e apaixonou-se pela ficção. A paixão e o encanto pelos livros e pela leitura levaram o jovem Saramago todas as noites, após o trabalho, à biblioteca pública de uma pequena cidade para isso: ler. Ler tudo que encontrasse, sem qualquer orientação.

O menino José de Souza, nascido em Azinhaga, na província portuguesa de Ribatejo, em 1922, transforma-se em personagem quando, já em idade escolar, descobre-se José de Souza Saramago – a alcunha da família foi caprichosamente adicionada ao nome da criança pelo funcionário do Registro Civil sem que ninguém soubesse.

De serralheiro em Lisboa a Nobel de Literatura, traduzido em mais de 30 países, o percurso intelectual de José Saramago foi construído em meio às dificuldades que a pobreza impunha e à formação, sobretudo, autodidata.

Terra do pecado (1947), romance de feição naturalista que guarda muitas semelhanças com *O primo Basílio* (1878), é a primeira obra do iniciante escritor – resultado das leituras aleatórias, porém marcantes, do tempo da juventude. Daí em diante, Saramago circulou por diversos gêneros: poesia, teatro, memórias, diário, crônica, conto.

Novo romance, *Manual de pintura e caligrafia* (1977), surgiu apenas 30 anos após a publicação do primeiro. Como o título anuncia, o livro apresenta o esboço do projeto estético-literário do autor, e, na primeira edição, figurava o sugestivo subtítulo: *Ensaio de romance*. No *Manual*, o pintor-narrador faz reflexões a respeito da criação literária, do processo ficcional, da narrativa como modo de representação – considerações que viriam permear notadamente os demais romances do autor, que considera o *Manual* seu livro mais autobiográfico. Também nessa obra de 1977, de acordo com Arnaut (2002, p. 174-175), delineiam-se os principais veios temáticos que seriam objeto dos próximos romances, a saber: a mulher, o ateísmo confesso e o empenhamento ideológico em favor dos mais fracos, daqueles que passam por essa vida sem deixar marcas.

O grande divisor de águas na obra do escritor português é *Levantado do chão* (1980), primeiro romance de inegável sucesso de público e crítica.

Horácio Costa (1997), pesquisador que nomeia de “período formativo” as obras anteriores a *Levantado do chão*, assim se manifesta:

A observação da obra de José Saramago revela ao estudioso uma divisão extraordinariamente nítida entre a sua primeira parte, na qual o escritor se dedicou a explorar os mais diversos terrenos da expressão literária, e a segunda, que prossegue até a atualidade, marcada pela publicação do ciclo de romances que afirmaram o seu nome como um dos mais importantes no âmbito da literatura escrita em português [...] (COSTA, 1997, p.17)

De acordo com Costa (1997), podemos agrupar, no período formativo, as obras (de variados gêneros) que antecederam *Levantado do chão* (1980), a partir do qual Saramago elege o romance como gênero basilar de sua produção literária. Na verdade, entre a publicação de *Terra do pecado* (1947) e *Levantado do chão* (1980), não houve um hiato, mas a lenta sedimentação do estilo e a consciência dos próprios meios expressivos.

Vale lembrar que José Saramago pertence à geração de autores portugueses que viveram as agruras do Estado Novo salazarista, que dominou Portugal de 1932 até a Revolução dos Cravos em 1974. A literatura desse período – o Neorrealismo – articula-se em torno da resistência ao regime ditatorial. Tanto os prosadores quanto os poetas, naquele momento, manifestavam em sua produção forte crítica social e denúncia das desigualdades sociais. Influenciados pelos autores brasileiros da geração de 1930, como Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, que também viviam sob o Estado Novo getulista, os neorrealistas portugueses viam na literatura um modo de combater o regime policialesco a que estavam submetidos.

Diante desse quadro, e por ele influenciado, *Levantado do chão* configura-se como um romance neorrealista na temática social, mas já inovador do ponto de vista formal: nele o autor emprega pela primeira vez sua pontuação incomum – que se tornaria uma das marcas de seu estilo inconfundível.

O poeta e pesquisador Horácio Costa (1997) afirma que

[...] a partir de *Levantado do chão*, um verdadeiro divisor de águas na sua obra, o escritor “fala” como um autor completo – isto é, alguém que, a partir de uma linguagem ou um “estilo” reconhecível pelos seus leitores, de uma visão do mundo que transparece nas suas obras, e de toda a andaimaria retórica que prevê o gênero que abraça, o do romance, e já consciente de seus

meios expressivos e já à vontade no território da ficção, dirige-se a um público amplo. (COSTA, 1997, p. 18)

Sem dúvida alguma, a visibilidade internacional do escritor advém com *Memorial do convento* (1982). Obra madura do ponto de vista estilístico, nela o autor abandona de vez as tintas neorrealistas para enveredar pelo caminho da história de Portugal e sua cultura, agora construindo uma narrativa com viés notadamente irônico. Depois do *Memorial*, vêm a público *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *A jangada de pedra* (1986) e *História do cerco de Lisboa* (1989), obras que marcam a fase em que o autor, tendo Portugal como cenário, discute a questão das fronteiras entre ficção e História, sempre de forma crítica e irônica, estabelecendo o diálogo intertextual pelo uso repetido da paródia.

Em entrevista concedida a Carlos Reis (1998), Saramago diz que

A História é parcial e parcelar. É parcelar, porque conta uma parte apenas daquilo que aconteceu. [...] É que a este mundo vêm milhões de pessoas que se foram embora e não deixaram rasto nem sinal... [...] Este sentimento trágico do desperdício humano [...] vê-se todos os dias, mas não pensamos nisso. [...] por que é que a literatura não há-de ter também a sua própria versão da História? (SARAMAGO, apud REIS, 1998, p. 57-59; 63)

Tal concepção do autor explica o fato de seus personagens serem sempre pessoas comuns, cujas vidas falharam e, portanto, nunca servirão de “matéria” para a História oficial; no entanto, constituem rica fonte para a matéria ficcional.

Sobre esse ciclo da obra saramaguiana, Calbucci (1999) comenta:

[...] *Memorial do convento*, falando sobre o reinado de D. João V, *O ano da morte de Ricardo Reis*, discutindo a ditadura salazarista, *A jangada de pedra*, ironizando a questão da unidade europeia, e *História do cerco de Lisboa*, voltando à formação do Reino Lusitano, tematizam claramente a História de Portugal, recente ou remota, no propósito de fazer uma obra menos nacionalista do que nacional. As intenções desses quatro romances passam pela problematização sobre o que é ser português no mundo contemporâneo, utilizando para tal a História como base de investigação. (CALBUCCI, 1999, p. 118-119)

A publicação, em 1991, de *O evangelho segundo Jesus Cristo* configura uma guinada do ponto de vista temático na obra do autor, que, a partir desse romance, sem dúvida seu texto mais polêmico porque revisita o mito religioso cristão com a acidez e a ironia que lhe são peculiares, envereda para temas de caráter universalizante, adotando uma postura não mais nacional e sim abstrata; ou, em outras palavras, mais alegórica.

Em entrevista a Horácio Costa, na revista *CULT*, o próprio autor reconhece essa mudança quando afirma:

Estou percebendo que [...] estou me aproximando de uma narrativa cada vez mais seca. Encontrei, outro dia, uma fórmula que me parece boa, é como se durante todo esse tempo eu estivesse descrevendo uma estátua – o rosto, o nariz – e agora eu me interessasse muito mais pela pedra de que se faz a estátua. (SARAMAGO, apud COSTA, 1998, p.24)

O evangelho provoca uma cisão não só temática, como também influi na decisão de Saramago de autoexilar-se na Ilha de Lanzarote, nas Canárias, Espanha, quando o governo português negou a inscrição desse seu polêmico romance no Prêmio Europeu de Literatura em 1991.

Um novo ciclo inaugura-se, então, com os romances *Ensaio sobre a cegueira* (1995) – adaptado para o cinema em 2008 pelo diretor Fernando Meirelles –, *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002), *Ensaio sobre a lucidez* (2004), *As intermitências da morte* (2005). Para Eduardo Calbucci (1999, p. 121), é possível que o exílio voluntário nas Canárias esteja vinculado à necessidade do autor de dedicar-se às questões mais essenciais, o que caracteriza, em linhas gerais, a universalidade dessas suas últimas produções literárias.

Depois de mudar-se para Lanzarote, José Saramago abandonou Portugal, pelo menos na ficção. Nos romances desse novo ciclo, os espaços não são nomeados (às vezes, nem os personagens): são inventivas parábolas cujos temas circundam a morte – ou a sua ausência –, a busca da identidade, a desumanidade do ser humano, a falta de trabalho no mundo globalizado, o desencanto com a democracia neoliberal, o amor, a procura do outro. Em síntese, as questões essenciais.

No final de 2008, o autor publica *A viagem do elefante*, romance em que Portugal e o motivo histórico voltam à cena; *Caim* (2009) retoma o tema religioso, agora recriando episódios do Antigo Testamento. Parece-nos que os dois últimos romances inauguram uma nova fase do escritor: menos amargo e extremamente bem-humorado (mas sempre irônico), Saramago exhibe sua habilidade em dar roupagem nova a antigas narrativas.

Numa crônica postada em seu *blog*, intitulada “Do sujeito sobre si mesmo”, o autor resume sua concepção de literatura e de mundo:

Como escritor, creio não me ter separado jamais da minha consciência de cidadão. Considero que aonde vai um, deverá ir o outro. Não recorro ter

escrito uma só palavra que estivesse em contradição com as convicções políticas que defendo, mas isso não significa que tenha posto alguma vez a literatura ao serviço direto da ideologia que é a minha. Quer dizer, isso sim, que ao escrever procuro, em cada palavra, exprimir a totalidade do homem que sou. [...] O escritor, se é pessoa do seu tempo, se não ficou ancorado no passado, há de conhecer os problemas do tempo que lhe calhou viver. (SARAMAGO, 7 jul. 2009)

Essa ideia de que o escritor é “pessoa de seu tempo” está registrada, também, num dos diálogos com Carlos Reis, em que Saramago afirma:

Eu acho que o século XX tem três figuras que o exemplificam: o Kafka, o nosso Fernando Pessoa e o Borges. [...] escolho estes três porque [...] se pensarmos no tempo que estamos a viver, são esses os escritores que mais me dizem do tempo que estamos a viver. São esses os escritores que me dizem qual é o século em que estamos a viver. (SARAMAGO, apud REIS, 1998, p. 49)

Considerando as três fases da obra romanesca de José Saramago: o período formativo, o ciclo de problematização de Portugal, o ciclo universalizante, e talvez outra que no momento se delinea, notamos que a voz do autor sempre esteve presente. Irônica, ácida, contundente, desmitificadora ou poética, a voz do homem José Saramago ecoa na voz do narrador José Saramago, que, certamente, tem o que dizer.

1.2 De Salvador dos Passos a Menalton Braff – de um pseudônimo para um nome

“Eu me sinto extremamente comprometido com tudo o que é humano.”

Menalton Braff (apud BELEBONI, 2007, p. 137).

Era o mês de novembro de 2000 quando o presidente da Câmara Brasileira do Livro – CBL – anunciou o vencedor do Prêmio Jabuti – Livro do ano de ficção: *A sombra do cipreste*, volume de contos que re(colocaria) o escritor Menalton Braff no cenário literário brasileiro.

A pesquisadora Rafaela Beleboni salienta que

O prêmio [...] possibilitou o reconhecimento ao autor, permitindo que ele alcançasse a mídia e o leitor anônimo [...] Dessa forma, jornais e revistas de circulação nacional, bem como publicações especializadas em literatura, passam a publicar artigos e resenhas sobre esse livro e os demais. (BELEBONI, 2007, p.16)

Nascido em 1938 – em meio aos rumores que anunciavam o início da Segunda Grande Guerra – o gaúcho Menalton Braff, ainda criança, apaixonou-se pelos livros e nunca mais os abandonou. Da literatura, além do puro prazer da leitura, herdou a preocupação com a humanidade – o destino do ser humano – e a necessidade da criação ficcional.

O golpe militar de 1964 obriga o então jovem militante estudantil Menalton a abandonar Porto Alegre, mas não a literatura. A estudiosa da literatura brasileira Luciana Stegagno-Picchio assim pinta o quadro daquele período:

Com o apoio do governo norte-americano de Lyndon Johnson, preocupado com as orientações sindicalistas e aparentemente filocomunistas do presidente João Goulart, dá-se, no Brasil, em 1964, o golpe militar que levará à ditadura dos generais e à completa absorção econômica do país na esfera dos Estados Unidos. [...] Inaugura-se o período de cassação dos direitos políticos [...] para inúmeros intelectuais, submetidos à repressão cultural com a apreensão e queima de livros. A prisão atinge centenas de escritores, artistas, professores que começam então a se exilar em diversos países da América Latina [...] (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 631)

Braff exila-se dentro de seu próprio país, vivendo quase dez anos na clandestinidade. Nesse intervalo de tempo em que desaparece como cidadão, porém não como leitor, engendra, solitário, o início de sua obra.

O jornalista e escritor Carlos Herculano Lopes, em artigo no *Estado de Minas*, comenta: “Leitor a vida inteira de Machado de Assis, no entanto Braff confessa que foram os chamados escritores da geração de 1930 (José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Erico Veríssimo, Jorge Amado, entre outros) os responsáveis pelos seus primeiros textos.” (LOPES, 2003, p.7)

A Lei de Anistia de 1979 devolve o cidadão Braff ao convívio social em São Paulo. Forma-se em Letras e publica seu primeiro romance – *Janela aberta* – em 1984, sob o pseudônimo de Salvador dos Passos (escolha que é um misto de xenofobia, medo – apesar da Anistia – e homenagem a um antepassado).

Ideologicamente comprometido com o socialismo e fortemente influenciado pela temática social dos autores da geração de 1930, o escritor sobrepõe, no livro de estreia, a dimensão ética em detrimento da dimensão estética. Apesar disso, tem reconhecida sua “vocalização narrativa”.

Sobre *Janela aberta* (1984), assim se manifestou o crítico Fábio Lucas:

Digno de nota, também, pela extraordinária vocalização narrativa, é o romance de Salvador dos Passos, *Janela aberta* (S. Paulo, Seiva, 1984), que se ocupa de

um velho trabalhador desempregado, às voltas com a rebeldia da filha, insubmissa ao seu mandonismo e aos preconceitos da moral pequeno-burguesa que o atormentam. O ambiente é o de uma vila operária na periferia da cidade de São Paulo. (LUCAS, 1985, p. 14)

Salvador dos Passos ainda assina o volume de contos *Na força de mulher* (1984), que obteve pouca repercussão. Segue-se, então, um longo período de silêncio. O autor volta a publicar apenas em 1999, agora com seu verdadeiro nome. Novo volume de contos – *À sombra do cipreste* – rendeu-lhe o Prêmio Jabuti 2000.

O Menalton Braff que emerge é crítico implacável do Salvador dos Passos que desaparece:

Pobre Salvador dos Passos. Ele queria salvar o mundo. O Salvador dos Passos estava muito mais preocupado com os problemas da sociedade do que com os problemas da estética. Claro que exagero um pouco, mas a grande diferença entre os dois é o grau. O social continua existindo no Menalton, mas já não é o mais importante. A dimensão estética, que determina o discurso literário, a literariedade, assumiu o papel principal na literatura do Menalton. Não que ela não existisse no Salvador, mas era secundária. Ademais, o Salvador foi o caderno do aprendiz, o exercício, a busca de uma identidade. (BRAFF, apud BELEBONI, 2007, p.145-146)

À sombra do cipreste inaugura um novo ciclo na obra do autor, como ele próprio admite. A queda do Muro de Berlim em 1989 pôs abaixo algumas certezas e provocou reflexões. O texto ficcional de Braff torna-se, então, mais denso e menos acabado – os contornos são tênues, “[...] a economia da cena é compensada pela investigação do detalhe” (TEIXEIRA, 2000, p.19). Nada é gratuito, e o trabalho artesanal da linguagem compensa a quase ausência de ação.

Que enchente me carrega? (2000), o primeiro romance dessa nova fase, discute, por meio de Firmino, o narrador-artesão, os frágeis limites entre arte e artesanato, como também narra as agruras do personagem protagonista, vítima do novo modo de produção capitalista, cuja produção em série o leva à ruína. Vale ressaltar, nessa obra, a introdução de algumas marcas que se tornarão recorrentes em outros romances do autor, como o discurso indireto livre e o uso do fluxo de consciência, gerando um ritmo célere assinalado por escassa pontuação. O romance foi bem acolhido pela crítica jornalística, como exemplificam os excertos a seguir:

Que enchente me carrega?, novo romance do premiado Menalton Braff, narra a angústia nostálgica do indivíduo no fim do milênio. Braff é uma digna continuidade de grande literatura modernista. Há nisso, porém, outra tentação a ser evitada: compará-lo a Graciliano Ramos, apesar de o narrador misantropo e amargo do seu novo romance, *Que Enchente me Carrega?*, ser a prova cabal de que Menalton não é émulo de grandes e sabe ser a seu jeito, subindo no ombro dos mestres apenas para revelar novos horizontes. (HAAG, 2001, p.119)

Que enchente me carrega? Primeiro romance depois do Jabuti abre espaço para experimentações linguísticas. Nos contos de *A sombra do cipreste*, o jogo com a linguagem já aparecia, mesmo que de forma mais tímida. Com uma estrutura de romance pela frente, Menalton teve a oportunidade de experimentar ainda mais, voltar aos mesmos temas várias vezes e valorizar a sonoridade das palavras, dando a impressão de que cada uma delas foi meticulosamente pensada, como num poema. (ALVES, 2000, p.5)

Em 2002, vem a público *Castelos de papel*, romance objeto de nossa pesquisa. Seguiram-se a ele *Na teia do sol* (2004) e *A muralha de Adriano* (2007) – finalista de vários concursos literários, como Jabuti, Prêmio São Paulo de Literatura, Portugal Telecom e Jornada de Passo Fundo, além de receber menção honrosa no Prêmio *Casa de las Américas* – Havana. A recepção de *A muralha* também foi positiva:

Braff constrói sua trama sem seguir ordem cronológica, dando aos personagens principais a chance de contar a história sob os seus próprios ângulos. É um mosaico de execução arriscada, mas o autor o faz tão bem que a narrativa acaba ganhando uma vitalidade que se mantém até o final, ainda mais que ele trata a língua portuguesa com profundo respeito. (MANSUR, 2007, p.4)

No final de 2009, Braff retoma a discussão estética iniciada em *Que enchente me carrega?* com a publicação de *Moça com chapéu de palha*, em que, pela primeira vez, utiliza a metalinguagem como recurso de construção da matéria ficcional. O polêmico embate entre ética x estética constitui o tema do novo livro.

A obra romanesca do autor pode ser dividida em duas fases: aquela cuja autoria é atribuída a Salvador dos Passos – caracterizada, sobretudo, pela intensa preocupação com a temática social, influência colhida dos autores da geração de 1930 do Modernismo brasileiro – e a mais recente, em que o ficcionista recupera seu verdadeiro nome e busca o equilíbrio entre as dimensões ética e estética, revelando-se esta última como sua prioridade na criação literária. O próprio Braff, em entrevista a Rafaela Beleboni, confirma:

Em 1964 fui obrigado a abandonar tudo e vivi cerca de dez anos de vida clandestina, sem poder usar meu verdadeiro nome. Fiquei praticamente confinado, sem muita possibilidade de movimento. Não podia assumir minha identidade. Foi um período de muita leitura, de muita reflexão. Deste período saí com uma ideia mais clara sobre a atividade política e a atividade artístico/literária. Eu estava embolando tudo, e agora me tocava separar as coisas. No eixo das importâncias, a arte começou a pesar mais do que a política, invertendo minha postura anterior. Não como julgamento do complexo das atividades humanas em geral, mas como objetivo de minha própria vida. (BRAFF, apud BELEBONI, 2007, p. 149)

Nessa nova fase, o escritor também faz sua incursão pela literatura dedicada aos jovens, publicando três romances destinados a esse público específico: *A esperança por um fio* (2003), *Como peixe no aquário* (2004) e *Antes da meia-noite* (2007). Apesar da menor complexidade, nesses livros Braff não descuida da linguagem e constrói narrativas alineares com temas polêmicos, convidando o jovem leitor a exercitar-se para melhor usufruir, mais tarde, a “grande” literatura.

Sobre o lugar de Braff na literatura nacional, podemos inferir, de acordo com a pesquisadora Luciana Stegagno-Picchio, que, hoje, o critério para tal questão é cronológico e, palavra da moda, geracional:

Difícil instituir conjuntos temáticos, ou ideológicos ou mesmo estilísticos entre os ficcionistas brasileiros da atualidade. Talvez fosse uma solução fragmentar a república única das letras em tantas pequenas repúblicas regionais: mas, se é verdade que o tropismo Rio-São Paulo se atenuou nos anos, é também verdade que os escritores agora se deslocam com a mesma facilidade com que alastram ideias e técnicas literárias e que já não há autores regionais no sentido etimológico do termo. (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 641)

Nesse sentido, Braff guarda parentesco estilístico, por exemplo, com Raduan Nassar e Lygia Fagundes Telles, seus contemporâneos, cuja prosa intimista de investigação psicológica assemelha-se à narrativa do “romance de tensão interiorizada”, expressão cunhada por Alfredo Bosi (1980, p. 440) para caracterizar os romances em que “O herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito.”

Podemos concluir que o coração revolucionário de Salvador dos Passos ainda ecoa, mesmo timidamente, no artesão da linguagem Menalton Braff, que confessa: “O não envolvimento da arte com nada do que seja humano, com isso não concordo.” (BRAFF, apud BELEBONI, 2007, p. 141)

Separam José Saramago e Menalton Braff, sobretudo, diferenças estilísticas, como a forte presença da oralidade nos romances do escritor português, e o trabalho de carpintaria na linguagem do romancista brasileiro. Aproxima-os o fato de ambos terem iniciado suas obras sob ditaduras (salazarista em Portugal, militar no Brasil) e revelarem a influência exercida por escritores comprometidos com as temáticas sociais; além de obterem reconhecimento de público e crítica apenas na maturidade. Avizinha-os, também, o ateísmo e o empenhamento ideológico voltado para a reflexão do homem e seu semelhante, o outro. Saramago e Braff configuram-se, portanto, como personagens do conturbado “breve século 20” e escritores que procuram traduzir a perplexidade do homem diante deste século 21 nascente.

2 Das obras: dois olhares sobre um mesmo tema

“[...] a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.”

Aristóteles (2005, p.28).

Dialogando com Aristóteles e sua *Poética*, o professor Antoine Compagnon (2006) resume as duas vertentes predominantes nos estudos literários: primeira – a finalidade da literatura é representar a realidade conforme a própria tradição aristotélica; segunda – na tradição moderna, a referência é uma ilusão, então a literatura não fala de outra coisa a não ser de si mesma. Depois de apresentar a argumentação dos partidários de cada lado, diz Compagnon que urge “[...] sair da lógica binária, violenta, disjuntiva, [...] e voltar ao regime do mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. [...]” (COMPAGNON, 2006, p. 126) Exatamente tal equilíbrio é o que buscamos na análise dos romances estudados neste trabalho.

O presente item tem a missão de revelar o modo como se estruturam as obras *O homem duplicado* (2002), de José Saramago e *Castelos de papel* (2002), de Menalton Braff, textos construídos em torno do mesmo tema: o duplo.

Saramago e o romance como “lugar literário”

Questionado por Carlos Reis (1998) a respeito de sua preferência pelo gênero romance, Saramago afirma que tal escolha se deve a uma necessidade sua como pessoa e que “[...] consiste em tentar explicar tudo. [...] uma espécie de obsessão de claridade.” (p. 92) O autor confessa que “[...] há um certo apetite ensaístico” (p. 93) em todos os seus romances. Preocupa-o a arquitetura do livro, sua estrutura, que é feita passo a passo, de modo desprogramado; importa que a construção fique sólida, mesmo que incompleta. Para o escritor, não se pode dissociar romance e memória. O romance é memória dele mesmo (escritor) porque revela o sentido de sua própria existência e, de certa maneira, dá sentido à própria narração, que não perde, por isso, o estatuto ficcional.

Em relação à morte do romance, tantas vezes anunciada, Saramago acredita que o que morreu foi a já esgotada fórmula do romance de ação, cuja função passou a ser exercida pela telenovela ou pelo cinema. No entanto, o romance como necessidade estética fez com que o gênero se transformasse, justamente para atender a essa exigência. Ouçamos o autor:

Este mesmo romance [...] contém acaso em si a aberta possibilidade de se transformar num lugar literário, propositadamente digo lugar e não gênero, capaz de receber como um grande, convulso e sonoro mar, os afluentes torrenciais da poesia, do drama, do ensaio e também da ciência e da filosofia, tornando-se expressão de um conhecimento, de uma sabedoria, de uma cosmovisão, como o foram para o seu tempo os poemas da Antiguidade Clássica. [...] então não se trata de apenas escrever um romance para contar uma história: trata-se de escrever um romance para tentar dizer tudo. (SARAMAGO, apud REIS, 1998, p. 102-103)

Braff e o romance como “prosa poética”

Menalton Braff tornou-se conhecido do público primeiramente como contista por intermédio do volume *À sombra do cipreste* (1999). Entretanto, para o autor, é no romance que os ficcionistas contemporâneos praticam uma verdadeira “democracia literária”. Segundo ele, a diversidade de correntes estéticas com as quais convivemos hoje é enriquecedora para os principais atores literários: o autor e o leitor. Essa e outras reflexões acerca dos caminhos da ficção no século 21 figuram em artigo de Haroldo Ceravolo Sereza, que, além de Braff, ouviu os autores Moacyr Scliar, Lya Luft, Milton Hatoum, Assis Brasil e Deonísio da Silva. O texto foi publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em outubro de 2001.

A própria divisão rígida dos textos literários em gêneros é questionada pelo escritor gaúcho, que acredita haver, nesse sentido, limites mais tênues, resultado de inovações formais. Nas palavras de Braff:

Existe atualmente uma tendência à interpenetração dos gêneros. Poesia e prosa, dados como gêneros-tronco, dos quais derivam subgêneros e formas, aos poucos se aproximam [...]. O telégrafo foi um dos responsáveis pelos ‘versos harmônicos’, de que fala Mário de Andrade. Então, me parece que a ‘prosa poética’ é uma das maneiras literárias muito promissoras, num momento em que novas tecnologias (ou nem tanto) como a Internet, a TV e o cinema suprem parcela significativa da necessidade narrativa do homem. (BRAFF, apud SEREZA, 2001, p. D8)

Numa leitura atenta da fala de Saramago e Braff, percebemos que ambos manifestam a mesma posição em relação ao romance: o gênero transformou-se, expandiu-se, soltou as amarras, libertando-se dos modelos praticados em escolas literárias: pode-se, nele, tentar dizer tudo, e até fazer poesia.

2.1 Fortuna crítica

O homem duplicado

A recepção jornalística, no Brasil, da obra em epígrafe não foi calorosa. Em geral, as resenhas publicadas nos jornais de grande circulação detiveram-se na apresentação do enredo e na afirmação de que o tema (duplo) é bastante desgastado, além de apontarem como fator negativo o estilo do autor, demasiadamente tortuoso. Em resumo, transcrevemos a opinião de Sereza (2002, p. D1-D3), cujas considerações refletem, ao fim e ao cabo, o parecer de seus colegas jornalistas: “É possível amar José Saramago e seus livros, é possível odiá-los. Difícil mesmo é negá-los. [...] Saramago é notícia relevante e obrigatória toda vez que lança um livro.”

Em contrapartida às apressadas resenhas jornalísticas, destacamos alguns trabalhos acadêmicos, dignos de nota, publicados em sítios de universidades que hospedam revistas especializadas em literatura, como também em anais de congressos, seminários, nacionais e internacionais, todos eles abrigando em seu bojo a matéria literária e sua especificidade.

O artigo intitulado “Pensar o ser e o agir em *O homem duplicado*”, da doutoranda em Ciência da Literatura Madalena Aparecida Machado, publicado no sítio da Universidade Federal do Rio de Janeiro, destaca a solidão do personagem Tertuliano Máximo Afonso, cujo nome pomposo suscita a ideia de inteireza do ser, que é desfeita à medida que a narrativa avança, e o personagem, ao perseguir o seu duplo, trava uma incessante busca por si mesmo. O ponto mais relevante do trabalho repousa na tensão entre a igualdade na aparência (Tertuliano/Antônio Claro) e a diferença no modo de agir dos duplicados. O que se extrai de tal leitura é o eterno, e sempre atual, questionamento do ser x parecer na sociedade contemporânea.

Diferente abordagem realizou a mestrandia em Letras da UFRGS, Seleste Michels Rosa, cujo ensaio “*O homem duplicado e a estética pós-modernista*”, publicado na revista

eletrônica *Nau literária* daquela Universidade, aponta alguns procedimentos da estética pós-moderna rastreados no texto de Saramago, como a intertextualidade com o mito de Tróia, a metalinguagem e a paródia.

Leitura semelhante à de Seleste M. Rosa, porém mais filosófica, portanto mais profunda, podemos encontrar no texto do mestre em Ciências da Religião pela PUC-SP Adelino Francisco de Oliveira em parceria com o mestrando em Teoria e História da Literatura pela Unicamp Alexandre Mauro Bragion. No artigo “Saramago e seus duplos: o desejo mimético e o vazio de humanidade do homem pós-moderno”, publicado na revista eletrônica *Último Andar*, da PUC-SP, os autores discutem o dilema do mundo contemporâneo, qual seja, a falta de total sentido e sentimento de pleno vazio que caracterizam o conceito de niilismo anunciado por Nietzsche (1844-1900). Nesse caminho interpretativo, concluem que o paradoxo existencial do ser humano contemporâneo constitui a realidade de um ser que procura fora de si aquilo que só poderá encontrar nele próprio. Assim, o desejo mimético configura-se na apropriação da vida do outro, o que causa o vazio existencial agravado pela ausência de si mesmo. Essa dimensão niilista do ser humano contemporâneo caracteriza-se por sentimentos de vazio, angústia, náusea, tédio – figurativizados no personagem Tertuliano Máximo Afonso.

O trabalho “Tradição e modernidade: a releitura saramaguiana do mito d’O Anfitrião”, do mestrando Nefatalin Gonçalves Neto da USP, apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC, explora o tema da duplicidade ao comparar a comédia de Plauto ao romance de Saramago. Centrando-se na ideia de diálogo intertextual, o autor aponta semelhanças e diferenças entre os dois textos literários.

Com o sugestivo título “O homem duplicado, de José Saramago: a ambiguidade da morte e a celebração da vida por meio do contato do real com a ficção”, a doutoranda Camila da Silva Alavarce da UNESP-Araraquara constrói sua argumentação baseada no papel da arte na construção da identidade. A autora destaca na obra em epígrafe a ironia romântica e os exercícios metaficcionalizados realizados pelo autor/narrador, além de estabelecer interessante relação entre as profissões dos duplicados. Tertuliano é historiador, portanto representante do real; António Claro é ator, representante da ficção. Morre simbolicamente o historiador (o real), permanece o ator (a ficção), o que permite uma leitura alegórica do papel da arte como propulsora da vida e da identidade. O trabalho foi apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC, em 2008.

O Prof. Dr. Odil José Oliveira Filho da UNESP-Assis, no mesmo Congresso ABRALIC-2008, introduz em suas considerações sobre a obra do autor português alguns

traços de sobrevivência do fantástico, aproximando Tertuliano Máximo Afonso do melancólico herói romântico. O estudioso traça um paralelo entre *O homem duplicado* e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), avizinhandos os dois romances pelo tema da solidão que acomete os protagonistas, abandonados que são a seu destino pelo próprio narrador. Assim, no trabalho “A incoerência coerente: a alegoria e o fantástico em José Saramago”, o professor elabora uma tensão entre a interpretação alegórica e a fantástica.

Em “O original e a cópia (sobre O homem duplicado, de José Saramago)”, texto apresentado no Encontro regional da ABRALIC-2007, a Prof^a Dr^a Sandra Ferreira, da UNESP-Assis, também propõe uma leitura alegórica do romance, em que destaca o tema do duplo como mote para o autor provocar uma reflexão filosófico-literária mais profunda sobre a “despersonalização” ou perda da identidade na sociedade globalizada. A estudiosa realça, também, os diálogos intertextuais presentes na obra, como evocações míticas, alusões, menções a textos de outros autores e do próprio Saramago.

Castelos de papel

O romance de Menalton Braff obteve reconhecimento positivo quase unânime da crítica jornalística. Ainda não há, contudo, trabalhos acadêmicos acerca da obra, apesar de diversas resenhas publicadas em jornais e revistas especializadas em literatura serem produto assinado por profissionais do meio universitário.

A antropóloga e doutora em Literatura Comparada pela UERJ Isabel Travancas (2003, p.4) caracteriza o livro como um “drama conciso sobre almas complexas”. Em resenha publicada no *Jornal do Brasil*, a professora destaca a angústia do protagonista Alberto, dissecada lentamente com certo clima de suspense durante os 20 capítulos do livro. Declara, ainda, que, com essa obra, o autor reafirma seu talento literário por meio de um estilo sóbrio e direto.

No exame que faz do livro, o professor de Literatura Brasileira da UERJ Flávio Carneiro (2003, p.5) classifica a escrita de Braff de “elegante e próxima da poesia”. Sugere que o episódio banal – deparar-se com o olhar de um sorveteiro num parque – lembra as narrativas “epifânicas” de Clarice Lispector. A partir desse encontro fortuito, o protagonista desenvolve uma última batalha, que agora vem de dentro e cujo adversário não tem rosto. O professor salienta o modo como é construída a trama engenhosa e habilmente conduzida pelo autor, que, segundo o crítico, carrega um pouco nas tintas do discurso ideológico quando

coloca em cena Alberto e seu filho Marco Aurélio, o que, no entanto, não compromete a qualidade do texto.

Wilson Martins (2003, p.4), historiador e crítico literário, em sua apreciação publicada no jornal *O Globo*, empresta ao livro de Braff a denominação de “surrealismo da realidade”, configurado pela “[...] descrição de uma obsessão paranoica em que o personagem sucumbe à mania de perseguição até incorporar-se no suposto inimigo imaginário [...]”. O crítico ata as pontas da primeira à última página (momento em que o protagonista toma o lugar de seu duplicado), batizando tal procedimento como surrealista.

O jornal *O Estado de Minas* estampa matéria assinada pelo também ficcionista Carlos Herculano Lopes (2003, p.7), autor do premiado romance *Sombras de julho* (1991). Sob o título “Construção de uma obra”, o texto repassa o percurso literário de Braff, com destaque para *Castelos de papel*, que “confirma a linhagem da obra madura de Menalton”.

Para o jornalista Haroldo Ceravolo Sereza (2003 p. D2), em texto publicado no Caderno 2 do jornal *O Estado de S. Paulo*, o romancista teve a coragem de enfrentar “algumas das origens dos conflitos humanos, especialmente quando elas passam pelo mundo do trabalho e da produção”. Sereza, portanto, realizou apenas uma leitura sociológica do livro, além de parafrasear o enredo.

O escritor e ensaísta Ronaldo Cagiano (2003, p.5), cuja resenha aparece no *Correio Braziliense*, chama a atenção para o fato de Braff já ter sido comparado a Raduam Nassar “pela semelhança da linguagem e pelo enfoque na angústia e no desassossego dos personagens”; contudo, adverte que “Braff tem luz própria, estilo também vigoroso e versatilidade para a renovação da própria linguagem”. Para o resenhista, as personagens braffianas estão sempre colocadas em situação-limite, numa prosa que se empenha em desvendar o ser. Realça o protagonista Alberto como metáfora da necessidade do ser humano de ser reconhecido como pessoa, principalmente no mundo globalizado cujo legado tem sido um imenso vazio espiritual.

Rodrigo Alves (2002, p.41), ex-editor do Caderno Ideias do *Jornal do Brasil*, em matéria na *Revista Veredas*, põe em foco, sobretudo, a linguagem, quando afirma que “A impressão inicial é de que, à frente do computador, ele [o autor] mata um leão por parágrafo, caprichando na artesanaria para fabricar cada frase.” Ressalta, ainda, o tipo de conflito explorado no romance, que revela as incertezas do homem em face das mudanças de seu tempo.

Interessante aproximação entre os protagonistas de *Que enchente me carrega?* (2000) e *Castelos de papel* é observada pelo jornalista Paulo Krauss (2003, p.8), no *Rascunho* – o

jornal de literatura do Brasil. Segundo Krauss, Firmino e Alberto “guardam uma similaridade universal: são essencialmente humanos. [...] eles se igualam na inquietação pelo reconhecimento, ou pela perda dele.” Quanto à linguagem, em *Castelos...* há a retomada do lirismo que perpassa os contos de *A sombra do cipreste* (1999), diferente da “metralhadora verbal à la Nassar” com a qual Braff escreveu *Que enchente...*

2.2 Romance: um gênero sempre renovado

No trabalho intitulado “Epos e romance”, Bakhtin (1998) afirma que “[...] o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado.” (p. 397), e, justamente por ser um gênero em evolução, é o único capaz de refletir mais profundamente a transformação da realidade e da própria literatura. O estudioso russo aponta como particularidades estruturais do romance o contato constante com o presente inacabado; o plurilinguismo, isto é, a incorporação de outras vozes na narrativa; além da extrema maleabilidade do gênero, que absorve qualquer outro (biografia, carta, crônica, por exemplo), o que lhe confere a capacidade de renovação ininterrupta.

Em oposição à épica, cuja narrativa se assenta na memória (o passado lendário nacional) e na distância do mundo narrado, isolado da contemporaneidade, o romance se constrói baseado no conhecimento e na experiência; seu tempo é o presente instável e transitório (tempo do autor e do leitor), convergindo para a problematização ideológica, identificada com o momento da escritura. Nas palavras de Bakhtin (1998): “O romance tem uma problemática nova e específica: seus traços distintivos são a reinterpretação e a reavaliação permanentes.” (p. 420)

No ensaio “Reflexões sobre o romance moderno”, o crítico e teórico germano-brasileiro Anatol Rosenfeld (1973), em sintonia com as ideias de Bakhtin anteriormente expostas, apresenta uma série de hipóteses, entre elas uma analogia entre romance e pintura. De acordo com o pesquisador, o homem da Antiguidade participava de uma comunidade íntegra, cujo centro era ele mesmo: “medida de todas as coisas”¹; o período medieval encerra a perspectiva religiosa – Deus é o centro; a Revolução Francesa traz à cena o indivíduo e seus problemas. O século 20 desponta com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) – não há mais espaço para o “retrato”. A noção de perspectiva é abolida no Impressionismo, que procura

¹ Protágoras (480-410 a.C)

sugerir formas captadas pela luz; o Futurismo propõe a eliminação da figura, valorizando os elementos geométricos (abstratos); a proposta do Expressionismo é a distorção e a deformação figurativas; o mundo onírico, absurdo, e a ideia de simultaneidade espacial caracterizam, respectivamente, os projetos Surrealista e Cubista. Em síntese: as vanguardas europeias expressam a visão subjetiva do artista, não reproduzem mais a realidade empírica.

Segundo Rosenfeld (1973), as artes, sobretudo a pintura, passam pelo processo de “desrealização”, deixando de ser miméticas, recusando-se a apenas copiar ou reproduzir a realidade. Assim, como cada momento histórico encerra um espírito unificador entre as artes, a não-figurativização proposta pela pintura também vai operar-se na literatura, que experimentará profundas alterações, como a eliminação da sucessão temporal e da perspectiva.

Proust (1871-1922), Joyce (1882-1941), Faulkner (1897-1962) e V. Woolf (1882-1941) recriam o romance moderno na medida em que desfazem a ordem cronológica – passado, presente e futuro fundem-se: “Com isso, espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas.” (ROSENFELD, 1973, p.81)

Depois da Segunda Guerra Mundial, a Europa está devastada, o mundo assistiu ao holocausto judeu, à queda das bombas nucleares, à primeira experiência de destruição em massa de seres humanos, e o sentimento é de perplexidade. O artista passa a criar sua obra num mundo decadente, numa realidade que se desintegra, apontando para o final da civilização. Desse modo, a arte passa a ser expressão de subjetividade, a-perspectívica. A ideia de ordem (tempo e espaço) é questionada, o tempo desmontado e as personagens criadas por meio de fragmentos, de modo impreciso. Assim:

[...] desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos. Com isso esgarça-se, além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim. (ROSENFELD, 1973, p. 84)

O romance moderno do século 20, então, além de desestruturar a cronologia, o efeito de causalidade e o enredo, anula os contornos nítidos com que se compunham a personagem – procedimento típico do romance tradicional.

Captar fluxos de consciência, lapsos de memória, desvendar o mundo onírico, flagrar as reflexões dos personagens são tarefas a que se dedicam os autores que pretendem construir

esse novo romance do século 20 porque sabem que a “[...] consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas.” (ROSENFELD, 1973, p. 82).

2.3 Uma estranha investigação – o falso romance policial

“[...] existem ideias obsessivas, nunca pessoais, os livros se falam entre si, e uma verdadeira investigação policial deve provar que os culpados somos nós.”

Umberto Eco (1985, p. 66).

Do conceito de gênero inacabado, portanto maleável, anunciado por Bakhtin à “desrealização” proposta por Rosenfeld, chegamos às obras estudadas neste trabalho inferindo a possibilidade de aproximá-las, estruturalmente, do romance policial, já que ambas partem de uma investigação. De acordo com Umberto Eco, “[...] o romance policial representa uma história de conjectura, [...] uma indagação metafísica [...]: de quem é a culpa?” (ECO, 1985, p. 45-46). José Saramago procura a resposta em seu *O homem duplicado* em 19 capítulos não nomeados; Braff faz o mesmo nos 20 capítulos (também não nomeados) em que divide seu *Castelos de papel*. Quem é o culpado pelo medo/pânico que acomete os protagonistas Tertuliano e Alberto, levando-os, cada qual com seus métodos, a conduzir uma investigação?

No ensaio “Édipo rei – um espelho de muitas imagens”, o diretor teatral Flávio Rangel (1934-1988) argumenta que a magistral tragédia escrita por Sófocles (496-406 a.C.) seduz, há mais de dois mil e quatrocentos anos, plateias do mundo todo. Diz Rangel: “Um incansável detetive, ao encerrar sua investigação, conclui que o criminoso que buscava é ele mesmo: assim poderia ser resumida, numa frase, a história de Édipo. [...] que parece ser o primeiro drama policial da história [...]” (RANGEL, 1982, p. 149)

O parentesco dos protagonistas das obras de ficção aqui estudadas com o rei de Tebas salta aos olhos: Tertuliano e Alberto também estão diante de um enigma a ser decifrado, cuja solução vai levá-los ao encontro de si mesmos. O êxito na investigação os destruirá, como Édipo, que, ao reconhecer a verdade da fala de Tirésias, fura os olhos e, antípoda de Narciso, nunca mais vê o próprio rosto.

O romance policial

O misterioso assassinato de Madame L’Espanaye e de sua filha Camille numa casa da Rua Morgue inaugura, em 1841, o romance policial, cujo mestre, Edgar Allan Poe (1809-1849), incentivará uma leva de escritores a aventurar-se no gênero, que se renova até hoje, mesmo depois de ter derivado para o suspense ou para o *noir*.

A que se deve a vitalidade do romance policial? Talvez o gosto pelo enigma aliado a certo prazer intelectual. De acordo com Boileau-Narcejac, a

[...] metafísica do romance policial está aí: somos seres empenhados em extrair, de qualquer jeito, o inteligível do sensível. Enquanto não compreendemos, sofremos. Mas, desde que compreendemos, experimentamos uma alegria intelectual incomparável. [...] Esse temor diante do desconhecido, esse assombro produzido pela resolução do enigma, eis os traços fundamentais do romance policial. (BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 10)

A genialidade de Poe, por meio de jogos de raciocínio, transformou o mistério em problema, traduzindo o sensível em inteligível ao chegar ao assassino de Madame e Mademoiselle L’Espanaye. O livro *Os crimes da rua Morgue* (1841) revela as peças-chave do romance policial: o crime misterioso, o detetive, a investigação. Essa estrutura bem determinada é que prende o leitor pela curiosidade, mesmo que dolorosa. Assim Dupin chega ao macaco, e Édipo encontra em si próprio o assassino de Laio.

Outro traço característico do gênero apontado por Boileau-Narcejac (1991, p. 28) é a linguagem “seca e abstrata da lógica”, que resulta num estilo menos ligado à forma do que ao conteúdo. Nesse tipo de narrativa não há espaço para os ornatos retóricos, o talento encontra-se no vigor da invenção, na busca de novos temas, motivos e personagens.

No ensaio “A tipologia do romance policial”, Todorov (2006) adverte que sua classificação do gênero em tipos funda-se na descrição da estrutura das obras.

Romance de enigma, romance *noir* e romance de suspense: essa a tipologia descrita por Todorov. O ponto de partida do estudioso é o romance policial clássico, que floresceu entre as duas grandes guerras, nomeado romance de enigma, cuja base consiste em duas histórias: a história do crime e a história da investigação. A primeira narra o que ocorreu efetivamente (a fábula, de acordo com os formalistas russos), a segunda conta como o narrador tomou conhecimento dela e a apresenta ao leitor (a trama, segundo os mesmos formalistas). Poe é o mais legítimo representante do romance de enigma.

O romance negro (ou *noir*, como também ficou conhecido) cria-se nos Estados Unidos, sobretudo após a segunda grande guerra. Nele, o autor “[...] funde as duas histórias ou, por outras palavras, suprime a primeira e dá vida à segunda. Não é mais um crime anterior ao momento da narrativa que se conta, a narrativa coincide com a ação.” (TODOROV, 2006, p. 98) Mistério, violência e personagens do submundo são ingredientes que não faltam nas obras de Dashiell Hammett (1894-1961) e Raymond Chandler (1888-1959), autênticos representantes do gênero.

Da combinação das propriedades do romance de enigma e do romance negro surge o terceiro tipo: o suspense, cujo mestre é o norte-americano William Irish (1903-1968). Todorov assim descreve o suspense:

Do romance de enigma, ele conserva o mistério e as duas histórias, a do passado e a do presente; mas recusa-se a reduzir a segunda a uma simples detecção da verdade. Como no romance negro, é essa segunda história que toma aqui o lugar central. O leitor está interessado não só no que aconteceu, mas também no que acontecerá mais tarde [...]. (TODOROV, 2006, p. 102)

Essas três configurações narrativas coexistem hoje, às vezes entrelaçadas, o que constitui a denominação de forma híbrida, de acordo com Boileau-Narcejac (1991, p. 82).

A leitura que fizemos dos romances de que nos ocupamos neste trabalho permite-nos, pelo modo como são estruturados, aproximá-los do gênero policial. No entanto, o que neles se desenha ultrapassa os limites do esquema crime-detetive-investigação. É o que veremos a seguir, ainda com a ajuda de Todorov.

O falso romance policial

Quem matou ou como morreu Maria das Mercês? Qual a participação do Engenheiro (Tomás Manuel da Palma Bravo), seu marido, nessa morte? Teria a esposa assassinado o criado maneta e mestiço por ciúme? O pequeno arraial da Gafeira, com a misteriosa lagoa coberta de bruma, encerra essas dúvidas no romance *O delfim*, obra-prima do escritor português José Cardoso Pires (1925-1998), publicada em 1968.

No texto de Pires, um narrador-escriptor titubeia perante a história que conta: a tragédia que se abateu sobre a família Palma Bravo. Não há certezas, não há desvendamento do mistério nem solução para os crimes. Quebram-se as convenções canônicas do romance

policial, do modelo quase matemático criado por Poe, em que, no final, todas as peças se encaixam. A ficção vai além da simples e esquemática investigação, levando o leitor a construir a narrativa por meio da reconstituição do passado e de indagações acerca do presente.

Configura-se, então, um falso romance policial, em que a investigação serve apenas como pretexto para a crítica e discussão de valores sociais. Nesse sentido, *O delfim* ilustra as palavras de Todorov:

O romance policial tem suas normas; fazer “melhor” do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer “pior”: quem quer “embelezar” o romance policial faz “literatura”, não romance policial. O romance policial por excelência não é aquele que transgride as regras do gênero, mas o que a elas se adapta [...]. (TODOROV, 2006, p. 95)

O narrador-detetive de José Cardoso Pires transgride a principal regra do gênero ao não desvendar o mistério, deixando ao leitor que o acompanhou um final aberto – diferente do canônico final fechado do romance policial.

Traçando um paralelo com *O delfim*, as obras aqui analisadas apresentam perfil semelhante na medida em que “enganam” o leitor ao mergulhá-lo numa investigação cujo resultado, também infrutífero, encobre o real motivo de uma reflexão maior acerca do homem contemporâneo e suas inquietações.

Podemos afirmar, então, que estamos diante de dois falsos romances policiais porque a estrutura em que foram construídos assim os revela, ou seja, o modo como se organizam seus elementos constitutivos não se adapta totalmente às regras do gênero. Vejamos mais de perto cada um deles.

O homem duplicado – o detetive como anti-herói

O romance de Saramago, logo no início, quebra o esquema clássico crime-detetive-investigação, ou melhor, subverte essa ordem. Haverá duas mortes em decorrência de um acidente de automóvel, mas no final da narrativa. O que gera a investigação é o aparecimento, no primeiro capítulo, do duplicado de Tertuliano Máximo Afonso – esse, sim, constitui o

mistério que deve ser desvendado: “[...] seu outro eu que o olhava de dentro do aparelho de televisão.” (SARAMAGO, 2002, p. 24)

Foi assistindo à fita cassete *Quem porfia mata caça*, sugestão do colega de Matemática, que Tertuliano se reconhece sócia do ator Daniel Santa-Clara. Aterrado, o protagonista transforma-se em detetive. Daí em diante, o protagonista-detetive, guiado mais pela intuição e pelo desespero do que pelo raciocínio, articula seu plano para chegar ao ator, seu irmão siamês.

Tertuliano-detetive em nada se parece com os detetives tradicionais: seres excêntricos, estranhos, cheios de manias, cerebrais ao extremo, incapazes de amar, infalíveis, segundo Boileau-Narcejac (1991, p.24). Ao contrário, o professor de História é pessoa comum, sujeito pacato, indeciso, inseguro, depressivo, cheio de dúvidas e medo – a própria figura do anti-herói *noir*.

Na escola onde leciona, Tertuliano concebe os primeiros passos de sua investigação: “Esboçara um plano no refeitório enquanto, sozinho, almoçava, aperfeiçoara-o [...], e agora tinha na sua frente o empregado da loja de vídeos [...]” (SARAMAGO, 2002, p. 48). A pesquisa aos filmes estrelados por sua cópia humana leva-o ao nome de Daniel Santa-Clara, ator coadjuvante em todas as tramas.

A busca do nome na lista telefônica resulta inútil; enviar uma carta à produtora dos filmes solicitando foto autografada e endereço do ator parece ideia interessante, só que Tertuliano não tem coragem de assinar. Maria da Paz, sem saber do que realmente se trata, assina pelo namorado. A resposta revela o rumo que a investigação deverá tomar:

Do sobrescrito saem uma fotografia e uma folha de papel. A fotografia é de Tertuliano Máximo Afonso, mas tem a assinatura de Daniel Santa-Clara por baixo das palavras Muito cordialmente. Quanto à folha de papel, não só informa que Daniel Santa-Clara é o nome artístico do actor António Claro como, adicionalmente e a título excepcional, dá a direcção da sua residência particular [...]. (SARAMAGO, 2002, p. 153)

No primeiro contato telefônico, Helena reconhece na voz de Tertuliano a de seu marido, António Claro. Animado pelo clima de mistério que acredita ter criado na casa de seu duplicado, o detetive Tertuliano planeja esperar as férias escolares para agir. Resolve, então, procurar um disfarce num estabelecimento especializado em “[...] adereços e toda a restante parafernália indispensável tanto às artes do fingimento cênico como aos proteiformes avatares do ofício de espia.” (SARAMAGO, 2002, p. 163)

De posse de uma barba postiça, disfarçado de espião, Tertuliano perambula nas imediações da casa de António Claro, à espreita. Estamos na página 177 do romance, capítulo 11 – somente agora os duplicados travam um inquietante e revelador diálogo ao telefone. O pesadelo se instaura na vida de António Claro, que decide, também ele, investigar quem é o intruso.

Num jogo especular, António Claro percorre o caminho oposto, o mesmo trilhado por seu duplo: a lista telefônica, o bigode como disfarce. Então: “[...] assim como Tertuliano Máximo Afonso é, a todas as luzes, o outro do actor Daniel Santa-Clara, assim também o actor Daniel Santa-Clara, embora por outra ordem de razões, é o outro de António Claro.” (SARAMAGO, 2002, p. 190) E ao leitor fica a dúvida: quem é o duplo de quem?

A investigação duplica-se. O embate entre os duplos Tertuliano/António Claro assume o carácter trágico anteriormente anunciado: “Morrem juntos os que são iguais.” (SARAMAGO, 2002, p. 182) A luta travada é pela afirmação da identidade. Invertem-se os papéis, permutam-se as esposas, e o acidente de automóvel eterniza a troca de identidades. Tertuliano está morto para o mundo, mas não para ele mesmo. O detetive falhou.

O clima de suspense e o tom investigativo que o autor imprimiu à narrativa dão ao romance a feição policial, contudo não há solução para o enigma dos duplicados. O que importa é tirar o leitor de sua tranquilidade passiva, provocando nele a reflexão acerca de si mesmo e do outro. Nas palavras do senso comum: “[...] para seres quem és, a única possibilidade que te resta é a de que pareças ser outro.” (SARAMAGO, 2002, p. 156)

Castelos de papel – o detetive em pânico

O olhar de um sorveteiro numa manhã ensolarada causa tamanho desconforto a Alberto, que, ao descobrir-se frágil e presa de um súbito mal-estar, foge para casa com os netos. À noite, na cama, insone, Alberto começa a vasculhar a causa da aflição que se abateu sobre ele depois daquele olhar. Preocupada, a esposa Sílvia sugere: “Amanhã você vai até o parque e descobre quem é o sorveteiro e o que ele quer de você.” (BRAFF, 2002, p. 16) Assim, no dia seguinte, Alberto volta ao parque e inicia sua investigação.

No romance de Braff, não há propriamente um crime, não há mortes. O que existe é a lenta transformação de Alberto, que, no final, incorpora seu duplo – o sorveteiro ameaçador. Novamente o esquema crime-detetive-investigação é modificado: a investigação constitui o

cerne da narrativa, e Alberto – o poderoso diretor da Vergueiro S.A. – converte-se num detetive em pânico.

Em seu retorno ao parque, o personagem, desnortado, vê o sorveteiro em todos os transeuntes:

[...] ao virar a cabeça para o lado, deu com a chegada do homem a quem procurava. O carrinho amarelo rodando na sombra do guarda-sol de franjas brancas. Levantou-se e foi atrás do sorveteiro. Finalmente. [...] O coração estava fora de ritmo, as mãos estavam suadas. Tinha que ser duro, exigir explicações. Mas enfim, ia perguntar o quê? [...] só quando estava ao alcance de seu cumprimento é que cumprimentou e percebeu o engano. (BRAFF, 2002, p. 39)

Consciente de sua impotência, Alberto-detetive resolve pedir ajuda a dois policiais que faziam a ronda no parque, mas é surpreendido pela notícia, no jornal que andara lendo, do sequestro de um amigo. O pavor apodera-se de Alberto: “[...] olhos acesos e inteiramente cegos [...]. Onde o governo, que prometia segurança? Onde um homem pode estar seguro? [...] Os guardas, meu Deus, com urgência, os guardas.” (BRAFF, 2002, p. 49)

O protagonista sente-se perseguido, atormentado num mundo repleto de sequestradores e terroristas. De volta a casa, depois do susto e mais tranquilo, a conversa com Sílvia revela a certeza do marido: “— Ninguém me tira da cabeça que aquele sorveteiro já trabalhou na Vergueiro. Hoje decerto é um terrorista, um sequestrador, qualquer coisa assim.” (BRAFF, 2002, p. 56) Novamente é a mulher que encaminha o rumo da investigação ao sugerir ao apavorado detetive que a solução do mistério possivelmente esteja no arquivo morto da firma. Uma pesquisa ali talvez lançasse alguma luz no caso do sorveteiro.

Estamos no capítulo IX, página 57. Encorajado pela esposa, que também contratou para o marido um motorista lutador de caratê, Alberto decide concentrar-se mais na investigação. Desce as escadas do arquivo morto da Vergueiro S.A. à procura de um olhar acusador ao mesmo tempo em que penetra em sua própria consciência. Passa em revista os últimos cinquenta anos de sua vida, durante os quais se ocupou em tirar do caminho qualquer indivíduo que representasse algum perigo, pondo em risco a posição que alcançara. Talvez o sorveteiro fosse um deles porque “Era um rosto conhecido e Alberto tinha certeza de já tê-lo visto. Na Vergueiro. Só não podia lembrar quando. Ele voltava agora atrás de dinheiro ou de vingança.[...]. Ah, mas não sairia do arquivo morto sem o endereço daquele filho-da-puta.” (BRAFF, 2002, p. 58, 62)

Depois de solicitar uma rápida limpeza no local – abafado e coberto de pó –, Alberto-detetive se depara com o passado disposto em gavetas:

Os anos estavam marcados em pequenas etiquetas nas gavetas do arquivo, foi o que Alberto descobriu antes de ouvir o ruído enferrujado, meio rouco, ao abrir a gaveta dos anos mais recentes. Suas mãos tremeram, seus olhos embaçaram por um instante. Aquilo tudo uma vertigem, pois já não sabia mais ao certo o que buscava. (BRAFF, 2002, p.64)

Toda a investigação de Alberto gira em torno de pastas velhas e sujas em que figuram rostos cujos detalhes o tempo tratou de amarelar. Velhos conhecidos do ex-diretor, que avança hesitante, pressentindo que encontraria o olhar azul escondido em algum canto daqueles armários. Acuado e em pânico, o detetive descobre que esteve todo o tempo à procura de si mesmo.

Num clima de mistério, mais intimista, que recupera o passado enquanto destrói o presente, *Castelos de papel* também não oferece ao leitor a completa solução do enigma – uma das chaves do sucesso do romance policial tradicional. Antes, instiga-o a uma leitura atenta, que semeia outros questionamentos. Nas palavras de Flávio Rangel:

[...] no dia em que explodiu a primeira bomba atômica, um autor chamado Samuel Beckett escreveu a primeira frase de uma peça: “Nada a fazer.” Numa técnica inteiramente diferente, os dois vagabundos de *Esperando Godot* se fazem as mesmas e eternas perguntas: “Quem sou? De onde vim? Para onde vou?” Dois mil e quatrocentos anos depois, o gênero humano, como Édipo, ainda procura sua identidade. (RANGEL, 1982, p. 156)

A identidade é também o que procuram Tertuliano e Alberto, conclui o leitor cuidadoso, ao fim das duas investigações, no final dos dois romances.

Saramago e Braff imprimem ao gênero policial uma nova roupagem, em que, a exemplo de *O delfim*, não há certezas, mas indagações. A investigação levada a cabo pelos protagonistas não revela a solução do enigma tampouco denuncia um culpado pelo crime. Antes, torna-se apenas pretexto para a reflexão acerca das perturbações que acometem o homem contemporâneo.

2.4 Tragédia x drama

Voltemos a Bakhtin (1998), que atribui ao romance a capacidade de reavaliar e reinterpretar permanentemente a realidade e a própria literatura, posto que é um gênero inacabado, flexível, apto a assimilar em seu bojo outras vozes e gêneros. Vejamos como isso se dá nos textos de Saramago e Braff.

Anfitrião revisitado e a tragédia anunciada

“[...] Ó Deuses imortais, não quereis ajudar-me? Onde é que eu morri? Quando é que eu me transformei? Onde é que eu perdi a minha cara? Será que eu me deixei aqui por esquecimento? Efetivamente este tem a fisionomia que eu possuía dantes. [...]”

Plauto (1952, p. 21).

A fala, em epígrafe, de Sósia, criado de Anfitrião no texto do comediógrafo latino Plauto (254-184 a.C.), remete-nos ao diálogo entre o romance do autor português e a tragicomédia plautina. Saramago recupera do texto clássico o tema do duplo, como se *O homem duplicado* fosse a cópia do original *Anfitrião*.

Na peça de Plauto, Júpiter, aproveitando-se da ausência de Anfitrião, que está em batalha, traveste-se com as feições deste e seduz-lhe a bela esposa Alcmena, que de nada desconfia. O deus conta com a ajuda de seu filho Mercúrio, que toma o lugar de Sósia, fiel criado de Anfitrião. Apesar das confusões (e humilhações) provocadas pela troca passageira de identidades, tudo acaba bem: marido e esposa se reconciliam, e os deuses voltam satisfeitos para o Olimpo, restabelece-se a harmonia.

De acordo com a professora Zélia de Almeida Cardoso (2008), “É provável que Plauto tenha sido o primeiro a empregar a palavra *tragicomédia* e a considerá-la como denominadora de um gênero misto, híbrido, que partilha da natureza da comédia e da tragédia.” (CARDOSO, 2008, p. 18) Ainda segundo a professora, tal denominação – recitada já no prólogo por Mercúrio – atribuída à peça se justifica pelo fato de o autor ter posto a contracenar deuses (Júpiter e Mercúrio) e personagens humanas (Anfitrião, Alcmena e Sósia), além de, com seu texto, provocar o riso e a reflexão séria.

Na releitura que faz do texto plautino, o romancista vai além: a troca de identidades entre Tertuliano Máximo Afonso e António Claro é obra consciente de humanos, traduzida

numa cruel vingança. Maria da Paz e Helena, Alcmenas modernas, são inocentemente seduzidas pelos duplicados; no entanto, a troca de casais não terá final pacífico e reconciliador. A morte acidental de Maria da Paz e António Claro impõe a Tertuliano a perda eterna de sua identidade. Helena e ele, juntos, tornam-se seres condenados ao fingimento por “ironia do destino”, o que confere ao texto o caráter trágico.

De acordo com o professor Francisco Maciel Silveira (2007), o romance do ficcionista português foi escrito à luz dos ensinamentos aristotélicos acerca da tragédia. Diferente, contudo, da tragédia clássica cujos personagens são deuses ou a classe aristocrática, a “reviravolta da fortuna” abate-se sobre gente comum: um professor do ensino secundário, um ator de filmes B, uma bancária, uma funcionária de agência de turismo.

Explica o professor que a fábula trágica de Saramago é *complexa* visto que a roda da fortuna vai lançar-se por meio de *reconhecimentos* (passagem da ignorância para o conhecimento) e *peripécia* (ação imprevista). O primeiro reconhecimento se dá quando Tertuliano assiste à fita de vídeo: “Sou eu, disse, e outra vez sentiu que se eriçavam os pelos do corpo [...]” (SARAMAGO, 2002, p. 23); o segundo, quando os duplos confirmam seus sinais exteriores; o terceiro, responsável pela catástrofe, ocorre no momento em que Maria da Paz percebe o engano: “Quem é você [...] De que anel é a marca que tem no dedo. [...] você não é o Tertuliano.” (SARAMAGO, 2002, p. 312); o quarto decorre da confissão que Tertuliano faz a Helena, esposa de António Claro, relatando quem realmente ele é.

A mão fatal do Destino anuncia a tragédia no primeiro capítulo:

[...] com três migalhas de pão, a da esquerda, que era o livro, a do meio, que era os exercícios, a da direita, que era o filme. Ganhou Quem Porfia Mata Caça, está visto que o que tem de ser, tem de ser, e tem muita força, nunca jogues peras com o destino, que ele come as maduras e dá-te as verdes. (SARAMAGO, 2002, p. 16)

Ao ver Quem Porfia Mata Caça, dá-se a peripécia: ação contrária ao esperado. O que deveria ser um mero divertimento, uma distração, evolui para a catástrofe. Catástrofe, aliás, anunciada por Carolina Máximo, mãe de Tertuliano: “[...] Não tenho nenhum cavalo de madeira à porta de casa, E se o tiveres, escuta a voz desta Cassandra velha, não o deixes entrar, [...] não voltes a encontrar-te com esse homem, [...]” (SARAMAGO, 2002, p. 260). E mais adiante: “Cassandra bem avisou, os gregos vão incendiar Tróia.” (p. 272)

Último elemento a compor a tragédia saramaguiana, o coro é representado pelo Senso Comum, que “[...] atua exclusivamente junto a Tertuliano, nos momentos em que a ‘vigilância consciente’ (p. 58) do professor esmorece ou baixa a guarda.” (SILVEIRA, 2007, p. 158)

O drama moderno ou um jogo de máscaras

Braff lança mão do drama (na acepção de Diderot (1713-1784), peça híbrida constituída pelo cômico e pelo trágico, conforme MOISÉS, 1999) quando coloca toda a família de Alberto em cena. Assim, personagens secundários, como filhos, genros, noras e netos são reunidos em torno do patriarca e sua esposa quando a narrativa assume um caráter mais panorâmico, menos intimista. Tal recurso aparece ao longo do texto quatro vezes, nos capítulos III, X, XIII e XVI.

Voltando ao paralelo com *O delfim*, José Cardoso Pires também incorporou o gênero em sua obra, porém de maneira mais esparsa, sobretudo quando o narrador recolhe depoimentos ou impressões do povo acerca dos crimes ocorridos na Gafeira:

O Batedor então:
 “De qualquer maneira fugiu. E quem foge é porque não quer ser apanhado. Essa é que é essa.”
 Velho-dum-Só Dente:
 “Agora assobiem-lhe às botas. Matou, cometeu crime... E ainda dizem que há justiça.”
 Batedor:
 “Duas mortes, nem menos.”
 Velho:
 “Uma, Batedor exagerado. O Domingos foi morto pela patroa.”
 (PIRES, 1972, p. 32)

Em *Castelos de papel*, como afirmamos anteriormente, quatro capítulos inteiros foram escritos de acordo com o aspecto formal do drama, como se fizessem parte de uma peça teatral. Tal expediente ocorre nas cenas que narram os almoços de domingo, momento em que o clã de Alberto Ribeiro reúne-se em torno da mesa da sala de jantar, tendo sempre o patriarca à cabeceira; ou, na biblioteca, quando alguns personagens contracenam após o almoço.

O capítulo III compõe-se de cinco cenas que desenvolvem o primeiro embate ideológico entre Alberto e o filho Marco Aurélio. O patriarca acabou de chegar do parque com os netos. Pálido e com medo, depois do encontro com o sorveteiro, ele encontra a família ruidosa e alegre exibindo uma felicidade da qual não consegue partilhar. Em torno da mesa, começa a batalha:

Marco Aurélio (*discurso pronto*) – Ah, isto aqui não dá mais. Este é um país de mestiços, de gente atrasada, não aguento mais tanta ignorância, tanta

violência, a sujeira das cidades, das pessoas, essa música cafajeste. Aqui não tem segurança nenhuma, papai. Pra mim chega. Quero viver num país civilizado, sem tanta corrupção e com um pouco mais de seriedade. (BRAFF, 2002, p. 23)

O pai argumenta com o discurso dominante:

Alberto (*continuando reflexões interrompidas*) – Aqui não existe guerra, as pessoas são cordiais, o povo é alegre, sol quase o ano inteiro, não acontece terremoto nem furacão. Este país dá oportunidade a quem realmente trabalha, meu filho. Esta é uma terra abençoada por Deus. (BRAFF, 2002, p. 24)

Os dois personagens centralizam a discussão, que é alimentada pela intervenção dos outros familiares. As indicações entre parênteses, que precedem cada fala, sinalizam o tom irônico que o autor imprime a este, como também aos demais capítulos escritos em forma de drama teatral. Assim, as didascálias compõem-se de expressões tiradas da música, e, pelo exagero com que são usadas, parodiam uma ópera-bufo (de origem italiana, ópera ligeira, espirituosa e satírica). Vejamos alguns exemplos desse procedimento:

Adriana (*allegro moderato, ma risoluto*) [...] (p. 20)
 Alberto (*allegro grazioso, quase engraçado*) [...] (p. 21)
 Sílvia (*allegro grazioso, quase maternal*) [...] (p. 22)
 Adriana (*allegro com fuoco, mais para agressiva*) [...] (p. 22)
 Marco Aurélio (*andante com brio*) [...] (p. 67)

No capítulo X, em apenas duas cenas, a família, durante o almoço e depois na biblioteca, faz considerações sobre o sequestro do amigo Vicente, o que desnorteia Alberto, que acredita estar sendo perseguido por alguém, leia-se, o sorveteiro de olhar cruel e assustador.

Alberto (*como se estivesse acordando de repente de um sono prolongado*) – Ninguém mais tem segurança.
 Marco Aurélio (*triumfante como alguém que acaba de descobrir uma fórmula importante*) – Concordo plenamente com o senhor, papai. [...] esta é uma das razões por que eu quero me mandar.
 (*Alberto volta a encolher-se, os olhos estupidificados pelo medo.*) (BRAFF, 2002, p. 70)

Pai e filho continuam digladiando-se no capítulo XIII, com raras interferências de Sílvia. Alberto tenta convencer o filho a permanecer no Brasil. Apresenta-se como exemplo de alguém cuja vitória se deveu apenas ao esforço e dedicação ao trabalho.

O capítulo XVI, mais longo da série “dramática”, divide-se em dois atos. O primeiro ocorre na sala de jantar, onde o assunto em pauta é a segurança: os guardas contratados para vigiar a casa e a guarita construída na entrada. Diz o filho: “Marco Aurélio (largo e tranquillo) – Essa guarita aí, não sei se vocês perceberam, deixou a casa com cara de quartel, ou melhor, de prisão. Vocês não acham?” (BRAFF, 2002, p. 108) O segundo ato se passa na biblioteca e culmina com a briga entre pai e filho.

O efeito produzido pelo texto dramático de que se constituem esses quatro capítulos revela o fingimento com que contracenam os familiares, movidos pelas aparências, escondidos sempre atrás de máscaras que ocultam seus interesses individuais.

2.5 Enredo x atmosfera

Em entrevista concedida à revista *Bravo!*, em novembro de 2008, questionado a respeito da filmagem de seus livros, Saramago declarou que, além do *Ensaio sobre a cegueira*, certamente *Memorial do convento* e *O homem duplicado* poderiam ser adaptados para o cinema.

Sem dúvida, na tela grande, *Memorial do convento* teria o vigor de um épico, uma superprodução, dada a engenhosidade da fábula e a expressiva quantidade de figurantes necessários para a realização do filme. *O homem duplicado*, por sua vez, em virtude do viés policial do enredo, admitiria roupagens de suspense.

O modo como o autor estruturou o romance permite-nos observar, ainda, que, semelhante ao artifício usado nos folhetins do século 19, cada final de capítulo instiga o leitor, movido pela curiosidade, para o capítulo seguinte. Vejamos algumas ocorrências de tal procedimento:

Final do capítulo quatro:

[...] que farei depois disto, que farei depois de saber que esse homem entrou em quinze ou vinte filmes, que, tanto quanto pude verificar até agora, além de recepcionista, foi caixa de banco e auxiliar de enfermagem, que farei. Tinha a resposta na ponta da língua, mas só a deu um minuto mais tarde, Conhecê-lo. (SARAMAGO, 2002, p. 75)

Final do capítulo cinco:

De Tertuliano Máximo Afonso em pessoa foi, sim, já no limiar do sono, a consideração final, insolitamente lúcida, como a chama da vela prestes a apagar-se, quero chegar a ele sem que ninguém saiba e sem que ele o suspeite. Eram palavras definitivas, que não admitiam troco. O sono fechou a porta. Tertuliano Máximo Afonso dorme. (SARAMAGO, 2002, p. 91)

Final do capítulo dez: “Prometeu a si mesmo que lhe falaria à noite, mas o mais provável é que não o faça, se se decidir a dar o passo que falta, esse que não pode demorar nem uma página mais, telefonar a Daniel Santa-Clara. (SARAMAGO, 2002, p. 175)

Cumpre-nos ressaltar que tal artifício usado pelo autor foi possível devido a certa linearidade da narrativa, que, mesmo entrecortada por digressões e comentários do narrador, segue o fluxo dos acontecimentos em linha reta. Há, no entanto, no interior de cada capítulo, retomadas e lançamentos, como se as teclas *rewind* e *forward* de um leitor de videocassete fossem com frequência acionadas.

Na obra *Castelos de papel*, mais importante que o desenvolvimento do enredo ou fábula é o clima nebuloso, a sugestão em lugar da ação. Em entrevista a Rafaela Belebani (2007), Braff afirma que o cinema e a televisão cumprem bem o papel de contar histórias; então, à literatura cabe o trabalho de valorização da linguagem, da criação de linguagem. O autor também declara sua preferência pelo vago, pelo inacabado, o que torna seu texto mais intimista, já que as ações criam eco profundo no interior do personagem-protagonista, e não evoluem para um desfecho tradicional.

Alfredo Bosi (1980), em sua *História concisa da literatura brasileira*, classifica o romance moderno brasileiro (de 1930 em diante) de acordo com o grau de tensão entre o herói e seu mundo. No quadro delineado pelo estudioso, o livro de Braff, conforme já anunciamos, caracteriza-se como romance de tensão interiorizada, em que o herói (Alberto), diante da contradição eu/mundo, aliena-se, tornando o conflito mais subjetivo.

Em decorrência desse tipo de tensão, a estruturação da narrativa não segue a arquitetura linear das ações; ao contrário, os capítulos são quase independentes, e a articulação entre eles é trabalho do leitor.

Voltemos a Compagnon (2006), que propõe o equilíbrio entre as duas vertentes dominantes nos estudos literários: primeira, a literatura fala da literatura – o que demonstramos ao apresentar o diálogo das obras analisadas neste trabalho com outros gêneros (policial, tragédia, comédia, drama), além do resgate do mito do duplo; segunda, a literatura fala do mundo – o leitor é convidado a refletir acerca da identidade do homem no princípio do terceiro milênio, tema caro aos dois autores.

3 O exercício da comparação

“Nós nos constituímos somente nos opondo entre nós; nós nos definimos somente nos comparando entre nós; e não chegamos a nos conhecer a nós mesmos quando conhecemos somente a nós mesmos.”

Ferdinand Brunetière (apud NITRINI, 1997, p. 21).

Como podemos definir literatura comparada e expor seus propósitos? Como fixar os limites de sua especificidade? Essas questões têm gerado, há muito tempo, acirrado debate entre teóricos e pesquisadores desse rico e controvertido campo de estudos.

Dentre as várias definições (nenhuma definitiva) da matéria, tomemos a proposta pelo professor norte-americano Alfred Owen Aldridge (1994, p.255): “Definida de forma sucinta, a literatura comparada pode ser considerada como o estudo de qualquer fenômeno literário, sob a perspectiva de mais de uma literatura nacional, ou em conjunção com outra disciplina intelectual, ou mesmo com várias.” Nessa linha de raciocínio, compreendemos que o propósito capital de tal disciplina consiste na busca de um método que aponte semelhanças e diferenças entre textos literários.

Observemos, novamente, o que diz o pesquisador Owen Aldridge:

A comparação pode ser utilizada nos estudos literários para indicar afinidade, tradição ou influências. A afinidade consiste nas semelhanças de estilo, estrutura, tom ou ideia entre duas obras que não possuem qualquer outro vínculo. [...] A tradição ou a convenção consistem no estudo das semelhanças entre obras que fazem parte de um grande grupo de obras similares interligadas histórica, cronológica ou formalmente. [...] (ALDRIDGE, 1994, p.257-258)

A ideia de influência tem sido descartada pelos comparatistas por ser pouco precisa, demais subjetiva, quase impossível de ser analisada; recentemente, a perspectiva estética, os aspectos do texto em si, ou seja, o princípio estruturante que o aproxima de outro texto tem sido privilegiado entre os pesquisadores nessa área.

3.1 O método comparativo

A história das grandes escolas da literatura comparada assenta-se na discussão acerca da especificidade da disciplina, seu objeto de estudo, além da escolha (e defesa) de um método norteador baseado em determinados pressupostos teóricos. De acordo com Nitrini

(1997), a trajetória da disciplina concentra-se em três tendências ou posições fundamentais: a escola francesa, de tradição positivista; a norte-americana, com premissas de ordem fenomenológica, e a escola que reúne os países do Leste europeu, de orientação dialética entre a sociedade e a literatura.

A escola francesa, berço da literatura comparada, “[...] propunha métodos rigorosamente históricos, uma vez que optava pelo estudo objetivo das relações entre duas literaturas.” (NITRINI, 1997, p.29) Para os franceses, cujo precursor na área é Paul Van Tieghem, não se devia comparar a literatura com outras artes; diferentemente, os americanos propunham estudos paralelísticos, ou seja, aliar o estudo da literatura a outros ramos do saber, além de admitirem o exame comparativo no âmbito de uma única literatura nacional.

De acordo com Carvalho (1999), mais ecléticos, os norte-americanos absorveram rapidamente os princípios teóricos do *new criticism*, movimento crítico que floresceu no início dos anos 1930 nos Estados Unidos, tendo em René Wellek (1903-1995) sua voz mais expressiva. De orientação formalista, Wellek privilegiava “[...] a análise do texto literário em detrimento das relações entre autores ou obras [...]” (CARVALHAL, 1999, p. 15). A partir dos anos 1950, a escola norte-americana propõe estudos mais abrangentes, supranacionais, sobretudo ligados à teoria e à crítica literária.

Do embate entre a escola francesa e a norte-americana, Carvalho (1999, p.39) conclui que

A literatura comparada, sendo uma atividade crítica, não necessita excluir o histórico (sem cair no historicismo), mas ao lidar amplamente com dados literários e extraliterários ela fornece à crítica literária, à historiografia literária e à teoria literária uma base fundamental. Todas essas disciplinas concorrem em conjunto para o estudo do literário, resguardada a especificidade de cada uma.

Os ventos do Leste europeu trazem um modelo inovador e, segundo Nitrini (1997, p. 89), “[...] uma das propostas teóricas mais consistentes e sistemáticas [...] dos anos 80 [...]” para os estudos comparados, propostos pelo tcheco Dionýz Durisin.

De acordo com esse estudioso, compreender a essência tipológica e genética do fenômeno literário (autores, finalidades, escolas literárias, gêneros, estilos, contexto, tendências e outros) constitui o objetivo da literatura comparada. O trabalho do comparatista baseia-se, então, em procedimentos de pesquisa cujo norte é dado pelo contexto (a história) e

pelos princípios básicos (teoria), observando-se, sempre, as relações entre a obra e a sociedade. Em resumo, para esse autor:

[...] o total conhecimento do fenômeno literário, vale dizer, a revelação de seus traços gerais e específicos, demanda seu estudo num contexto específico. Os vários constituintes da obra literária devem ser examinados no campo de outros constituintes; a obra deve ser examinada no contexto da produção do autor, escola, gênero, tendência e literatura nacional. Esta, por sua vez, dentro de um certo grupo de literaturas; e estas, com a literatura mundial. (NITRINI, 1997, p.103)

No Brasil, a literatura comparada, como disciplina, foi introduzida na Universidade de São Paulo em 1962, pelo professor e crítico Antonio Candido, que orientou dissertações de mestrado bem como teses de doutorado nessa área de pesquisa.

A obra do ilustre mestre de nossas letras oferece consistente aporte teórico-crítico aos comparatistas brasileiros, como também aos latino-americanos. Sua *Formação da literatura brasileira* (1959) “[...] constitui o testemunho cabal de que a história da literatura brasileira, em seu período de formação, acha-se vinculada a modelos estrangeiros e não escapa a uma aproximação comparatista.” (NITRINI, 1997, p.195)

O método inovador de Candido associa o fato estético ao histórico, e dentro dessa proposta preliminar, vai procurar a cada passo definir o valor e a função das obras: em sua individualidade, enquanto organismo cabal, e em suas relações com o sistema de outras obras. Uma visão sincrônica de obra/sistema e uma visão diacrônica, também de sistema/obra, procuram apreender o fenômeno literário em um contexto cultural ao mesmo tempo em que estudam cada autor em sua integridade, sem exclusividade de critério algum.

Nessa linha de trabalho crítico, teoria e método são instrumentos poderosos para a elaboração de uma visão equilibrada. Não uma crítica que apenas descreva a obra, como se a pudesse substituir, e que a torna incapaz do mergulho naquilo que é a verdade humana; não uma crítica incapaz de ver arte na obra de arte porque a julga subsidiária de proselitismos. Para Candido, a crítica deve ser explicativa, detectando e desvendando as vinculações de cada aspecto com os demais na interioridade do organismo literário, diacrônica e sincronicamente, estabelecendo uma possibilidade de julgamento, fim último de toda tentativa de apreensão.

Não menos valiosa é sua contribuição teórica, ao estabelecer certos fundamentos da compreensão do fenômeno literário, como a visão de literatura como sistema, base do tripé autor-obra-público, sem o qual a literatura inexistente, por não se realizar como ato de comunicação.

A pesquisadora Sandra Nitrini assim resume o perfil de A. Candido:

[...] sua concepção de uma crítica integrativa, o movimento dialético de seu pensamento, sua prática de análise concreta do texto, sua concepção de literatura como sistema, sua visão da relação entre literatura e sociedade levaram-no a redimensionar a instrumentalização do problemático conceito de influência, dotando-o de novos influxos semânticos e inserindo-o num discurso crítico marcado por um estilo inconfundível, no qual se aliam simplicidade de expressão e complexidade de pensamento. (NITRINI, 1997, p.210)

A atividade comparatista do intelectual e crítico literário carioca frutificou e, em 1986, um reduzido grupo de professores encabeçados pela pesquisadora Tânia Franco Carvalhal fundou a Abralic – Associação Brasileira de Literatura Comparada. A proposta basilar da nova agremiação era discutir seus compromissos com os estudos da literatura brasileira e as relações desta com as demais literaturas, especialmente as latino-americanas e europeias, caracterizando o binômio nacionalismo x cosmopolitismo, conceito anteriormente apresentado por A. Candido.

O que temos hoje, em síntese, segundo a professora de literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Helena Carvalhão Buescu (2009), em relação às perspectivas comparatistas, são três tendências centrais: a multidisciplinar; a interdiscursiva (que se desenvolve em torno da história, filosofia, sociologia e antropologia); e a intersemiótica (que procura colocar o fenômeno literário no quadro mais abrangente das manifestações artísticas) – todas elas gerando indagações férteis, o que enriquece o exercício da crítica literária. Não há, contudo, definições ou caminhos definitivos, e sim a necessidade de escolhas. Convém lembrarmos Compagnon: “[...] não é possível deixar de escolher. Para estudar literatura, é indispensável tomar partido, decidir-se por um caminho, porque os métodos não se somam, e o ecletismo não leva a lugar nenhum.” (2006, p. 262)

3.2 O diálogo intertextual

Aceitemos, pois, o conselho do pesquisador francês e anunciemos o caminho escolhido. O *corpus* desta pesquisa indica-nos o norte: de um ponto de vista mais geral, seguimos a lição de Candido associando o fato estético (as obras literárias estudadas) ao histórico (o contexto histórico-social em que elas foram produzidas); do ponto de vista particular, o exercício comparativo aqui se realiza por meio do diálogo entre os dois textos – tanto no plano da expressão quanto no do conteúdo –, ou seja, uma leitura intertextual.

No item **Das obras: dois olhares sobre um mesmo tema**, já contextualizamos historicamente as obras. Resta acrescentar que as aproxima certo “ar do tempo” ou *zeitgeist*, vocábulo alemão que designa o clima intelectual reinante numa determinada época. Prova-o a coincidência temática – o duplo – presente nos dois textos artísticos, assunto do qual nos ocuparemos em **O dilema de Narciso**. Cumpre-nos, agora, revelar as bases em que se fundamentam nossa comparação.

Bakhtin e o dialogismo

Foi Mikhail Bakhtin (1895-1975), o filósofo da linguagem russo, quem primeiro enunciou o conceito de dialogismo. Para esse estudioso, cujos primeiros escritos foram produzidos na efervescência dos anos 1920, na Rússia pós-revolucionária, a literatura não pode ser concebida (e estudada) fora de um contexto, apartada da sociedade:

A literatura é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época. É inaceitável separá-la do restante da cultura e, como se faz constantemente, ligá-la imediatamente a fatores socioeconômicos, por assim dizer, passando por cima da cultura. Esses fatores agem sobre a cultura no seu todo e só através dela e juntamente com ela influenciam a literatura. (BAKHTIN, 2003, p.360-361)

Com essa visão do fenômeno literário, ao estudar a obra de Dostoiévski, Bakhtin formulou os conceitos de dialogismo e polifonia. Diz ele que as unidades da língua são abstratas, sem materialidade, sem autoria, não pertencem a ninguém. Ao se materializarem concretamente, tais unidades linguísticas transformam-se em **discurso**, isto é, enunciado, provido de autoria, que expressa certa posição, estabelecendo, assim, relações dialógicas. Dito de outro modo, o dialogismo consiste na existência do discurso bivocal: o embate entre o discurso próprio e o alheio. Nas palavras do autor:

Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo [...]: ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. (BAKHTIN, 2003, p.297)

Para o filósofo russo, a criação do romance polifônico, em que convivem várias vozes autônomas em diálogo a despeito do autor, deve-se a Dostoiévski. Para ilustrar tal ideia, podemos citar a obra-prima *Os irmãos Karamazov* (1880), em que Dmitri (Mitia), o mais velho, é a contradição em pessoa, tendo algo de Ivan (o mais instruído), que é niilista e prega uma nova moral sem Deus, e de Aliocha, o noviço, defensor de uma bondade baseada na ortodoxia religiosa. Smerdiakov, o suposto quarto irmão, é doutrinado por Ivan no pensamento de que tudo é permitido. O dramático embate entre os irmãos, suas convicções e o pai, na Rússia do século 19, constitui a matéria do último livro do autor.

A polifonia, no caso, para nós, está presente, sobretudo, no texto de Braff. A pluralidade de vozes se manifesta ora no discurso conservador e patriota de Alberto: “Este país, Marco Aurélio, é a nossa casa. E um homem que abandona a própria casa, pra mim, não passa de um covarde.” (BRAFF, 2002, p. 88); ora na voz crítica e contestadora de seu filho Marco Aurélio: “Patriotismo, meu pai, patriotismo?! O senhor não acha que é um argumento caindo de velho? Hoje, meu querido pai, vivemos num mundo globalizado. Patriotismo é uma velha invenção burguesa do século dezenove.” (BRAFF, 2002, p.87-88); ora na fala sensata e conciliadora da esposa Sílvia: “Os senhores querem me fazer o favor de parar com esta discussão ridícula!” (BRAFF, 2002, p.90) Representam melodias discordantes, mas independentes, autônomas, sem que o narrador privilegie uma posição ou dela tome partido.

Como expusemos anteriormente, o autor lançou mão do gênero dramático para colocar seus personagens frente a frente. O discurso direto, então, tornou-se um eficiente artifício cuja intenção era destacar a polarização do debate sempre polêmico em família.

A postura ideológica conflitante do patriarca (Alberto), da esposa (Sílvia) e do filho (Marco Aurélio) é demarcada na narrativa pela fala direta e significativa de cada um – o que imprimiu maior força a cada voz.

Kristeva e a intertextualidade

Na década de 1960, surgem diversos instrumentos cujo propósito é estudar e analisar o texto literário na sua especificidade, com uma terminologia própria. O texto como objeto em si, apartado de seu contexto, livre de considerações sociológicas ou históricas, constitui o único interesse dos estudiosos e pesquisadores do fenômeno literário.

Nesse ambiente agitado e inovador, e bebendo na fonte bakhtiniana, a linguista búlgara Julia Kristeva introduz o termo **intertextualidade**. Divulgadora da obra do autor

russo na França, e discípula de Roland Barthes, a estudiosa anuncia sua definição do termo fundamentada em dois eixos:

O eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para desvelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, aliás, esses dois eixos, que ele chama respectivamente diálogo e ambivalência, não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: **todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.** (KRISTEVA, apud SAMOYAUULT, 2008, p.16)

Trocando em miúdos, excetuando-se algumas diferenças, à dialogia de Bakhtin corresponde a intertextualidade de Kristeva, que teve o mérito de dinamizar o estruturalismo reinante na França ao revelar os trabalhos do filósofo da linguagem russo, propondo um novo modo de abordar o texto literário que gerou (e continua gerando, mais de quatro décadas depois) inúmeras outras possibilidades de investigação e análise assentadas no diálogo intertextual.

Voltemos a nossos autores, cujas obras são o foco principal deste trabalho. Em *O homem duplicado*, é flagrante a releitura feita por intermédio do diálogo, do ponto de vista da estrutura narrativa, com a tragédia grega e o romance policial, além do resgate do duplo como tema. Destacamos, também, uma referência, que, segundo Samoyault (2008, p.50), “[...] revela a presença de um texto anterior no texto atual”, mas não o reproduz literalmente entre aspas, como na citação; antes, remete ao texto primeiro por meio de um nome, um título ou uma passagem. Trata-se da metáfora da lagartixa criada por José Cardoso Pires no romance *O delfim*.

De acordo com Rosa (2006), para Cardoso Pires, a lagartixa simboliza o tempo estagnado em Portugal:

Espalmada na inscrição imperial havia uma lagartixa. Parda, imóvel, parecia um estilhaço de pedra sobre outra pedra maior e mais antiga, mas, como todas as lagartixas, um estilhaço sensível e vivaz debaixo daquele sono aparente. Pensei: o tempo, o nosso tempo amesquinhado. [...] Lagartixa, meu brasão do tempo. (PIRES, 1972, p.80-81)

Na releitura de Saramago, a referência “[...] tem um tom notavelmente irônico, e sua lagartixa representa a história, cortada e regenerada ao longo do tempo, com muitos ‘rabos de

fora’, ou seja, fatos excluídos da oficial História.” (ROSA, 2006, p.135) A passagem é a seguinte:

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 [...] nem sequer um diminuto beija-flor conseguiria fazer ninho nos ramos de um bonsai, e se é verdade que a sombra deste, supondo-o provido de suficiente frondosidade, pode ir acoitar-se uma lagartixa, o mais certo é que ao réptil lhe fique a ponta do rabo de fora. A História que Tertuliano Máximo Afonso ensina, ele mesmo o reconhece e não se importará de confessar se lho perguntarem, tem uma enorme quantidade de rabos de fora, alguns ainda remexendo, outros já reduzidos a uma pele encarquilhada como uma carreirinha de vértebras solta dentro. (SARAMAGO, 2002, p.15-16)

Interessante salientar, também, a autorreferência, isto é, o diálogo que o escritor estabelece com seus próprios textos, o que podemos acompanhar no excerto a seguir:

O que por aí mais se vê [...] é pessoas a sofrerem com paciência o miudinho escrutínio da solidão, como foram no passado recente exemplos públicos, ainda que não especialmente notórios, e até, em dois casos, de afortunado desenlace, aquele pintor de retratos de quem nunca chegamos a conhecer mais que a inicial do nome, aquele médico de clínica geral que voltou do exílio para morrer nos braços da pátria amada, aquele revisor de imprensa que expulsou uma verdade para plantar no seu lugar uma mentira, aquele funcionário subalterno do registo civil que fazia desaparecer certidões de óbito, todos eles, por causalidade ou coincidência, formando parte do sexo masculino, mas nenhum que tivesse a desgraça de chamar-se Tertuliano [...] (SARAMAGO, 2002, p.10)

Os personagens masculinos que desfilam em sequência são protagonistas dos romances *Manual de pintura e caligrafia* (o pintor), *O ano da morte de Ricardo Reis* (o médico), *História do cerco de Lisboa* (o revisor) e *Todos os nomes* (o funcionário do registo civil).

Braff também se apropria de texto alheio, embora, diferente do autor português, o faça por meio de uma citação, artifício que, ainda segundo Samoyault (2008, p.49), “[...] é imediatamente identificável graças ao uso de marcas tipográficas específicas.” Ou mesmo a indicação explícita da fonte.

Em meio ao duelo ideológico travado entre pai (Alberto) e filho (Marco Aurélio), numa cena em que ambos se encontram na biblioteca, para provocar o filho a respeito de suas ideias de mudar-se do país, Alberto coloca no aparelho de som um CD de Ivan Lins (compositor preferido do filho). Diz a letra: “Aqui é o meu país/Nos seios da minha

amada/Nos olhos da perdiz/Na lua, na invernada [...]” (BRAFF, 2002, p.112) Ao que o filho retruca: “Ora, papai, eu gosto do Ivan Lins como cantor, não como guia espiritual.” (BRAFF, 2002, p.113)

Ressaltemos, novamente, no texto de Braff, a estrutura narrativa, que evoca o romance policial e o gênero dramático, além de retomar o mito do duplo. Ambos os autores, portanto, dialogam com a tradição, com outros textos, retraduzindo-os, ou mesmo problematizando-os ironicamente, fato que, do ponto de vista da comparação, também os aproxima.

Concordamos, então, com Laurent Jenny (1979), para quem a intertextualidade nunca é “anódina” e caracteriza-se, sobretudo, pela vocação crítica, lúdica e exploradora ao introduzir o leitor num “[...] novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto.” (JENNY, 1979, p.21) Assim, apenas o leitor atento e dono de um rico repertório de leitura é capaz de penetrar nos textos e perceber outros textos ali encobertos.

Genette e o palimpsesto

Depois de Bakhtin e Kristeva, multiplicaram-se os estudos em torno da intertextualidade. Encontramos em Leonel (1998), especialmente no capítulo “Proposições teóricas”, uma resenha minuciosa da obra *Palimpsestes* (1982), do estudioso francês Gérard Genette.

Partindo da imagem do palimpsesto, isto é, manuscrito sob cujo texto se descobre, na maioria das vezes recorrendo a técnicas especiais, a escrita ou escritas anteriores, o autor aprofunda a investigação a respeito das relações, segundo ele, transtextuais, numa proposta teórica que enumera cinco tipos distintos, mas não estanques, de diálogo: intertextualidade (presença de um texto em outro), paratextualidade (elementos como título, subtítulo, prefácio, notas, epígrafes), metatextualidade (relação de comentário e crítica que um texto estabelece sobre outro), hipertextualidade (que constitui propriamente o objeto de *Palimpsestes*, define-se como a relação que une um texto B – hipertexto – a um texto A – hipotexto – propondo a noção de texto de segundo grau ou derivado de outro), arquitextualidade (mais abstrato e implícito, determina o gênero a que pertence o texto).

A contribuição de Genette imprimiu às teorias da intertextualidade o mesmo rigor terminológico tal qual aquele empregado na narratologia. No entanto, nesse vasto universo em que os textos dialogam desde sempre evocando outros textos, não há modelos ou soluções

definitivas, já que as obras são, na verdade, estudadas particularmente. Prova disso são as obras que estudamos: *O homem duplicado* e *Castelos de papel* aparentam-se, principalmente, na estrutura narrativa (romance policial), no tema (o duplo), além do contexto histórico-social em que foram produzidas e determinado “ar do tempo” que incitou sua geração – motivos da comparação proposta neste trabalho. Por conseguinte, não há um rótulo que nomeie com precisão a leitura que aqui apresentamos. Trata-se de um olhar possível, entre tantos.

Seguindo os passos da pesquisadora francesa Tiphaine Samoyault, acreditamos que “[...] a literatura só existe porque já existe a literatura.” (2008, p.74) Ao carregar a memória do mundo e dos homens, ela, a literatura, carrega o movimento de sua própria memória: a memória do texto, a memória do autor e a memória do leitor. Pensar a intertextualidade desse modo fecundo permite-nos crer que “Como todas as artes, a literatura se elabora com uma parte artesanal de bricolagem; e se seu material é a linguagem, é mais frequentemente linguagem já colocada em forma na literatura existente [...]” (SAMOYAULT, 2008, p.145)

3.3 A comparação em três níveis: temático, narrativo e discursivo

Nos próximos três itens, procederemos à análise comparativa nos níveis temático, narrativo e discursivo. Guia-nos a formulação de Todorov (2009, p.36) de que a abordagem interna (relações dos elementos da obra em si) deve completar a abordagem externa (contexto histórico, ideológico, estético) visando sempre ao objetivo principal: a compreensão do sentido das obras. Noutras palavras, a busca do equilíbrio entre as duas abordagens, em lugar de tornar a obra literária “[...] um objeto de linguagem fechado, autossuficiente, absoluto.” (TODOROV, 2009, p.38)

A comparação como método propicia o diálogo entre textos, entre autores, entre autor e leitor e “Todos os ‘métodos’ são bons, desde que continuem a ser meios, em vez de se tornarem fins em si mesmos.” (TODOROV, 2009, p.90)

4 O dilema de Narciso

“Perdi-me dentro de mim
Porque eu era labirinto,
E hoje, quando me sinto,
É com saudades de mim.”

Mário de Sá-Carneiro (1939, p.33).

Quando a mãe de Narciso, a ninfa Líriope, desejando saber se seu filho viverá muito tempo, interroga Tirésias, o cego prenuncia: “Sim, se ele jamais se conhecer”. O mito de Narciso atravessou séculos, sempre muito representativo na literatura, e chega aos nossos dias revelando, além do conflito de identidade, o dualismo da natureza humana. O autoconhecimento é possível e necessário ou a eterna juventude – sinônimo de felicidade anunciada diariamente pelos arautos do consumo – pressupõe, como Tirésias, o desconhecimento de si mesmo?

Partindo da formulação de Rimbaud (1854-1891) de que “eu é um outro”, as obras que analisamos neste trabalho coincidentemente configuram-se em torno do tema do duplo: os personagens dos dois romances buscam o reconhecimento de si próprios por intermédio do outro, seus duplicados. Segundo Tomachevski (1973, p. 169), “[...] o processo literário organiza-se em torno de dois momentos importantes: a escolha do tema e sua elaboração.” A universalidade do tema escolhido garante vitalidade à obra, cuja matéria suscita no leitor um interesse durável.

O duplo como tema literário fascina artistas e leitores desde a Antiguidade – o encontro com o duplo pode ser nefasto ou afortunado, porém sempre exerce certo encantamento. Uma breve incursão por algumas obras que, ao longo da História, construíram-se a partir desse tema é o que faremos a seguir.

4.1 O duplo como tema na literatura

Doppelgänger (“duplo”, “segundo eu”, “aquele que caminha ao lado”, “companheiro de estrada”) foi o termo cunhado por Jean-Paul Richter (1763-1825), escritor romântico alemão, em 1796. De acordo com esse autor, “assim designamos as pessoas que se veem a si mesmas.” (BRAVO, 2005, p. 261)

Nosso levantamento restringe-se às obras, sobretudo do Ocidente, em que aparece explicitamente uma pista linguística: duplo, eu – outro, a homonímia ou a semelhança que dá conta dessa estranha presença ou que destaca a problemática da identidade.

O tema apresenta uma afinidade singular com a ficção fantástica, que teve seu apogeu no século 19; no entanto, está presente em obras da atualidade, como as que aqui estudamos, sendo do mesmo modo produtivo também nas artes plásticas (*A reprodução interdita*, 1937, tela do surrealista René Magritte (1898-1967)) e no cinema (*A dupla vida de Véronique*, 1991, do consagrado cineasta polonês Krzysztof Kieslowski (1941-1996)).

Em primeiro lugar, destacamos o aspecto mítico do tema, que remonta a antigas lendas nórdicas e germânicas em que o encontro com o duplo pressagia a morte; algumas divindades pré-colombianas manifestam-se em seres ao mesmo tempo masculinos e femininos. A duplicidade como perfeição aparece no discurso de Aristófanes, que relata em *O banquete* (380 a.C.), de Platão (427-347 a.C.), a lenda da união primitiva: no início dos tempos, homens e mulheres eram criaturas únicas e completas, mas, ao ameaçarem os deuses, foram castigadas com a bipartição, que resultou num enfraquecimento. Assim, o destino do homem é a constante busca de sua metade perdida. No *Gênesis*, encontramos ideia semelhante àquela presente em *O banquete*: o homem começa sendo um; Deus parte-o em dois, e o efeito disso consiste na dupla natureza do ser humano (masculino e feminino), pressupondo, ainda, a existência de alma e corpo.

O duplo homogêneo

Da Antiguidade até o século 16, o duplo representa o idêntico (gêmeo, sósia), o homogêneo. Cada um mantém sua identidade própria, e um mesmo personagem desempenha dois papéis, a exemplo das comédias de Plauto, como *As menecmas* (206 a.C.).

O duplo como figura do homogêneo aparece na literatura representado por gêmeos que, aproveitando a notável semelhança física, usurpam a identidade, como na *Comédia de erros* (1592-93), em que Shakespeare (1564-1616) duplica o número de irmãos idênticos, somando-o ao par de gêmeos padrões e gêmeos criados. O teatro espanhol do Barroco utilizou amiúde o sósia que, por meio de roupas e disfarces, promovia a substituição das identidades. Em *Rei por semelhança* (1600), de Grajales (?-?), o amante da rainha assassina o rei, que é um déspota, colocando em seu lugar um camponês muito parecido com o morto. O mesmo

tema se repete em *A ventura pelo nome* (1630), de Tirso de Molina (1571-1648) e em *Confusão no palácio* (1630), de Lope de Vega (1562-1635).

O duplo sobrenatural foi eternizado na comédia *Anfitrião* (201-207 a.C.), de Plauto, em que o deus Júpiter (metamorfoseado em Anfitrião) seduz a bela mortal Alcmena, que acredita estar se entregando a seu marido. Dessa união nasce Hércules. Molière (1622-1673) retoma o tema em *Anfitrião* (1668), transformando a lenda heróica numa cômica desventura conjugal.

Em todas as obras citadas até aqui, a identidade dos duplicados não é posta em discussão. A duplicação instaura apenas uma substituição passageira, e o original retoma suas prerrogativas com o desfecho da história.

O duplo heterogêneo

A partir do século 17, entra em cena a figura do heterogêneo, ou seja, a abertura para o espaço interior do ser, que força ao abandono progressivo da unidade da consciência, da identidade de um sujeito, única e transparente. (BRAVO, 2005)

É nesse período que se opera uma radical mudança na concepção do duplo com a publicação de *Dom Quixote de La Mancha* (1605-1615), de Cervantes (1547-1616).

Por seu caráter de herói mimético, Dom Quixote aspira a ser o duplo encarnado dos heróis dos romances de cavalaria, imitador, no plano da realidade, de um produto da arte. [...] o herói se define em função da analogia com duplos literários. [...] Por sua incapacidade de agir sobre o mundo, Dom Quixote é um herói da duplicidade moderna. (BRAVO, 2005, p.267-268)

Essa passagem do duplo homogêneo ao heterogêneo atesta um novo modo de apropriação do tema na literatura. Agora, o usurpador de identidades ocupará uma forma definitiva e, a despeito de ser um enfraquecimento, essa divisão promove uma relação ativa com o mundo: a condição dialética do homem que, dilacerado, busca sua própria identidade.

Alegoricamente, a sombra torna-se separada do corpo: ao duplo exterior (sombra como uma imagem social) opõe-se a alma (identidade profunda). No conto “A sombra” (1846), de Andersen (1805-1875), o reencontro com a sombra perdida significa converter-se na sombra dessa sombra e morrer. A sombra como imagem simbólica do duplo aparece também nos contos “A maravilhosa história de Pedro Schlemihl” (1813), de Adalberto von

Chamisso (1781-1838), e “As aventuras da noite de S. Silvestre” (1815), de E.T.A. Hoffmann (1776-1822).

É no século 19, em pleno Romantismo, que o tema do duplo heterogêneo conhece seu apogeu. Numa época em que se discute a autoridade do Estado e da Igreja, torna-se de capital importância a questão da identidade pessoal.

O mundo é uma duplicata: tudo não passa de aparência, a verdadeira realidade está fora, noutra lugar; tudo o que parece ser objetivo é na verdade subjetivo, o mundo não é senão o produto do espírito que dialoga consigo próprio. (BRAVO, 2005, p. 270)

Para os românticos alemães, o símbolo da degenerescência do humano é o duplo-autômato, o homem artificial que se eleva à condição de humano por meio do herói. Os contos “O homem de areia” (1816) e “Os autômatos” (1819), ambos de E.T.A. Hoffmann, ilustram essa posição. Mito hoffmanniano por excelência, o duplo aparece na literatura desse autor em todas as suas modalidades.

Reconhecer a si próprio em autômatos, objetos, retratos, estátuas que se animam significa perder-se em loucura ou morte. Em “A Vênus de Ille” (1837), de P. Mérimée (1803-1870), o arqueólogo Jacques foi até a cidade de Ille analisar uma estátua de bronze do século II a.C, representando Vênus, que tinha sido descoberta pelo sr. de Peyrehorade. Jacques chegou dois dias antes do casamento do filho de Peyrehorade, Afonso. Antes do casamento, querendo participar de um jogo de bola, Afonso colocou o anel que presentearia à noiva no dedo da estátua. Depois, assombrado, descobriu que a Vênus tinha cerrado os dedos. Na manhã seguinte à noite de núpcias, Afonso foi descoberto em sua cama, morto. A noiva, ensandecida, jurava que ele tinha sido sufocado pela estátua. De fato, no chão, perto da cama, estava caído o anel que ficara preso no dedo da Vênus.

O conto “O retrato oval” (1842), de Poe, e o romance *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Wilde (1854-1900), atestam casos de troca do animado com o inanimado cujo desfecho também é a morte. “Até os dias de hoje, a duplicação de imagens em fotografias, espelhos ou sombras é temida pelos membros de determinadas tribos indígenas [...]” (CERQUEIRA, 2004, p. 104)

A troca de identidades foi habilmente utilizada no romance *Lucíola* (1864), de José de Alencar (1829-1877). Maria, a moça pobre que se prostitui para salvar a família e em consequência disso é expulsa de casa, transforma-se na bela cortesã Lúcia, cujo nome e

documentos foram tomados de uma amiga que morreu tísica. Os pais, aliviados da vergonha, choraram a filha morta. Maria morreu para o mundo e para a família.

O tema da viagem surge no Romantismo associado ao tema do duplo como busca do melhor eu, busca do eu feliz. Em *Aurelia* (1854), Nerval (1808-1855) vive uma viagem pela cidade de Paris. O autor vê seu duplo tornar-se ator e tomar seu lugar.

Ainda que a busca resulte num fracasso, o encontro com o duplo simboliza a nostalgia de um encontro com o outro, a aspiração de um eu racional a tornar-se um eu sonhador, capaz de experimentar a paixão [...] simboliza o desejo de comunhão. [...] O encontro com o outro se torna uma maneira de penetrar em si mesmo. (BRAVO, 2005, p. 275)

Paradigma de histórias de duplicação da amada morta é o conhecido conto de Poe “A queda da casa de Usher” (1839), em que os irmãos gêmeos Roderick e Madeline vivem uma estranha relação, tão ligados um ao outro a ponto de se confundirem. Roderick não suporta a presença da irmã, que é seu reflexo, e, atormentado, enterra-a viva quando ela tem uma crise de catalepsia.

Os monstros internos, os aspectos patológicos, os conflitos íntimos, o eu dividido dão o tom das narrativas do final do século 19 em que entram em choque o sujeito de desejo e o eu social.

Quanto mais avançamos no século 19, mais chega ao primeiro plano uma das características que se delineiam no Romantismo – a representação do dilaceramento vivido pelo eu até em seus aspectos patológicos. A análise ontológica permanece subjacente à análise psicológica, mas esta toma a dianteira: o sujeito freudiano dividido aparece na literatura antes de ser teorizado [...]. (BRAVO, 2005, p.276)

Robert Louis Stevenson (1850-1894) escreveu, em 1886, a mais conhecida história de duplos: *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, popularizada como *O médico e o monstro*. Dr. Jekyll, um cidadão pacato e médico respeitado, descobre habitar dentro dele dois seres antagônicos: um íntegro e honrado, outro cruel e cheio de maldade. A partir dessa constatação, inicia-se uma luta feroz entre Dr. Jekyll, o médico, e Mr. Hyde, o monstro. O doutor tentou separar as duas criaturas em seres distintos, com identidades diferentes, mas foi vencido pelo monstro, sua porção maléfica. Impossível isolar o mal já que o ser humano é heterogêneo.

O horror ao duplo exprime simbolicamente o medo de viver consigo próprio, a consciência da existência de seus demônios interiores. O narrador do conto “O horla” (1886),

de Maupassant (1850-1893), é um senhor francês na casa dos 40 anos, solteiro, que vive às margens do Sena. Possuído por seu duplo, sente por ele temor e atração, sentimentos que o levam à loucura. A ausência de reflexo no espelho denota que o duplo é apenas uma ilusão: “vai ser preciso que eu me mate”, diz o personagem-narrador – indicação clara de que o outro é o eu.

No conto “O espelho”, publicado em 1882, Machado de Assis (1839-1908) perscruta o interior do personagem Jacobina, que também vive uma crise de identidade. Jovem e pobre, o rapaz foi nomeado alferes da Guarda Nacional e passou a ser o orgulho familiar. A convite de uma tia, vai passar uns dias no sítio (sempre acompanhado de sua farda), onde recebe obséquios e atenções e, ao cabo de poucas semanas, o alferes elimina o homem. A alma exterior aniquila a alma interior. Devido a um contratempo, o personagem vê-se completamente sozinho no sítio durante vários dias, o que desencadeia nele um processo de autoconhecimento. Um dia, percebe, aterrado, que o grande espelho do quarto não refletia sua imagem. Ao vestir a farda, o espelho devolve-lhe a alma exterior, e Jacobina conclui que “Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...” e “Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência [...]” (ASSIS, 2005, p.43) Semelhante a Narciso, Jacobina ama a sua representação.

Machado de Assis antecipa a divisão do eu – matéria de que os autores que o sucedem vão se ocupar.

O século 20 testemunha a fragmentação infinita do eu. Contemporaneamente, a problemática do heterogêneo torna-se matéria privilegiada da psicanálise, cuja influência na literatura é notória. No território do inconsciente, o duplo elege-se como figura singular de especial realce, e, na perspectiva freudiana, é nela que se baseia o discurso do outro.

O sujeito dividido, tal como aparece na literatura sob a forma do duplo perseguidor, é testemunho da profunda mudança, quanto à concepção do eu, que se efetua pelas reviravoltas da era industrial. A psique dá provas de que o heterogêneo faz parte da condição humana; o acesso ao simbólico consoma-se pela divisão do eu. (BRAVO, 2005, p. 279)

Em *O falecido Mattia Pascal* (1904), Pirandello (1867-1936) desenvolve um tema que se tornaria constante em sua obra: a contradição entre a essência e a aparência, ou seja, o que o homem é e como os outros o veem. Desiludido com sua vida aborrecida, e sem coragem para o suicídio, Mattia Pascal resolve fazer uma viagem. Quando retorna, descobre seu nome

numa lápide do cemitério. A possibilidade de começar uma segunda vida torna-se impossível: presa das convenções sociais, ele agora precisa fugir de si mesmo.

O eu dividido reaparece em *Um, nenhum e cem mil* (escrito entre 1916 e 1926), romance em que Pirandello retoma a discussão acerca do eu e do outro. O protagonista, Vitangelo Moscarda, depois da observação de sua esposa de que seu nariz pende para a direita, dedica-se incansavelmente à indagação ontológica em busca de sua identidade. Quem será esse homem que mal conhece seu próprio rosto? O que pensam dele as outras pessoas? Ele é um, nenhum ou cem mil? Ele é quantos forem os outros.

Pirandello consegue erguer o véu do mistério da psique, pôr a nu o rosto individual sob a máscara e revelar a marionete manipulada pelos outros. [...] O duplo tem função capital nessa elucidação; ele é a metáfora do original. Cada um é sua própria marionete. Compete a cada um descobrir sua máscara. (BRAVO, 2005, p. 281)

O duplo heterogêneo também se manifesta na vertente da metamorfose e sua relação com o animal. A experiência do homem que traz dentro de si um animal, e nele se transforma, é exemplar em *A metamorfose* (1911), de Kafka (1883-1924), como também no conto “Axolotl” (1963), de Cortazar (1914-1984), em que os personagens tornam-se prisioneiros de outro corpo e a ele se adaptam sem, no entanto, haver degradação do pensamento.

Os escritores contemporâneos constroem também heróis que, não raro, são duplos deles mesmos aprisionados num eu que vive duas épocas e pode estar em dois lugares que se sobrepõem. O eterno retorno como negação do tempo que passa e a circularidade estão presentes no conto “O outro” (1975), de Borges (1899-1986), em que ele dialoga com uma versão meio século mais jovem de si próprio, num banco defronte a um rio. Borges adverte seu duplo de que a cegueira “é como um lento entardecer de verão” e que “aconselhar ou discutir era inútil porque seu inevitável destino era ser o que sou”.

O autor argentino cria inúmeras variações do mito do duplo, em que “O eu já não é definido por sua posição aqui e agora: o sujeito vive o presente como ilusão. Ser múltiplo e ninguém é próprio da condição humana.” (BRAVO, 2005, p. 284) A dissolução do eu reflete a realidade do século 20 num mundo que vive uma crise de identidade.

Na novela *Aura* (1962), do escritor mexicano Carlos Fuentes, dois pares de duplos – Aura x Consuelo e Felipe x general – contracenam num clima de incertezas e ambiguidades, num jogo de luz e sombra que remetem ao fantástico. O jovem Felipe vai morar na casa da velha e decrépita Consuelo, que é o duplo da bela moça Aura, por quem ele se apaixona. Felipe é o duplicado do general morto, marido de Consuelo. Os duplos convivem no mesmo

espaço, em diferentes tempos: passado e presente se misturam e se confundem do mesmo modo que as identidades dos personagens. Fuentes faz ressurgir o duplo como um *leitmotiv* em sua obra.

O conto “O espelho” (1962), de Guimarães Rosa (1908-1967), oferece uma reflexão metafísica a respeito do eu. Trata-se do relato de um homem a um ouvinte que não aparece. Conta que um dia viu-se de relance em um espelho de algum espaço público e sentiu pavor do aspecto repugnante da visão. Desconfiou, então, de que não vemos a imagem real de nós mesmos, que o espelho não nos revela. Passa a fazer uma série de exercícios na tentativa de captar sua imagem verdadeira. Até que não consegue mais se ver refletido. Anos mais tarde, depois de muita angústia existencial, volta aos poucos a encontrar-se com sua imagem. Rosa recupera o questionamento proposto por Pirandello: como uma pessoa consegue aceitar-se e ser ela mesma na sociedade?

Do mito da criação presente na lenda grega, ao símbolo da alienação individual na sociedade que massifica, passando pela transfiguração do eu fragmentado, o tema do duplo permanece, ainda hoje, fértil e passível de modificações.

Grande parte dos estudos sobre o tema realizados no século 20 privilegia o ângulo psicológico, começando pela interpretação do psicanalista austríaco Otto Rank (1884-1939), que, em sua obra intitulada *Don Juan et le Doublé* (1914), relaciona os diferentes aspectos do duplo na literatura com a ideia de que “Só a morte faz o ‘eu’ coincidir consigo mesmo e afirmar de novo a sua unicidade enquanto algo irreduzível, cessando a ilusão de ser Outro, ou de que esse Outro corresponde ao seu duplo.” (CUNHA, 2009). Portanto, o medo do encontro com o duplo está ligado ao medo da morte ou à vontade de sobreviver a ela.

Freud (1856-1939), no ensaio intitulado *Das unheimliche* (“O estranho”), publicado em 1919, afirma que o duplo acompanha-nos desde o estágio mental mais primitivo e há muito superado, podendo ressurgir, o que nos provoca uma inquietante sensação de estranheza.

A professora Ana Maria Lisboa de Mello, no instigante trabalho “As faces do duplo na literatura” (2000), assim se manifesta a respeito do tema:

Percebe-se, nas narrativas mais contemporâneas, que o fenômeno do duplo surge como representação de uma cisão interna. Revela-se seguidamente como uma experiência inquietante, em que o sujeito se vê como outro ou em face de um ser com quem muito se parece. Esse encontro pode provocar angústia, mal-estar e medo, nem sempre passíveis de equacionar. Pode significar também o encontro necessário para solucionar a divisão interna e levar ao alcance da unidade [...]. (MELLO, 2000, p.121-122)

Ainda nas palavras dessa pesquisadora, “A literatura tem uma vocação especial para tematizar o duplo, já que no ato de criar o autor se desdobra em narrador [...]” (MELLO, 2000, p.123)

É por esse viés (uma experiência inquietante) que analisaremos, do ponto de vista temático, as obras objeto deste trabalho, produzidas pelo olhar de autores do século 21: Saramago e Braff. O homem do terceiro milênio, para os ficcionistas, é individualista; isola-se para competir; daí, ao mirar-se no espelho, reconhece: Narciso está doente.

4.2 O duplo de Saramago

Em entrevista concedida ao jornal *O Estado de S. Paulo*, em novembro de 2002, por ocasião do lançamento de *O homem duplicado*, José Saramago, questionado acerca da escolha do tema do duplo, afirma: "Quanto a mim, ocorreu-me [o tema] uma manhã em que me estava a barbear e de repente ‘apareceram-me’ as três palavras do título. Muito simples, como vê." O autor admite que o tema não é original, muitos outros “ [...] escreveram sobre o tema de Anfitrião, o rei tebano cuja figura é tomada por Júpiter para lhe seduzir a mulher, Alcmena, e fazer nela um filho, nada mais nada menos que Hércules... Essa é a primeira história que se escreveu sobre duas pessoas exactamente iguais." Na opinião do romancista, se há em *O homem duplicado* alguma relação com outro livro de sua autoria, ela seria com *Todos os nomes* (1997). "Tanto num como noutro, a questão central é o outro, a existência do outro (quem é o outro?), agravada neste último romance pelo facto de o outro ser um outro eu..." (SARAMAGO, apud SEREZA, 2002, p. D1-D3)

Conforme expusemos na primeira parte deste item, intitulado **O dilema de Narciso**, o duplo tem servido de matéria narrativa aos escritores desde a Antiguidade e chega ao século 21 modificado, mas ainda vigoroso, provocando no leitor um convite à reflexão: quem é o outro?

De acordo com Carla Cunha (2009), podem ocorrer duas modalidades de duplo, segundo o julgamento do “eu”: numa, o duplo apresenta características positivas, resultante do processo de identificação do eu e seu duplicado; noutra, há um processo de oposição entre o eu e seu duplo pela não correspondência de traços de afinidade, notadamente marcada por características negativas.

A partir dessa distinção, iniciamos nosso exercício comparativo analisando o primeiro capítulo do romance de Saramago, no qual o professor Tertuliano Máximo Afonso toma conhecimento de que há “um outro eu” presente em sua sala.

Do mesmo modo desinteressado com que o autor relatou a maneira prosaica pela qual concebeu o romance (estava barbeando-se, provavelmente à frente do espelho), Tertuliano entra na loja para alugar uma fita de videocassete, indicação de seu colega de Matemática.

[...] Não é nenhuma obra-prima do cinema, mas poderá entretê-lo durante hora e meia. Na verdade, Tertuliano Máximo Afonso anda muito necessitado de estímulos que o distraiam, vive só e aborrece-se, ou, para falar com exactidão clínica que a atualidade requer, rendeu-se à temporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida por depressão. (SARAMAGO, 2002, p. 9)

Cansado da rotina estafante a que a profissão o condena, Tertuliano concorda com a ideia de que “[...] precisa de se distrair com histórias que não ocupem demasiado espaço na cabeça [...]” (SARAMAGO, 2002, p.13). Leva para casa a fita *Quem Porfia Mata Caça*, ditado popular cujo significado pode ser traduzido por “Quem espera sempre alcança”.

No apartamento onde mora sozinho, o personagem encontra-se diante de três tarefas a realizar naquela noite: continuar a leitura de um livro sobre as civilizações mesopotâmicas, corrigir exercícios dos alunos ou assistir ao filme. Ganhou este último, e é com ele que Tertuliano principia o serão. Arrependido por ter colocado a diversão (apesar de se tratar de uma comédia, ele conseguiu rir apenas duas, três vezes) à frente da obrigação, foi para a cama e adormeceu. Despertou uma hora depois com a certeza:

[...] Há alguém em casa. Devagar, sem precipitação, sentou-se na cama e pôs-se à escuta. O quarto é interior, mesmo durante o dia não chegam aqui os rumores de fora, e a esta altura da noite [...] Quem quer que fosse o intruso, não se movia de onde estava. [...] sentiu eriçaram-lhe os pêlos do corpo, mas isso até aos lobos sucede quando se enfrentam a um perigo [...]. (SARAMAGO, 2002, p. 21)

Tertuliano levanta-se e, à medida que caminha em direção à sala, o sentimento de uma estranha presença aumenta de intensidade. Aterrorizado, ele constata: “Sim, era aquilo, o aparelho de televisão, o leitor de vídeo, a comédia que se chama Quem Porfia Mata Caça, uma imagem lá dentro que havia regressado ao seu sítio depois de ir acordar Tertuliano Máximo Afonso à cama.” (SARAMAGO, 2002, p. 22)

A lembrança da imagem de um funcionário recepcionista de hotel (ator secundário na história) que contracena com a atriz principal na comédia *Quem Porfia Mata Caça*, leva Tertuliano a rever a fita, em movimentos de *rewind* e *forward*, até fixar a imagem do empregado olhando de frente para a câmera:

[...] Tertuliano Máximo Afonso levantou-se da cadeira, ajoelhou-se diante do televisor, a cara tão perto do ecrã quanto lho permitia a visão, Sou eu, disse, e outra vez sentiu que se lhe eriçavam os pêlos do corpo, o que ali estava não era verdade, não podia ser verdade, qualquer pessoa equilibrada por acaso ali presente o tranquilizaria, Que ideia, [...] ele usa bigode, enquanto você tem a cara rapada. (SARAMAGO, 2002, p.23)

Tertuliano resume-se a um misto de perplexidade e perturbação. Tenta convencer-se de que, apesar da assombrosa semelhança, o homem do bigode no papel de recepcionista apresentava um corte de cabelo diferente e a cara menos cheia, ademais, era um ator, e os atores transformam-se em outras pessoas por meio de truques diversos como maquiagem e postigos; além disso, num mundo povoado por seis bilhões de seres, seria improvável não haver ao menos dois iguais. Mais tranquilo depois dessas reflexões, ele corre os olhos pelos nomes dos atores, impressos na caixa da cassete, e descobre que o filme já tem cinco anos. A constatação de que o homem do bigode é seu duplo surge diante de seus olhos atônitos.

Cinco anos, repetiu, e, de repente, o mundo levou outro abanão, não era o efeito de uma impalpável e misteriosa presença que o tinha despertado, mas sim algo concreto, e não só concreto, mas também documentável. Com as mãos trêmulas abriu e fechou gavetas, desentranhou delas envelopes com negativos e cópias fotográficas, espalhou tudo sobre a secretária, enfim encontrou o que procurava, um retrato seu, de há cinco anos. Tinha bigode, o corte de cabelo diferente, a cara menos cheia. (SARAMAGO, 2002, p.25)

Saramago instaura, portanto, já no primeiro capítulo de seu romance, a figura do duplo heterogêneo, isto é, a representação de um outro eu. Não se trata de um mero desdobramento de personalidade, tal como ocorre em alguns casos com o duplo homogêneo, mas da aparição “física” de um outro ser que, não sendo irmão gêmeo, apresenta-se como cópia fiel ao modelo.

Sem a intervenção do elemento sobrenatural, peculiar à construção do duplo fantástico, o leitor toma conhecimento, já no primeiro capítulo do romance, de que está diante de um conflito cujo cerne baseia-se no surgimento de duplicados, o que ocorre sem ruptura da ordem do real. A banalidade das ações (o personagem aluga uma fita cassete para distrair-se

um pouco das obrigações rotineiras e vê na tal fita um ator que é seu duplicado) e o modo natural como elas são dispostas no tecido ficcional causam uma estranha inquietação.

A comprovação pela própria experiência de que existe, talvez próximo dali, quiçá na mesma cidade, um sujeito que é seu perfeito retrato produz em Tertuliano um desmoronamento físico (o estômago em ânsias, os nervos exaustos) e mental (pensamentos e emoções em caos). Assim, a partir do segundo capítulo, o outrora pacato e inofensivo professor de História inicia uma investigação particular, correndo todos os riscos da aventura, cujo objetivo é localizar o seu duplicado.

Como um Narciso às avessas, Tertuliano não gosta do que vê nas inúmeras fitas a que assiste, nas quais está presente o ator figurante que é seu vivo retrato. Representando papéis secundaríssimos: empregado de recepção, auxiliar de enfermagem, porteiro de cabaré, fotógrafo de polícia, professor de dança, o intérprete procurado responde pelo nome de Daniel Santa-Clara. Nomeada a criatura,

De Tertuliano Máximo Afonso foi [...] a consideração final, insolitamente lúcida como a chama da vela prestes a apagar-se, Quero chegar a ele sem que ninguém saiba e sem que ele o suspeite. Eram palavras definitivas, que não admitiam troca. (SARAMAGO, 2002, p. 91)

A pesquisa do nome na lista telefônica revelou-se um expediente inútil, entretanto agravou a obsessão pela busca porque “[...] como tudo indica, Daniel Santa-Clara é pseudônimo de um homem que talvez se chame, também ele, quem sabe, Tertuliano.” (SARAMAGO, 2002, p. 127)

Retomando o conceito de duplo anteriormente anunciado, resultante de um processo de oposição, conforme o julgamento do “eu”, notamos que o sujeito (Tertuliano) desaponta-se ao descobrir que o nome de seu duplo (Daniel Santa-Clara) trata-se de um pseudônimo, e sente-se novamente duplicado. Esse fato anuncia uma série de características contrastantes visíveis em Tertuliano e Daniel Santa-Clara, a começar da profissão: um é professor, outro é ator; um é anônimo, solitário, depressivo, outro é figura pública, de maior prestígio social ainda que não seja propriamente uma grande estrela do cinema. A nova duplicação gera em Tertuliano um transtorno, uma primeira crise de identidade, como podemos acompanhar pelo diálogo entre ele e o colega de Matemática:

[...] 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, perguntou Tertuliano Máximo Afonso num tom inesperado

de alarme, Nada senão o que disse, que o noto mudado, Sou a mesma pessoa, Não duvido, É verdade que ando algo apreensivo [...], mas isso não significa que me tenha tornado em outra pessoa, Nem eu o disse, não tenho nenhuma dúvida de que continua a chamar-se Tertuliano Máximo Afonso [...], Então não percebo por que é que insiste em dizer que não pareço o mesmo [...] Sou a mesma pessoa, Agora é você quem insiste, [...] você não parecia o mesmo, não que se parecesse a outra pessoa [...]. (SARAMAGO, 2002, p. 145)

Bakhtin (2003) afirma que quando contemplamos uma pessoa situada fora e diante de nós, sempre veremos e saberemos alguma coisa que ela não pode ver nem saber. Esse “excedente” de nossa visão e conhecimento representa a singularidade de nosso lugar no mundo. Nesse sentido, somos únicos posto que apenas nós ocupamos esse lugar insubstituível. Chegamos, então, à tríade: eu-para-mim (o modo como Tertuliano se vê), eu-para-o-outro (o modo como ele se apresenta para o colega de Matemática) e o outro-para-mim (o modo como o colega de Matemática vê Tertuliano). Daí concluímos que somos a resultante dessa interação e distanciamento com o outro. Ao deparar-se com seu duplo (o outro-para-mim), e não apenas com a própria imagem no espelho, o professor de História coloca em xeque sua identidade e inicia um processo de autoconhecimento. Convém citarmos Bakhtin:

Contemplar a mim mesmo no espelho é um caso inteiramente específico de visão da minha imagem externa. Tudo indica que neste caso vemos a nós mesmos de forma imediata. Mas não é assim; permanecemos dentro de nós mesmos e vemos apenas o nosso reflexo [...]: vemos o reflexo de nossa imagem externa mas não a nós mesmos [...] estamos diante e não dentro do espelho [...]. (BAKHTIN, 2003, p.30)

O duplo de Tertuliano configurou-se extrinsecamente a ele, não a partir de sua interioridade; estampa sua imagem exterior, mas tem autonomia em relação ao modelo, ou seja, deve assumir-se como “o outro”. Esse outro atende pelo nome verdadeiro de António Claro. Trata-se, de acordo com Cunha (2009), de um duplo exógeno, cujas características, conforme já anunciamos, constroem um processo de identificação de oposição (duplo negativo); em outras palavras, Tertuliano Máximo Afonso/ António Claro constituem duas essências que gozam de autonomia, coincidentes apenas na aparência, contrários na interioridade.

Munido de coragem, Tertuliano resolve enfrentar aquele que é seu vivo retrato, não o ator com nome artístico, então dá

[...] o primeiro passo no caminho que o deverá levar a António Claro, já que Daniel Santa-Clara, em rigor, não existe, é uma sombra, um títere, um vulto

variável que se agita e fala dentro de uma cassete de vídeo e que regressa ao silêncio [...], ao passo que o outro, esse António Claro, é real, concreto [...]. (SARAMAGO, 2002, p. 158)

Depois do contato pelo telefone com Helena, esposa de António Claro, que reconhece na voz de Tertuliano a do marido, o professor de História decide lançar mão de postigos (a barba) para visitar o lugar onde mora o seu duplicado. Disfarçado, ao mirar-se ao espelho, opera-se nele “[...] uma consciência também distinta de si mesmo, como se, finalmente, tivesse acabado de encontrar-se com a sua própria e autêntica identidade. Era como se, por parecer diferente, se tivesse tornado mais ele mesmo.” (SARAMAGO, 2002, p. 164) Daí concluímos, com a ajuda de Bakhtin (2003), que só o olhar do outro é capaz de conferir ao ser uma visão acabada de si mesmo.

Depois de revelar-se por telefone a António Claro, que, a princípio, não deseja conhecê-lo, Tertuliano questiona-se: se os dois nasceram no mesmo dia, têm os mesmos sinais físicos, a voz idêntica, quem é o duplicado de quem? E mais, atormenta-o a crença de que “Morrem juntos os que são iguais [...]” (SARAMAGO, 2002, p.182). Exatamente essa afirmação de mau agouro faz António Claro percorrer o mesmo caminho, especular: a busca na lista telefônica, o telefonema, o uso de postigos (o bigode), e propor uma reunião num lugar afastado.

O encontro dos duplicados cara a cara dá-se numa casa de campo, num clima tenso, cercado da dúvida: o que irá acontecer depois disso?

Olharam-se em silêncio, conscientes da total inutilidade de qualquer palavra que proferissem, presas de um sentimento confuso de humilhação e perda que arredava o assombro que seria a manifestação natural, como se a chocante conformidade de um tivesse roubado alguma coisa à identidade própria do outro. (SARAMAGO, 2002, p. 217)

A confrontação de documentos mostrou que ambos nasceram no mesmo dia, mês, ano. O golpe final para Tertuliano vem com a descoberta de que António Claro veio ao mundo meia hora antes, portanto ele, o professor, é o duplicado, confirmando o título do romance.

Modelo e cópia confundem-se e exacerbam-se as características opostas que delineiam o duplo negativo: ao investigar o outro, Tertuliano pretende encontrar-se, promover uma viagem de autoconhecimento. Ao deparar-se com seu duplicado, António Claro intenciona fazer dele um dublê para representação de cenas perigosas ou aborrecidas.

A perturbação instalada na vida de ambos deriva em rancor ao ponto de António Claro decretar que “[...] um de nós está a mais neste mundo e [...] como não sou capaz de o matar a si, mato-o doutra maneira, fodo-lhe a mulher, o pior é que ela nunca o irá saber [...].” (SARAMAGO, 2002, p. 278) Assim, efetua-se a troca de identidades, documentos e, consequentemente, a troca de casais: António Claro / Maria da Paz x Tertuliano/ Helena.

E como Júpiter, travestido em Anfitrião, seduziu Alcmena, nem Maria da Paz tampouco Helena perceberam a diferença. No entanto, o cômico da peça de Plauto manifesta-se tragicamente no romance de Saramago: um acidente de carro põe fim à vida de António Claro, cujo lugar será eternamente ocupado por Tertuliano.

A morte colheu António Claro portando os documentos de Tertuliano Máximo Afonso. É este e não aquele que está definitivamente morto porque

[...] é a sociedade, e suas convenções, que tornarão possível o fenômeno da individualidade. O que garante a identidade é e sempre foi um ato público: uma certidão de nascimento, uma carteira de identidade [...]. Isto quer dizer que a pessoa humana só existe no *papel*, [...] Quando estamos sem documentos, é inútil gritar que somos nós mesmos: isto não diz nada a ninguém. (ROSSET, 1988, p. 79)

O professor de História assume o papel social de seu duplicado e tudo que dele decorre: a mulher (Helena), o carro, o apartamento, a profissão. Não há mais nada a fazer.

Tertuliano Máximo Afonso tirou a carteira do bolso do casaco, abriu-a, extraiu lá de dentro o cartão de identidade de António Claro e estendeu-lho. Ela pegou-lhe, olhou a fotografia que havia nele, olhou o homem que tinha na frente, e compreendeu tudo. [...] a monstruosidade da situação asfixiava-a [...]. (SARAMAGO, 2002, p. 310-311)

Circularmente, no último capítulo do romance, Tertuliano atende ao telefone e uma voz idêntica à sua revela: “Não é só nas vozes que somos parecidos [...].” (SARAMAGO, 2002, p. 315) Os dois marcam um encontro, Tertuliano pega a arma e sai.

A imagem especular Tertuliano/Daniel Santa-Clara/António Claro/o Outro não nomeado que surge no capítulo final gera no leitor a impressão de que a aparição do duplicado ocorre sempre num momento de vulnerabilidade do original. Tertuliano só adquire plena consciência de seu “eu” depois de se espelhar no outro. Por outro lado, Saramago planta a dúvida: quem é o modelo e quem é a cópia? É possível a construção da individualidade, da identidade sem a eliminação do outro?

Se só temos consciência de nossa finitude por meio do olhar do outro, por que precisamos eliminá-lo? A figura do duplo heterogêneo criada por Saramago instiga-nos a essa reflexão.

4.3 O duplo de Braff

“O que eu poderia ter sido se não fosse o que sou” – essa indagação permeia todo o romance *Castelos de papel*, e atormenta o protagonista Alberto, um rico e bem-sucedido empresário, já aposentado. Tomemos o primeiro capítulo: uma cena trivial em que o avô lê jornal enquanto os netos brincam num parque. Mergulhado em seus pensamentos, Alberto desliga-se do presente e mistura-se à paisagem – os edifícios, o cachorro com um bastão entre os dentes, o motorista tentando estacionar, o lago e as árvores. O grito da neta o desperta de seus devaneios: ela quer um sorvete.

O prazer (e o poder) que o avô experimenta em satisfazer os desejos materiais (mesmo os mais simples) da família contrasta com o olhar rancoroso do sorveteiro:

Mas era provavelmente aquela sensação, anunciada despudoradamente por todo o corpo, que sentiu acusada pelo olhar duro-penetrante do sorveteiro, quando se aproximou com a carteira na mão. Os olhos azul-cinza, as rugas profundas no rosto, o cabelo branco e liso em desalinho, o macacão de zuarte surrado, aquela cruz de ferro fechando a entrada do peito, tudo nele uma peça de acusação. Parecia muito cansado, parecia uma alegoria da derrota. (BRAFF, 2002, p. 9)

A presença do sorveteiro instala o desequilíbrio, quebra a harmonia da cena inicial e produz em Alberto um estranho e inesperado mal-estar físico. Aquele olhar inquiridor cola-se às suas retinas, não se desgruda mais de seus pensamentos até a última página do romance.

A figura do duplo heterogêneo desponta, já no primeiro capítulo, porém ainda de forma nebulosa, apenas sugerida, provocando uma sensação estranha no protagonista, que foge apressadamente levando os netos e suas inquietações: “Tentou refletir sobre a fragilidade do equilíbrio e do conforto [...]. Tentou, mas seus pensamentos eram tormenta fragorosa.” (BRAFF, 2002, p. 9)

Antes de prosseguir, é conveniente retomarmos o conceito de duplo heterogêneo, apresentado por Nicole Bravo (2005, p. 269): “Os conflitos representados são de uma alma à procura de si mesma. [...] o símbolo de uma busca de identidade que leva ao interior [...]” Ou

seja, ao defrontar-se com o olhar do outro, Alberto desencadeia uma busca ao âmago de si mesmo.

No capítulo II do romance, o patriarca, insone, já perdeu o sossego: deitado ao lado da mulher, a cena da manhã retorna-lhe incisiva, agourenta. Num jogo de claro e escuro, luz e sombra, o autor constrói a lenta agonia de Alberto. A paisagem ensolarada da manhã emoldura a figura do sorveteiro, que o protagonista deseja apagar da lembrança fechando os olhos. Entretanto, ele nunca conseguiu suportar a escuridão: “Sem olhos habituados a olhar para dentro de si, seu fundo, sente necessidade de luz. Andou sempre atrás de claridade [...] Precisava ocupar os olhos, mantê-los trabalhando, do contrário eles poderiam voltar-se para dentro, o escuro.” (BRAFF, 2002, p. 13)

O capítulo articula-se em torno do dilema de Alberto: abrir os olhos significa ter diante de si “Aqueles dois olhos azuis pontiagudos apontados como lanças.” (BRAFF, 2002, p. 12), fechá-los representa invadir a escuridão da memória.

A inquietação que toma conta do personagem é física – ele sente calafrios, empalidece, tem vertigens, um amargor sobe-lhe do estômago à boca. Ao percebê-lo em pânico, Sílvia o convida para a biblioteca (totalmente iluminada). Ele relata, então, à mulher, o incidente da manhã:

Não, não conhecia o sorveteiro. Isto é, parece que não conhecia. Mas era um rosto como se fosse de uma pessoa conhecida. Seu modo de olhar, a testa um pouco larga, as maçãs do rosto salientes, o queixo duro [...] Resumo: traços de uma fisionomia extraviada em algum sótão da vida. [...] Havia um vulto tentando subir-lhe à consciência [...] E os olhos, de onde escorria uma pasta de ódio, pareciam acusá-lo de uma falta que ele não sabia qual fosse. (BRAFF, 2002, p. 15-16)

De acordo com Cunha (2009), o duplo endógeno configura-se como extensão do sujeito, que partilha com esse seu estatuto de “sombra”. Se o duplo gerado revela-se contrastante com o original, confirma-se uma relação tensa e dinâmica de oposição e adversidade. Assim, aquele humilde sorveteiro de olhar azul-cinza que devassa a memória do empresário poderoso e bem-sucedido será uma sombra a persegui-lo e atormentá-lo do primeiro ao último capítulo. A citação seguinte é esclarecedora:

[...] Nenhum duplo surge do nada. Um duplo forma-se a partir de um “eu” original que detém o conhecimento suficiente de sua interioridade, para a exteriorizar através de outra entidade que o imita, duplicando-o. Mas, sendo uma cópia, uma imitação desse “eu”, ele não é exatamente o “eu” [...] passando a assumir-se como o Outro. [...] que assombra e inquieta o “eu”. (CUNHA, 2009)

Assombrado e com medo, Alberto volta ao parque em busca de alguma pista ou informação que desvendasse (ou pelo menos o ajudasse a construir) sua história inverossímil, baseada somente numa má impressão. Trata-se de uma tarefa solitária que compete apenas a ele realizar. “Podia entrar numa delegacia dizendo: Um homem olhou para mim? Não podia.” (BRAFF, 2002, p. 33)

A pesquisa resulta inútil. Alberto recorda, no parque, as agruras pelas quais passou durante a infância e a juventude, sobretudo lembra o sentimento de inveja, um sentimento dolorido que lhe oprimia o peito. Uma primeira pista, então, surge para o leitor – o obscuro passado de Alberto talvez seja a chave:

Um cheiro de merda, então: as coisas a que teve de se submeter, tudo o que se viu obrigado a fazer para chegar aonde chegou. Talvez que o sorveteiro um deles. Nem sempre pôde ser magnânimo para com os colegas. Bem provável. Ah, o passado! Prazer nenhum em relembrar o que foi sua juventude. (BRAFF, 2002, p. 38)

Aos poucos a imagem do patriarca respeitável que atende aos desejos da família, um *self-made man* de sucesso, trabalhador e próspero começa a ser desconstruída por ele mesmo, enquanto procura aquele olhar azul-cinza, o olhar acusador do outro no qual ele próprio se espelha, mas não suporta o que vê.

A notícia do sequestro de um amigo contribui para o processo de decomposição física e psicológica do protagonista que, com “[...] *os olhos estupidificados pelo medo.*” (BRAFF, 2002, p. 70), pede socorro à esposa.

Desamparado, prostrado, o antigo poder a escorrer-lhe por entre os dedos, porque agora de nada lhe vale, Alberto compreende que, durante toda a vida, construiu castelos de papel. Não acredita no estrago causado pelos acontecimentos das últimas horas: “Desde o dia anterior carregava aquela consciência súbita da própria fraqueza: um pesadelo nascido em sua infância abandonada nos escuros da memória.” (BRAFF, 2002, p. 42)

O episódio do sequestro opera em Alberto a necessidade de realizar uma investigação mais apurada a respeito do sorveteiro: “— Ninguém me tira da cabeça que aquele sorveteiro já trabalhou na Vergueiro. Hoje decerto é um terrorista, um sequestrador [...]”. (BRAFF, 2002, p. 55) A ideia de vasculhar o arquivo morto da empresa é de Sílvia.

A descida ao arquivo morto (o porão escuro de sua memória) projeta Alberto rumo à procura do “outro” na tentativa de explicar o “eu”.

O cheiro de mofo do cubículo era sua maneira impudica de ser o passado contaminando o presente, um modo sensual de buscar a eternidade. Enquanto descia a escada grossa de poeira, penetrante, Alberto pressentiu o encontro com seu próprio mistério, a explicação do enigma que tentava desvendar. [...] O cheiro de mofo, a mesa e os armários imersos no ar amarelo [...] teias de aranha nos cantos, inúteis, tudo isso era o cenário de que Alberto necessitava para revolver o arquivo morto em busca de um olhar acusador, o olhar azul-aguado de um sorveteiro. (BRAFF, 2002, p. 57)

À medida que o patriarca se instala no cubículo abafado e mal-iluminado onde se encontra o arquivo morto da Vergueiro, recupera dos cantos mais recônditos da memória passagens de sua vida, o passado escuso, as dificuldades pelas quais passou e as pessoas que tirou de seu caminho:

Muita gente passara por suas mãos grossas e pesadas, no último meio século. Pessoas bem conhecidas ou que mal conhecera, mas que tivera de varrer para fora de sua pista por representarem algum tipo de perigo. Não era este, por certo, o caso provável daquele sorveteiro do parque? Era um rosto conhecido e Alberto tinha a certeza de já tê-lo visto. Na Vergueiro. Só não podia lembrar quando. (BRAFF, 2002, p. 58)

Freud, em texto cujo título foi traduzido como “O estranho”, afirma que o duplo constitui uma instância geradora de inquietante estranheza visto que o “eu” concebe seu duplo como algo estrangeiro a si mesmo, porém, não sendo desconhecido, quando ressurge como algo familiar, causa essa angustiante sensação. (FREUD, 1976)

É exatamente tal sensação de estranheza que toma conta de Alberto, a ponto de provocar-lhe desconforto físico, quando ele se aproxima das gavetas do arquivo, pressentindo encontrar ali algo revelador acerca daquele desconhecido, cuja imagem lhe é tão familiar, quase fantasmático que o persegue dia e noite.

Olhou os armários enfileirados de costas para a parede, mudos em sua função de guardar o passado. [...] Cada pasta daquelas continha, em princípio, os dados de um suspeito. Por isso o ex-diretor as pegava tenso, a respiração subitamente suspensa. De alguma delas, de repente, poderiam emergir aqueles dois olhos azuis que o ameaçavam. (BRAFF, 2002, p. 80-81)

A precária formação escolar, aliada, principalmente, às dificuldades financeiras, embruteceu Alberto que, desde jovem, desenvolveu especial habilidade para eliminar pessoas inconvenientes que criassem algum obstáculo em seu caminho vitorioso. Vencer a qualquer preço sempre foi seu lema, por isso ele “[...] era um homem penetrando a custo no passado, mergulhando mais uma vez naquele cheiro de mofo [...]”. (BRAFF, 2002, p. 79)

As pastas com a vida funcional dos antigos empregados foram sendo passadas em revista uma a uma, meticulosamente. A partir desse momento, o leitor mais atento começa a receber, na narrativa, pistas que anunciam o processo de transformação de Alberto: “O silêncio estava lá, preenchendo todo o espaço do arquivo morto, quando Alberto recolheu as mãos, que lhe pareceram desproporcionais imensas, para pegar a próxima pasta.”(BRAFF, 2002, p.82) E assim prossegue, lentamente, no cubículo escuro e isolado, a viagem interior do patriarca, cada vez mais profunda, rumo ao escuro do qual ele sempre fugiu.

O medo exacerbado e a insegurança tomam conta do antigo todo-poderoso da Vergueiro S.A., que, solitário, à medida que avança em suas investigações, revê fotos de antigos empregados e relembra suas incômodas histórias, presente o perigo (o encontro com seu duplo) aproximar-se:

Até o arquivo morto era uma viagem escura por degraus aduncos e escorregadios. Viagem custosa. No vértice de cada esquina, escondido, Alberto tinha o pressentimento de que encontraria um olhar azul transformado em dardo incandescente. Então avançava lento, hesitante, mas não parava. (BRAFF, 2002, p.117)

Ao cabo de alguns dias, Alberto arrasta-se trôpego, encurvado, o olhar sem brilho, os dedos trêmulos. Ao buscar o outro que tanto o inquieta, acabou desnudando o próprio passado de falcatruas, história nada exemplar. Sua identidade está aos cacos.

O duplo criado intrinsecamente, endógeno, a partir da interioridade do personagem original, ameaça emergir do fundo escuro da memória para a luz insuportável da consciência e tornar-se uma presença física. A primeira a notar a estranha aparição é Sílvia, que, chegando a casa “[...] na direção da garagem [...] avistou um homem sentado debaixo da sibipiruna: um homem.” (BRAFF, 2002, p. 136) Quem é ele? A cena perturbadora conduz Sílvia para perto daquele homem que, perplexa, ela descobre ser seu marido: “[...] aquele Alberto estranho, que fugia do seu alcance, que parecia outra pessoa”. (BRAFF, 2002, p. 133) Como dois estranhos, marido e mulher se encaram. Nada têm a dizer.

Naquela ilha de sombra, subitamente, começou a perceber que alguma coisa dentro de si desagregava-se. Vencendo seu terror nascente, tentou mais uma vez aproximar-se do marido, [...] sem conseguir. De seu corpo emanava um cheiro azedo, esverdeado, que a repelia. Seu rosto estava marcado por uns sulcos desconhecidos quando ele se levantou, deixando-a completamente sozinha, mergulhada na sombra de sua árvore. (BRAFF, 2002, p. 138)

No último capítulo, o fim da busca. Exausto, Alberto abre a última gaveta do arquivo. Diz o narrador: “Tamanha proximidade do fim é perturbadora. [...] gestos de condenado em seus momentos finais”. (BRAFF, 2002, p. 140) Diz Alberto: “ — Mas que idade tem este cheiro de mofo que tanto sufoca a gente?”. (BRAFF, 2002, p. 141) O cheiro de mofo da memória, renitente, perturbador, impele o ex-diretor geral da Vergueiro para a pasta seguinte.

De maneira circular, o narrador transporta o leitor de volta ao primeiro capítulo, em que surge a figura do sorveteiro, cujo lugar é ocupado, agora, por Alberto.

A pasta seguinte, uma das últimas, anoitece os olhos de Alberto, que ricocheteiam pelas paredes e armários do arquivo morto, em fuga, mas retornam incrédulos à imagem que o perturba há mais de duas semanas. Os mesmos olhos azul-cinza aguados, o cabelo ralo e liso caído na testa e, no peito, fechando-lhe a entrada do peito, a mesma cruz de ferro. O tempo todo estivera com a razão: era uma fisionomia antiga, talvez, mas familiar. Não podia mais ter dúvida alguma: bem mais novo, o rosto liso e sem rugas, mas aquele mesmo olhar duro-penetrante, o olhar de quem decidiu vencer a qualquer custo.

Alberto ajeita o boné na cabeça, levanta-se e sai empurrando seu carrinho de sorvetes, protegido pelo guarda-sol azul com franjas brancas. (BRAFF, 2002, p. 143)

Ao deparar-se com seu duplo, Alberto encontrou-se consigo mesmo, ou com o que ele teria sido se não fosse o que é. O olhar do outro lhe revelou a identidade adormecida no porão secreto da memória.

A leitura que fizemos dos dois romances, focada no tema do duplo, neste item de nosso trabalho, permite-nos apontar algumas semelhanças e diferenças entre os dois textos. Vamos, primeiramente, destacar o que há em comum na construção do tema nas duas narrativas.

O primeiro capítulo de cada uma das obras já anuncia a aparição do duplo personagem. Um mal-estar físico apodera-se dos protagonistas Tertuliano e Alberto, denunciando uma estranha presença, uma inquietação perturbadora que gera desequilíbrio. No romance de Saramago, o protagonista reconhece-se imediatamente duplicado no ator; na história de Braff, a visão do sorveteiro provoca em Alberto uma sugestão nebulosa que passa a atormentá-lo. Para ambos, no entanto, a procura pelo duplicado torna-se obsessiva.

Os pares Tertuliano/António Claro e Alberto/sorveteiro constituem figuras do duplo heterogêneo, isto é, os duplicados representam duas criaturas independentes cuja identidade é questionada. Os modelos ocupam o lugar das cópias: Tertuliano assume o lugar do outro por

causa de um acidente; Alberto transforma-se pouco a pouco no sorveteiro ao investigar o passado.

Outra semelhança é a circularidade: o último capítulo retoma o primeiro nos dois romances. Em *Castelos de papel* isso se dá por meio de uma foto; em *O homem duplicado*, o aparecimento de novo duplo remete ao desconforto inicial.

A foto é outro ponto de contato: Tertuliano reconhece seu duplicado numa foto sua, cinco anos mais jovem, com diferente corte de cabelo; Alberto identifica o sorveteiro em foto que descobre no arquivo da empresa – muitos anos mais novo, mas exibindo o mesmo olhar.

Os dois duplicados manifestam-se por meio de características opostas aos modelos: Tertuliano é um humilde e pacato professor, solitário e tímido; António Claro é ator, casado com uma bela mulher, destemido e extrovertido. Alberto tornou-se um rico, influente e poderoso empresário; o humilde e trabalhador sorveteiro é a própria imagem da derrota. Tal oposição caracteriza o duplo negativo.

Anotamos como principal traço distintivo aquele que reside no modo como os autores construíram o duplo personagem. Saramago criou o duplo exógeno, ou seja, uma entidade que se formou em algum lugar, extrinsecamente ao “eu”. A interioridade originou o duplo endógeno de Braff – criatura configurada como extensão do “eu”, a quem persegue e inquieta. As demais diferenças relacionam-se ao plano da expressão e ao conjunto das categorias narrativas, assuntos de que trataremos em outros itens deste trabalho.

Voltemos a Narciso, cujo preço do autoconhecimento resultou na morte. Em artigo publicado na revista *Cult* (2008), a pesquisadora Luciana Chauí Berlinck afirma que a sociedade contemporânea estimula o narcisismo por meio do gosto pelo efêmero, o prestígio da moda com a qual o consumidor deve se identificar, a competição como afirmação da identidade, o medo gerado pela insegurança, a perda de referências (passado e futuro), o fascínio pelas imagens. Na sociedade do efêmero, do individualismo competitivo, a felicidade consiste em alcançar o sucesso – e, para chegar a ele, é preciso eliminar o outro. O indivíduo, ele próprio, sente-se descartável nessa sociedade, pois, ao eliminar o outro, perde o próprio eu – esse o dilema de Narciso.

Alberto consome suas energias para excluir aqueles que ameaçam sua vitoriosa carreira profissional e, nesse movimento, mata a si mesmo. Tertuliano, ao assumir o papel do outro, anula-se para sempre como indivíduo.

Diz a pesquisadora: “O outro é o outro e simultaneamente o próprio eu, que mimetizou esse outro, identificando-se com ele e o perdendo [...]”. (BERLINCK, 2008, p.32) A

sociedade narcísica, que incita as pessoas ao individualismo exacerbado, criando nelas a ilusão de que são únicas e especiais, furta-lhes a verdadeira identidade.

O tema do duplo literário, conforme expusemos no início, não é novo, tampouco original; no entanto, renova-se a cada diferente olhar, revelando-se ainda produtivo na literatura contemporânea: Saramago e Braff, com suas obras, ratificam tal afirmação. Os dois autores, contudo, não sinalizam apenas mudanças decorrentes de um momento histórico, como a existência de clones e o fenômeno da globalização que massifica o ser humano fazendo-lhe crer, ilusoriamente, que é único, por exemplo; vão além, na medida em que universalizam a reflexão: somente o reencontro com o outro pode conferir identidade e promover a humanização.

5 O duplo e as categorias narrativas

“Todas as obras literárias [...] são ‘reescritas’, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem [...].”

Terry Eagleton (2001, p.17).

O tema fecundo da duplicidade humana, considerado, como fizemos, diante do mito de Narciso, inspirou a literatura universal, seus autores, em questões que abordaram no interior de suas criações artísticas. Atestam nossas impressões, como ilustração, contos de Poe e Hoffmann, poemas de Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, romances de Pirandello e Dostoiévski.

Cada artista, em determinada época, e mediante aquele tema, empregou, na composição de seu texto, procedimentos distintos para a sua construção, obtendo maior ou menor eficácia no resultado final, na obra em si, materialidade linguística, carregada de seus significados.

Como este trabalho compara dois romances, nossa atenção, neste item, volta-se para as categorias da narrativa, destacando como a escolha desses elementos constitutivos do tecido ficcional contribuiu para o desenvolvimento do tema do duplo.

5.1 Narrador

Começemos pela reflexão que envolve as diferenças entre autor implícito e narrador. De acordo com Leonel (1998, p. 70-71), o conceito de **autor implícito** deve-se ao crítico literário estadunidense Wayne Booth (1921-2005). A pesquisadora observa que em todo discurso literário nota-se a presença do autor implícito – entidade responsável pela criação do narrador e das categorias que dele dependem, como o espaço e o tempo – ou seja, o artista; diferente do autor empírico, possuidor de carteira de identidade, endereço e CPF verdadeiros, caso seja brasileiro. Os valores ideológicos e a visão de mundo veiculados na obra são produto da convergência do autor implícito/ autor empírico. Em outras palavras, “O autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita [...]”. (LEITE, 1985, p.19)

Passemos a nos ocupar, agora, da categoria do narrador, criação do autor implícito e por ele comandada.

Para estudar os narradores de Saramago e Braff, optamos pela proposta teórica de Norman Friedman, que sistematizou uma tipologia acerca do narrador em seu interessante trabalho “O ponto de vista na ficção” (2002). Na introdução, o estudioso discute as duas possibilidades que se apresentam (já Platão as distinguiu), aos escritores: contar ou mostrar a história ao leitor.

Contar uma história é relatá-la indiretamente pela voz do narrador, cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais (sumário); mostrar significa dramatizar atos e gestos, pensamentos e sensações de forma direta, em que os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo aparecem (cena). As obras, em geral, apresentam ora o predomínio da cena, ora do sumário, ou o equilíbrio entre as duas formas de narrar. No romance tradicional (Tolstoi, Balzac), o sumário prevaleceu, enquanto no romance moderno (Joyce, Wolf, Proust) é marcante a tendência pela cena.

Cena ou sumário, o fato é que para esse autor, “[...] a escolha de um ponto de vista ao se escrever ficção é, no mínimo, tão crucial quanto a escolha da forma do verso ao se compor um poema [...]”. (FRIEDMAN, 2002, p.180)

Exposto o conceito-chave em torno do qual gravita sua tipologia (contar x mostrar), Friedman propõe quatro questões fundamentais acerca da transmissão da história: a) quem fala ao leitor?; b) de que posição em relação à história ele a conta?; c) que canais de informação o narrador utiliza para transmitir a história ao leitor?; d) a que distância ele coloca o leitor da história? As respostas encontram-se na tipologia, que reproduzimos, resumidamente, a seguir.

Autor onisciente intruso

[...] é a voz do autor que domina o material, falando-nos frequentemente por meio de um “eu” ou “nós”. “Onisciência” significa literalmente, aqui, um ponto de vista totalmente ilimitado [...]. A marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a história à mão. (FRIEDMAN, 2002, p.173)

O único romance de Manuel Antônio de Almeida (1830-1861), primeiramente publicado em folhetim entre 1852-1853, *Memórias de um sargento de milícias*, é contado por um autor onisciente intruso: “Os leitores estão já curiosos por saber quem é *ela*, e têm razão; vamos já satisfazê-los. [...] Dizem todos, e os poetas juram e tresjuram, que o verdadeiro amor

é o primeiro; temos estudado a matéria, e acreditamos hoje que não há que fiar em poetas [...]”. (ALMEIDA, 2002, p.142)

Narrador onisciente neutro

[...] ausência de intromissões autorais diretas (o autor fala de modo impessoal, na terceira pessoa), [...]. A característica predominante da onisciência, todavia, é que o autor está sempre pronto a intervir entre o leitor e a estória, e, mesmo quando ele estabelece uma cena, ele a escreverá como a vê, não como a veem seus personagens. (FRIEDMAN, 2002, p.175)

Representante do *nouveau roman*, o romancista e cineasta francês Alain Robbe-Grillet (1922-2008) utiliza este tipo de narrador em seu livro *O ciúme*: “No espaço esquerdo, aberto, da primeira janela de refeições, no centro do quadrado mediano, a imagem refletida do carro azul para no meio do pátio. A... e Frank descem ao mesmo tempo, ele de um lado, ela de outro, pelas duas portas da frente”. (ROBBE-GRILLET, [19--?], p.129)

“Eu” como testemunha

[...] é um personagem em seu próprio direito *dentro* da história, mais ou menos envolvido na ação [...] que fala ao leitor na primeira pessoa. [...] sua principal característica é que o autor renuncia inteiramente à sua onisciência [...] e escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima. (FRIEDMAN, 2002, p.176)

No conto “Nada e a nossa condição”, de Guimarães Rosa (1908-1967), quem nos conta a história do protagonista Tio Man’Antônio é seu sobrinho: “Na minha família, em minha terra, ninguém conheceu uma vez um homem, de mais excelência que presença [...]. Era fazendeiro e chamava-se Tio Man’Antônio”. (ROSA, 1981, p.69)

Narrador-protagonista

[...] transferência da responsabilidade da testemunha para um dos personagens principais, que conta a estória na primeira pessoa [...]. O narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. (FRIEDMAN, 2002, p.176-177)

Machado de Assis cria um defunto-autor em *Memórias póstumas de Brás Cubas*: “Dito isto, expirei às 2 horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869 [...]. Tinha uns 64 anos [...] e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos”. (ASSIS, 1982, p.15)

Onisciência seletiva múltipla

[...] a estória vem diretamente das mentes dos personagens à medida que lá deixa suas marcas. [...] a tendência é quase inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; [...]. A aparência dos personagens, o que eles fazem e dizem, o cenário – todos os materiais da estória, portanto – podem ser transmitidos ao leitor unicamente através da mente de alguém presente. (FRIEDMAN, 2002, p.177)

Adeus, velho é o quinto romance do nordestino Antônio Torres. Conhecemos a história por meio das mentes de Virinha: “Podia ter sido pior, Virinha pensa, lembrando-se das histórias das moças que usaram uma banana verde ou uma espiga de milho”. (TORRES, 1981, p.13); Mirinho: “Mirinho se recorda, como se tivesse passando os olhos por um velho e empoeirado álbum de família”. (TORRES, 1981, p.72); Tonho: “Porque Tonho era o dono do álbum. Seu rosto predominava em cada página, como o ente mais querido [...]”. (TORRES, 1981, p.78)

Onisciência seletiva – “[...] o leitor fica limitado à mente de apenas um personagem”.
(FRIEDMAN, 2002, p.178)

O leitor é guiado pelos olhos e mente de Gustav Aschenbach no romance de Thomas Mann (1875-1955), *A morte em Veneza*: “Lutava contra certas vertigens só meio físicas que eram acompanhadas de um medo repentino e forte, uma sensação de irremediável inutilidade, que não podia analisar se era relativa ao mundo exterior ou à sua própria existência”. (MANN, 1979, p.168)

Modo dramático

As informações disponíveis ao leitor no Modo Dramático limitam-se em grande parte ao que os personagens fazem e falam; suas aparências e o cenário devem ser dados pelo autor como que em direções de cena: [...] um elenco de uma peça dramática nos moldes tipográficos da ficção. [...] os próprios personagens [...] se movimentam como se estivessem em um palco [...]. (FRIEDMAN, 2002, p.178-179)

Na parte II do extraordinário *Ulisses*, de James Joyce (1882-1941), podemos conferir o modo dramático de narrar:

“RUDOLPH: Uma volta! Lama da cabeça aos pés. Cortas a mão. [...]”

BLOOM: (fracamente) Eles me desafiaram para uma corrida. Estava enlameado. Escorreguei”. (JOYCE, 1983, p.499)

Câmera – “[...] o objetivo é transmitir, sem seleção ou organização aparente, um ‘pedaço da vida’ da maneira como ela acontece diante do *medium* de registro [...]”. (FRIEDMAN, 2002, p.179)

A ausência de narrador é flagrante no conto “Trivial variado”, de Ricardo Ramos (1929-1992): “*Utensílios*: Uma fôrma tamanho família, untada o bastante, mas também rígida, que não trinque ao passar do forno para o congelador.” (RAMOS, 1977, p.133)

Cumpramos destacar que a riqueza do texto literário ultrapassa e transborda moldes e definições. As novas propostas teóricas apenas procuram acompanhar e compreender como se constroem os novos textos ficcionais. E não o contrário. Logo, o recorte teórico que fizemos acerca do narrador intenta satisfazer os propósitos deste trabalho.

5.1.1 O narrador intruso de Saramago

Voltemos, agora, às quatro questões propostas por Friedman, a fim de encontrar o tipo de narrador que predomina na narrativa de Saramago. Primeira: quem fala ao leitor? Uma entidade na primeira pessoa do plural, um “nós”, que, sem nenhuma neutralidade, tudo sabe, comenta, analisa. Vejamos essa passagem no capítulo inicial: “Ninguém, cremos, por mais limpa de obstáculos que a sua vida tenha sido, se atreverá a dizer que nunca lhe aconteceu um vexame destes”. (SARAMAGO, 2002, p.10-11) Segunda: de que ângulo da história ele narra? Certamente de cima, de uma posição privilegiada que domina o movimento dos personagens, seus sentimentos e ações, exercendo certo poder, também, sobre o leitor:

Para o professor de História Tertuliano Máximo Afonso, este dia em que estamos, ou somos, não havendo qualquer motivo para pensar que virá a ser o último, também não será, simplesmente, um dia a mais. Digamos que se apresentou neste mundo como a possibilidade de ser um outro primeiro dia, um outro começo [...]. Tudo depende dos passos que Tertuliano Máximo Afonso der hoje. Porém, a procissão, assim se dizia em passadas eras, ainda agora vai a sair da igreja. Sigamo-la. (SARAMAGO, 2002, p.32-33)

O narrador utiliza canais como ações, sensações, sentimentos, reflexões, comentários (dos personagens e do autor) para transmitir a história ao leitor – o que responde à terceira questão:

[...] vestiu-se e passou à cozinha para preparar o pequeno-almoço [...], os professores precisam de ir bem alimentados à escola para poderem arrostar com o duríssimo trabalho de plantar árvores ou simples arbustos da sabedoria em terrenos que, na maior parte dos casos, puxam mais para o sáfaro que para o fecundo. Ainda é muito cedo, a sua aula não principiará antes das onze [...]. (SARAMAGO, 2002, p.36)

Quarta e última pergunta: a que distância fica o leitor? O narrador saramaguiano “carrega” todo o tempo consigo o leitor, com quem mantém uma espécie de interlocução indireta; o uso da primeira pessoa do plural favorece essa aproximação, e o leitor se sente perto, vizinho do que é narrado, quase cúmplice, tomando parte nas decisões. As passagens a seguir o ilustram: “Até agora não havíamos tido necessidade de saber em que dia da semana se estão dando estes intrigantes acontecimentos, mas as próximas ações de Tertuliano Máximo Afonso [...] exigem a informação [...]”. (SARAMAGO, 2002, p.69). “Absorto na sua onírica visão, o professor de História não tinha ouvido as primeiras palavras do director, mas nós, que aqui sempre estamos para as faltas, podemos dizer que não tinha perdido muito [...]”. (SARAMAGO, 2002, p.79). “[...] quem estava ali era uma mulher que até agora não nos tinha aparecido mas de quem já sabíamos o nome, chama-se Maria da Paz, empregada num banco”. (SARAMAGO, 2002, p.94)

Do exposto anteriormente, concluímos que, segundo a tipologia de Norman Friedman, predomina, no romance do escritor português, o narrador onisciente intruso – demiurgo que medeia a narrativa, intervindo com comentários e críticas às ações e sentimentos dos personagens. Sua intromissão sempre bem-humorada ou irônica revela-se característica não apenas neste, mas em quase todos os romances do autor. Na passagem seguinte, o narrador comenta ironicamente o fato de António Claro (disfarçado com barba postiça) seguir os passos de Maria da Paz, a fim de descobrir quem é ela.

[...] o aparecimento de um homem de barbas três dias a fio na rua onde mora Maria da Paz, além de despertar suspeitas e alarme na vizinhança, como deixámos dito antes, poderia ocasionar o renascimento de pesadelos infantis historicamente fora do tempo, portanto traumáticos a dobrar, quando tão certos estávamos de que o advento da televisão havia limpado da imaginação das crianças modernas, e de uma vez para sempre, a ameaça terrível que o homem das barbas representou para gerações e gerações de infantes inocentes. (SARAMAGO, 2002, p.253)

Muitas outras ocorrências há em que podemos perceber a intromissão do narrador: emitindo opiniões, criticando, julgando. Escolha eficiente, o narrador intruso de Saramago, nesta obra em particular, serve perfeitamente às intenções do autor na medida em que, ao

saber de tudo e dirigir do privilegiado ângulo de cima os acontecimentos, à maneira de um superdetetive, imprime à narrativa o suspense policial necessário à investigação que relata.

A partir, aproximadamente, do meio do romance, quando os duplos Tertuliano Máximo Afonso/António Claro marcam o primeiro encontro em que irão colocar-se frente a frente, o ritmo da narrativa se acelera, conduzido pelo narrador sempre artiloso.

Depois do trágico acidente que teve como consequência a troca de identidades, a intromissão autoral dá lugar aos dramáticos diálogos entre Tertuliano (agora convertido em António Claro) e Helena.

Concluimos, com a ajuda de Gobbi (1999), que, na obra romanesca de José Saramago em geral, e particularmente nesta que analisamos

[...] a figura que avulta é, incontestavelmente, a do narrador. Suas intervenções sistemáticas na narrativa, comentando quer os atos dos personagens, quer as suas dificuldades com a escrita (quando, então, dialoga abertamente com o leitor) e, por outro lado, o modo declarado pelo qual manipula as convenções narrativas, fazem emergir do universo ficcional a onipotência de sua figura; ao contrário de manifestar qualquer tentativa de “apagamento”, ele quer mostrar-se, mostrar que a história contada é fruto de uma subjetividade, de uma voz que “tem dono”. (GOBBI, 1999, p.149-150)

5.1.2 O narrador seletivo de Braff

Braff emprega em *Castelos de papel* dois modos de narrar: o onisciente seletivo múltiplo e o dramático, conforme a tipologia de Friedman.

No primeiro caso, a história nos chega por meio dos pensamentos dos personagens, como se houvesse uma câmera no ombro (e dentro da mente) de cada um deles, guiando nosso olhar; assim, conhecemos ações, sensações, sentimentos e reflexões individualmente, apesar do uso da terceira pessoa do singular. Na onisciência seletiva múltipla, há predomínio da cena e do discurso indireto livre.

No modo dramático, desaparece o narrador, e as informações vêm do discurso direto dos personagens, numa sequência de cenas, como no teatro.

Vejamos como cada um desses modos se realiza respondendo às questões de Friedman: quando o narrador é onisciente seletivo múltiplo, quem fala ao leitor é uma terceira pessoa (que não é neutra); a posição que ocupa é notadamente o ponto de vista do personagem

que acompanha; os canais utilizados por esse narrador são atos, pensamentos, sentimentos do personagem – o que deixa o leitor relativamente próximo dos fatos narrados.

Dos 20 capítulos do romance de Braff, o ponto de vista de Alberto ocupa nove – praticamente a metade; quatro são narrados por meio do olhar de Sílvia, e dois reservam-se ao filho Marco Aurélio; os demais (exceto o XI, no qual o narrador tece considerações a respeito dos familiares) em que se reúne todo o clã, apresentam-se ao leitor pelo modo dramático.

A opção pela onisciência seletiva múltipla na maior parte do livro atende aos efeitos pretendidos pelo autor já que o tema principal – o duplo – desenvolve-se em torno de Alberto e suas descobertas, medos e reflexões, que tomam a cena principal, já no primeiro capítulo:

Estivera lendo, bem sabia, e a prova disso eram as palavras que ainda boiavam em seus olhos. Abertos ou fechados. Mas eram palavras, apenas, sem qualquer ligação entre si. Negras e oscilantes, voavam sem formar fila: bando caótico. Não chegavam a compor uma frase. Por isso não sabia, não conseguia lembrar o que estivera lendo antes de levantar os olhos do jornal. E inundar a cidade com seu olhar azul. (BRAFF, 2002, p.6)

O discurso indireto livre que destacamos a seguir aparece no segundo capítulo, em que Alberto, atônito com a lembrança do encontro que teve com seu duplo pela manhã, na praça, não consegue dormir: “E o terror paralisou-o no meio do quarto, estátua patética, que finalmente gritou por Sílvia, que a luz, pelo amor de Deus”. (BRAFF, 2002, p.13)

Traço característico do autor, o artifício do discurso indireto livre é empregado com frequência no romance. Algumas passagens o comprovam: “[...] ela pegou as mãos úmidas e geladas do marido e lhe disse ainda mais maternalmente do que antes que eu sei o que é isso, [...]”. (BRAFF, 2002, p.14). “[...] Alberto discordou irritado, que não, exagero nenhum, nunca se sabe de onde vem o golpe [...]”. (p.96). “A copeira apareceu perguntando se queriam um pouco mais de chá, e foi a mãe quem respondeu que não, que por enquanto não precisamos de nada”. (p.131).

No capítulo VI, a sensibilidade e o equilíbrio de Sílvia, esposa de Alberto, dão o tom à narrativa da chegada do marido, trapo humano, logo após saber pelos jornais a notícia do sequestro do amigo Vicente: “Os olhos de Sílvia quiseram trancar-se por dentro, com seu medo, e ela devolveu o vaso de begônia para seu lugar e ficou à espera, esperando toda dentro de si. [...] Lábios secos e roxos, foi a primeira coisa que ela percebeu ao vê-lo inteiro na porta”. (BRAFF, 2002, p.41). Dividida entre o pânico do marido e o telefonema do filho Marco Aurélio, que também solicitava sua ajuda, Sílvia busca o equilíbrio:

Com os braços abertos ela pretendia ampará-lo, mas o telefone tocou e, na sua indecisão, ela o viu sentar-se conformado para esperar, amontoado no banco, a mão que segurava o jornal parecendo a única parte viva de seu corpo. [...] O celular no ouvido, Sílvia procurava aparentar uma serenidade que lhe fugira. Impossível esconder a aflição de ver o marido à espera, derrotado, sem saber a quem dar atenção primeiro. Não, meu querido, agora não. (BRAFF, 2002, p.43-44)

As contendas ideológicas entre pai e filho ficam mais evidentes nos capítulos em que prevalece o modo dramático. Contudo, mesmo naqueles cuja voz é apenas a do filho, este não esconde sua indignação com o aparato de segurança colocado na casa do pai, que teme o desconhecido sorveteiro, seu duplo:

Na casa de meu próprio pai, pensava Marco Aurélio, humilhado, completamente estrangeiro ao mostrar os documentos a um guarda uniformizado, no portão. Fechado. Mas o que parece isso, uma coisa dessas? É uma guerra, uma invasão militar na minha casa! Que absurdo, Adriana! (BRAFF, 2002, p.101)

As três vozes – Alberto, Sílvia e Marco Aurélio – alternam-se em onisciência múltipla, dando ao leitor a posição que têm no conflito. Vale dizer, no entanto, que, delas, emerge com maior força, sobretudo, a de Alberto – um mergulho profundo em sua memória trará à tona seu duplo: o sorveteiro de olhar acusador que o espreitava na praça.

Nos capítulos em que a história é apresentada pelo modo dramático, na verdade, desaparece o narrador; ironicamente, nessas cenas diretas, apenas pai e filho defendem e sustentam verdadeiramente suas opiniões. Os demais familiares vestem as máscaras das conveniências, fingindo uma tranquilidade e paz inexistentes. Os excertos seguintes confirmam o exposto:

Alberto (*reflexivo*) – Se a gente vive esta insegurança toda, é por culpa de um governo ineficiente, que não faz nada.

Marco Aurélio (*ar maroto*) – Ah, meu cândido pai, o senhor mesmo não vive dizendo que vocês botam e tiram os governos? [...]. (BRAFF, 2002, p.110)

Emília (*allegro tempestuoso*) – O vovô nunca mais leva a gente no parque. (*Virando-se para os primos.*) Ele não quer mais saber de neto nenhum. [...]

Maria Angélica (*ainda piú affetuosa*) – Eu sei, querida. Eu sei. Mas é que seu avô tem estado muito ocupado. Ele não tem tempo. (BRAFF, 2002, p.105-106)

Não podemos ter dúvida de que Saramago e Braff optaram pelo tipo de narrador que seus textos exigiam, conferindo-lhes, assim, os efeitos desejados. Acreditamos, do mesmo modo, que a escolha se deveu, notadamente, ao estilo ímpar de cada autor: a vigorosa voz autoral de Saramago e o intimismo sutil de Braff.

5.2 Personagem

De onde vêm e como são construídos esses seres de papel que tanto nos encantam e cujo destino nos interessa a ponto de perdermos noites inteiras de sono e em companhia dos quais somos capazes de passar longas horas sem jamais lhes ver o rosto?

Diz Antonio Candido (1981, p.55): “A personagem é um ser fictício [...]” que se relaciona com o ser vivo que é, por natureza, misterioso e surpreendente. O conhecimento que temos dos seres vivos é sempre fragmentário: ao ver alguém pela primeira vez, não somos capazes de abarcar por inteiro sua personalidade do mesmo modo que abarcamos na totalidade sua exterioridade física. Então, a ideia que fazemos do outro se afigura eternamente incompleta. Continuemos ouvindo A. Candido:

[...] o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura que é, na vida, o conhecimento do outro. (CANDIDO, 1981, p.58)

A clareza da exposição justifica o tamanho do trecho citado. Para o romancista criar seres fictícios, torna-se fundamental a escolha de frases, gestos e objetos cuja combinação, repetição e evocação em diferentes contextos permitam ao leitor formar uma ideia completa dessa criação verbal. Logo, “[...] a compreensão que nos vem do romance [...] é muito mais precisa do que a que nos vem da vida”. (CANDIDO, 1981, p.59) Certamente esse motivo – a ilusão da totalidade – confere à leitura o nosso encanto pela ficção.

Ainda segundo o crítico literário que acompanhamos, o romance tradicional (de enredo complicado) tratava os personagens como seres íntegros, marcados por certos traços

característicos bem distintos (o Jean Valjean, de Vitor Hugo), simples; o romance moderno (de enredo simples) tem como protagonistas personagens complicadas, seres que não se esgotam nos traços que os caracterizam, mas que surpreendem o leitor com o mistério que os envolve (a Mrs. Dalloway, de Virginia Wolf).

Importante contribuição para o estudo da personagem foi dada pelo romancista e crítico literário inglês E.M. Forster (1879-1970): personagens planas – “[...] construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade [...]. A personagem realmente plana pode ser expressa por uma só frase [...]”. (FORSTER, 1969, p.54); personagens redondas – “Quanto às personagens redondas propriamente ditas, já tiveram sua definição implícita [...]”. (FORSTER, 1969, p.61)

As personagens planas não se alteram nunca, independentemente das circunstâncias; as redondas apresentam maior complexidade, sendo capazes de surpreender o leitor no desenrolar da narrativa.

“No processo de inventar a personagem, de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção?”, pergunta Candido (1981, p.66). A combinação, em graus variáveis, de memória, observação e imaginação no trabalho criador do romancista, que a tudo isso adiciona suas concepções intelectuais, estéticas e ideológicas, constitui a massa com a qual se moldam os personagens.

A natureza desses seres de linguagem depende, ainda segundo Candido (1981), da concepção do romance, das intenções do autor, da função que exerce na estrutura do texto literário, ou seja, trata-se mais de uma questão de organização interna da obra. Assim, “[...] a vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outros personagens, ambiente, duração temporal, ideias”. (CANDIDO, 1981, p.75)

No caso dos protagonistas duplicados das obras que aqui analisamos, (Tertuliano/Antônio Claro; Alberto/sorveteiro), o interesse dos autores concentrou-se nas reflexões acerca da identidade – problema essencialmente humano – que se destaca sobre a criação de um panorama social, um painel de costumes. Desse modo, os traços característicos selecionados (e repetidos) para compor essas criaturas foram combinados e articulados aos outros elementos da narrativa, sobretudo para atingir tal propósito.

Com a ajuda preciosa de Candido (1981), podemos concluir que

Se as coisas *impossíveis* [a duplicidade, por exemplo] podem ter mais efeito de veracidade que o material bruto da observação ou do testemunho, é porque a

personagem é, basicamente, uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade. Portanto está sujeita, antes de mais nada, às leis de composição das palavras, à sua expansão em imagens, à sua articulação em sistemas expressivos coerentes [...]. (CANDIDO, 1981, p.78)

Ao fecharmos os volumes de *O homem duplicado* e *Castelos de papel*, Tertuliano e Alberto lá permanecem, para sempre, imutáveis, criaturas de papel que são, fruto do trabalho artesanal dos autores que os construíram. Descoser os fios com os quais ambos teceram esse organismo textual é tarefa dos subitens a seguir.

5.2.1 Tertuliano ou “O que é ser um erro?”

“[...] se esta recente experiência lhes trouxe algum desconforto, isto não é nada, meus caros, porque vocês não são apenas dois, mas quem sabe quantos – sem que o saibam, acreditando-se sempre únicos.”

Pirandello (2001, p. 97).

Começamos ouvindo Saramago, que, num dos diálogos com Carlos Reis (1998), revelou como lhe aparece uma personagem:

[...] no caso dos romances, [...] nenhuma personagem minha é inspirada por pessoas reais. Penso que as minhas personagens saem todas da minha cabeça, neste sentido não é que elas já cá estivessem antes, mas, no momento de escrever, as personagens de que eu necessito apresentam-se me, sem que eu tenha um caderninho de notas [...] nascem em cada momento, são impelidas pela necessidade e não são cópias, não são versões. [...] provavelmente o que acontece comigo é receber, como o mata-borrão que recebe impressões, sensações de toda ordem, nenhuma delas com um propósito ou um fito, mas que depois quando necessito, quando preciso de pôr essa gente toda a funcionar, provavelmente uso tudo isso [...]. (SARAMAGO, apud REIS, 1998, p.97-98)

Na primeira página de *O homem duplicado*, o narrador apresenta-nos Tertuliano Máximo Afonso, cujo nome pomposo é clara ironia visto tratar-se de um professor de História de ensino secundário que vive só e aborrecido, depressivo, divorciado e sem filhos. Um ser secundário, que diz a seu respeito “Não gosto de mim mesmo, provavelmente é esse o problema [...]”. (SARAMAGO, 2002, p.14) Tertuliano é um homem comum (como a maioria dos personagens de Saramago), profissional dedicado, que tem dificuldades em relacionar-se com as outras pessoas, principalmente com as mulheres.

A grande reviravolta em sua pacata e medíocre vida (ironia do destino) deve-se à sua característica mais marcante: a indecisão. Tendo três opções para o serão: corrigir exercícios dos alunos, ler um livro ou assistir a um filme, com certa dificuldade e valendo-se de três bolinhas de miolo de pão, escolheu a última: o filme. No filme, também de segunda categoria, Tertuliano depara-se com seu duplo – um ator figurante, secundário na trama. Acabou-se o sossego. A partir desse momento, ele se dedica com afincamento à busca do outro e transforma sua vida.

Com poucas tintas, Saramago cria um personagem cuja fraqueza atrai a empatia do leitor. Apavorado com a existência de seu sócio, o professor se questiona:

Serei mesmo um erro, perguntou-se, e, supondo que efectivamente o sou, que significado, que consequências para um ser humano terá saber-se errado. Correu-lhe pela espinha uma rápida sensação de medo e pensou que há coisas que é preferível deixá-las como estão e ser como são, porque caso contrário há o perigo de que os outros percebam, e, o que seria pior, que percebam também nós pelos olhos deles [...]. (SARAMAGO, 2002, p.28)

Perceber-se pelos olhos do outro – essa a chave para compreender Tertuliano (e talvez o próprio romance) visto que o aparecimento do ator Daniel Santa-Clara (pseudônimo de António Claro) transforma a enfadonha rotina do professor num jogo de vida ou morte que vai surpreender o leitor até a última página.

Digno de nota, também, é o aparecimento da voz do **senso comum**, espécie de *alter ego* do protagonista, com quem dialoga e a quem aconselha (semelhante ao coro da tragédia grega).

Não tem a mesma opinião o senso comum, que acaba de entrar porta dentro, perguntando, indignado, Como é possível que semelhante ideia tenha nascido na tua cabeça, [...] Continuo a pensar que deverias acabar com esta maldita história de sócias, gêmeos e duplicados [...]. Tenho a impressão de que puseste em marcha uma máquina trituradora que avança para ti, [...]. (SARAMAGO, 2002, p.121-122)

Além do narrador intruso, que interfere a todo instante por meio de comentários no modo de agir de Tertuliano, a figura do senso comum cruza-lhe o caminho sete vezes, ora para opinar, ora para criticar seu comportamento e fraqueza de caráter: “Quanto mais te disfarçares, mais te parecerás a ti próprio”. (SARAMAGO, 2002, p.157)

A despeito de sua vulnerabilidade (tanto moral quanto física), Tertuliano tem boa índole, diferente de António Claro, que a ele se assemelha apenas na exterioridade, sonhando usá-lo como dublê de corpo para cenas perigosas no dia em que atingir a fama.

À medida que o pacato professor aceita o desafio de se tornar um arremedo de detetive, no decorrer da narrativa, as características com as quais o narrador o apresentou no início vão dando lugar a outro Tertuliano: ousado, ao fazer uso de disfarces; corajoso, nos momentos em que vigia a casa de António Claro; inescrupuloso, ao concordar em participar da vingança ignóbil proposta pelo seu duplicado; audacioso, quando, no final, sai armado (com a pistola no cinto) ao encontro de outro duplo com quem falara ao telefone. Personagem redonda, de acordo com Forster (1969). Um erro, de acordo com ele próprio.

“Convém ressaltar que, no romance em análise, é o embate entre alteridades discursivas, e não a extraordinária igualdade física, que responde pela força narrativa.” (FERREIRA, 2007, p.5)

5.2.2 Alberto ou “Um olhar que ficara preso em algum espelho”

“Como suportar em mim este estranho? Este estranho que eu mesmo era para mim? Como não o ver? Como não o conhecer? Como ficar para sempre condenado a levá-lo comigo, em mim, à vista dos outros e no entanto invisível para mim?”

Pirandello (2001, p.34).

Diferente do narrador intruso de Saramago, que apresenta os principais traços de Tertuliano já na primeira página do livro, devido à sua posição privilegiada, que narra de cima, portanto tudo vê e sabe, o narrador de onisciência seletiva múltipla de Braff, anuncia, a conta-gotas, as características determinantes ou os traços selecionados mais marcantes que compõem Alberto.

O olhar é a qualidade distintiva fundamental de Alberto. Um olhar azul, cuja recorrência confirma a preferência do autor pela sugestão, pela apresentação metonímica da personagem: “Levantou os olhos do jornal e inundou a cidade num indiferente olhar azul, seu olhar vidrado, quase aborrecido [...]”. (BRAFF, 2002, p.5) Simultaneamente, a caracterização de seu duplo centra-se, também, no olhar duro, acusador do sorveteiro: “[...] dois olhos azuis pontiagudos apontados como lanças”. (BRAFF, 2002, p.12) Olhos que ficam cravados na mente de Alberto e, noite e dia, não lhe dão mais descanso.

No decorrer da narrativa, ficamos sabendo que o protagonista é aposentado, tem perto de setenta anos, casou-se por interesse com a filha de um grande capitalista e com ela teve dois filhos. Vencer a qualquer preço sempre, desde a infância pobre, foi o objetivo pelo qual lutou inescrupulosamente: “Via tudo, com inveja, achando que não podia esperar mais. E a inveja era um sentimento dolorido, que oprimia o peito”. (BRAFF, 2002. p.37)

Self-made man, Alberto orgulha-se de suas conquistas, embora ainda preserve, na idade adulta, resquícios da grosseria herdada da falta de formação intelectual e da civilidade das quais a pobreza o privou. A cena do embate ideológico que trava com Marco Aurélio, o filho mais novo, é ilustrativa:

Alberto (*um pouco mais calmo*) – Aqui, Marco Aurélio, aqui vocês têm todas as oportunidades que quiserem, têm uma família. Aqui nós escolhemos o nosso destino e o destino do país. Aqui nós somos alguém, meu filho, nós temos uma posição.

Marco Aurélio (*em voz alta, escarninho*) – Que posição, papai?!

Alberto (*voltando a perturbar-se*) – A posição que eu conquistei, menino, o que construí com meu próprio esforço, entendeu?

Marco Aurélio – Pois eu tenho ouvido histórias sobre esse esforço.

Alberto (*descontrolado*) – Que histórias, menino, que histórias. Vamos, abre esta boca, desembucha! Que histórias?!. (BRAFF, 2002, p.115)

Os discursos antagônicos entre pai (*self-made man*) e filho são mediados pelo refinamento de classe (que tem o estudo apenas como ornamento) representado pela voz de Sílvia, esposa de Alberto.

Depois do encontro com o sorveteiro, que o narrador apresenta como um sujeito com rugas profundas, cabelos brancos, com um crucifixo de ferro no peito, vestindo um macacão surrado, além dos olhos azul-cinza, a tranquilidade de Alberto se desmancha lentamente. A partir desse momento, o todo-poderoso da Vergueiro S.A, rocha inatingível, ameaça desmoronar – pior – ele se torna presa do pânico, do infinito medo de si mesmo (e do outro). Seus castelos eram de papel e começam a ruir.

O romance é resultado dessa decomposição de Alberto em busca de si próprio, ou melhor, em busca daquele que o olhar do outro lhe revelou. De rocha inatingível que infundia medo, o protagonista transforma-se em areia inofensiva: “Sílvia começa a se preocupar. Alberto está pálido, fala devagar, está abatido”. (BRAFF, 2002, p. 114)

A desconstrução do patriarca e a gradual transformação em seu duplo nos vêm por meio de pequenos índices ora informados pelo narrador, ora observados por algum outro personagem, ora por ele mesmo. As passagens seguintes o ilustram: “[...] um rosto como se fosse de uma pessoa conhecida [...]” (BRAFF, 2002, p. 15). [...] “Por um instante, conseguiu

vislumbrar dentro de seus olhos a figura daquele que tanto o incomodava” (BRAFF, 2002, p.56). “[...] enquanto reparava nas mãos muito grandes, que não lhe pareciam mais as suas” (BRAFF, 2002, p.82). “Ele dizia aquilo com uma voz que ela jamais tinha ouvido, uma voz estragada pelo tempo. Seus lábios tremiam e seus olhos piscavam nervosos e aguados” (BRAFF, 2002, p.132). “[...] no jardim, [...] aquele Alberto estranho [...] que parecia outra pessoa” (BRAFF, 2002, p.133). “Seu rosto estava marcado por uns sulcos desconhecidos quando ele se levantou, deixando-a completamente sozinha” (BRAFF, 2002, p.138). “A barba de dois dias endurece-lhe o rosto, um verniz descascado, onde dois olhos parados voltam-se finalmente para dentro, com insistência: veredas escuras” (BRAFF, 2002, p.139).

Na cena final, a certeza: o olhar acusador que Alberto procurava estava mesmo todo o tempo preso dentro do espelho.

Tertuliano e Alberto, personagens redondas na visão de Forster (1969), exercem, na estrutura do texto, a função de levar a cabo o desenvolvimento do tema da duplicidade. Lembrando *Candido* (1981), trata-se de personagens complicadas que se movem em enredos simples.

5.3 Tempo

Na última parte de sua monumental *História social da literatura e da arte*, denominada “A era do filme”, o húngaro Arnold Hauser (1892-1978) discorre sobre a influência dessa jovem arte sobre as outras artes, sobretudo a literatura. Diz ele: “A diferença mais fundamental entre o filme e as outras artes é que, na sua representação do mundo, os limites entre espaço e tempo são fluidos: o espaço tem um caráter quase temporal; o tempo, até certo ponto, um caráter espacial”. (HAUSER, 1972, p.1128)

Simultaneidade é a palavra-chave desse novo conceito de tempo, que perde sua continuidade ininterrupta e sua direção irreversível. Técnicas próprias do cinema podem fazê-lo parar em *close-ups*, invertê-lo em retrospectões ou *flashbacks*, repeti-lo em lembranças, lançá-lo para o futuro em *flashforwards*.

Na literatura, emerge a possibilidade de tratar o tempo de modo descontínuo e, conseqüentemente, o mesmo ocorrerá em relação ao enredo. Pensamentos, estados de espírito, sonhos e lembranças desmancham as fronteiras entre passado, presente e futuro num jogo ilimitado de inter-relações. Proust, Joyce, V. Wolf são alguns dos mestres da nova técnica (ou

nova concepção), abrindo caminho para outros autores que lhes seguiram os passos e raramente constroem seus textos de maneira linear.

O professor e ensaísta Benedito Nunes (1995) adverte que contar uma história leva tempo, bem como toma o tempo de quem a lê. E pergunta: o que é o tempo? Na resposta, enumera cinco diferentes conceitos acerca dessa categoria: *tempo físico*, processo objetivo porque independe da consciência do sujeito, além de quantitativo porque expresso mediante grandezas, obedecendo ao princípio da causalidade, cujo resultado é a irreversibilidade; *tempo psicológico*, experiência da sucessão de nossos estados internos, traduzidos em momentos imprecisos, configurando a permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas; *tempo cronológico*, tempo dos acontecimentos, que engloba a nossa própria vida, firmando o sistema dos calendários; *tempo histórico*, representa a duração das formas históricas de vida, de ritmo variável; *tempo linguístico*, é o tempo do discurso, o presente da enunciação, que funciona como eixo temporal a partir do qual os eventos se ordenam, dependendo sempre do ponto de vista da narrativa.

Genette (1995) propõe três instâncias para a análise da narrativa: a) a história (ou diegese, conteúdo, fábula); b) a narrativa propriamente dita (ou discurso, enunciado, texto narrativo) e c) a narração (ou enunciação na narrativa literária). Neste trabalho, utilizaremos os termos **história** e **discurso**. Além das instâncias citadas anteriormente, o autor delinea três classes de determinações: a) determinações ligadas às relações temporais entre discurso e história (tempo); b) determinações ligadas às modalidades da representação narrativa (modo) e c) determinações ligadas à forma pela qual a narração está implicada no discurso (voz). Assim, tempo, modo e voz estabelecem os domínios fundamentais de constituição do discurso narrativo. Nossa análise, agora, deter-se-á no **tempo**.

As categorias do tempo na narrativa anunciadas pelo pesquisador são a ordem, a duração e a frequência.

Ordem

Começemos por uma observação fundamental: “[...] pode-se passar um filme ao contrário, imagem a imagem; não se pode, sem que deixe de ser um texto, ler um texto ao contrário, letra a letra, nem mesmo palavra a palavra [...]”. (GENETTE, 1995, p. 32) Desse modo, o consumo da narrativa escrita (literária ou não) deve ser feito num tempo, que é o tempo da leitura. A ordem da história não muda, mas pode-se inverter a ordem do discurso. Haverá, então, o que Genette chama de anacronia, isto é, um desencontro em que o tempo da

história não coincide com o tempo do discurso ou todo tipo de alteração da ordem dos eventos da história. É da tradição literária ocidental o uso de anacronias, como nas obras clássicas *Eneida*, *Iliada*, *Odisseia*, *Os lusíadas*, que não apresentam linearidade ou ordem cronológica causal.

As anacronias podem ser de dois tipos: analepse, ou retrospectão, *flashback* e prolepse, ou antecipação (bom exemplo de prolepse é a introdução das narrativas clássicas, em que o poeta anuncia por antecipação o que vai acontecer).

Duração

O grau zero da duração seria a coincidência entre a duração da história e a duração do discurso, o que é impossível. De acordo com o crítico literário francês, as variações de duração compreendem quatro movimentos: a) pausa (descrições, reflexões pausam a história, mas o discurso continua); b) sumário (síntese da história); c) cena (a história continua, podendo haver diálogo, que é a maior proximidade entre a duração da história e a do discurso) e d) elipse (omite-se uma parte da história).

Frequência

O estudioso francês chama de frequência a relação quantitativa entre o número de eventos da história e o número de vezes que esses eventos são mencionados no discurso, isto é, a capacidade do narrador de realçar a repetição de certas ações, de evocar anaforicamente eventos singulares. Essa repetição de acontecimentos semelhantes pode se dar de três modos distintos: a) narrativa singulativa: conta-se uma vez no discurso aquilo que se passou uma vez na história; ou (contam-se n vezes no discurso aquilo que se passou n vezes na história); b) narrativa repetitiva: contam-se n vezes no discurso aquilo que se passou uma vez na história; c) narrativa iterativa: conta-se uma vez no discurso aquilo que se passou n vezes na história).

Vejamos, a seguir, como nossos autores engendraram o tempo em suas narrativas.

5.3.1 O tempo em O homem duplicado

Aparentemente o romance de Saramago é linear: os eventos da história ocorrem numa sequência temporal cronológica. Em quase todos os capítulos o narrador anuncia em que dia da semana estamos, como também se é manhã, tarde, noite ou madrugada: “Às onze horas da manhã Tertuliano Máximo Afonso já tinha visto três filmes [...]” (SARAMAGO, 2002, p.93). “[...] Na quinta-feira vamos ter um exercício escrito, E na sexta dá-me a resposta [...]” (p.150). “Alguns dias mais decorreram, o ano lectivo chegou ao fim [...]” (p.166). “Três dias depois, a meio da manhã, o telefone [...]” (p.195). “Eram seis horas e cinco minutos quando Tertuliano [...]” (p.213). “Este mês é agosto, o dia é sexta-feira [...]” (p.284).

Ouçamos o autor, que, num dos diálogos com Carlos Reis, explica que o tempo, em seus romances, é linear e labiríntico:

Ele [o tempo] é linear e labiríntico no mesmo sentido em que eu poderia dizer que algo avança linearmente, na aparência é compatível com uma espécie de turbilhão interior que não anula essa aparência de linearidade que o observador recebe, porque talvez ele não tenha uma visão suficientemente aguda para se aperceber de que nessa linearidade há um turbilhão interno. Creio que a escrita do romance permite [...] dar essa sensação de linearidade, mas ao mesmo tempo encontrar nela essa espécie de turbilhão interno que é, pela sua própria definição, labiríntico. (SARAMAGO, apud REIS, 1998, p.101)

Com efeito, a história de Tertuliano avança das últimas semanas do ano letivo até o período de férias escolares, durante o qual o professor realiza sua investigação. Praticamente não há analepses. No entanto, é abundante a ocorrência de prolepses. O narrador intruso anuncia com frequência eventos que ocorrerão adiante na narrativa. Os excertos selecionados a seguir comprovam-no: “Como não nos faltarão ocasiões de comprovar no futuro, e ainda por cima com lances que irão submetê-lo a duras lições, [...]” (SARAMAGO, 2002, p.63). “O debate do conselho ocupará todo o dia seguinte [...]” (p.131). “Tertuliano Máximo Afonso passará horas fazendo experiências diante do espelho [...]” (p.164). “Um dia, esta Helena [...] nos dirá por que razão se foi sentar ela também no sofá [...]” (p.185). “[...] podemos já antecipá-lo, é que o professor Tertuliano Máximo Afonso não voltará a entrar numa sala de aula em toda a sua vida [...]” (p.191). “Quando, daqui por dois ou três dias, António Claro abrir a caixa [...]” (p.226).

Avaliamos que, no que diz respeito à ordem, o uso constante de prolepses confirma o poder desse narrador intruso que, vendo tudo do alto, adianta ao leitor os próximos eventos, o que confere à narrativa o suspense característico do romance policial.

Quanto à duração, a história do professor é amiúde interrompida por pausas – principalmente comentários e digressões (traços distintivos do narrador intruso) – como podemos verificar nas seguintes passagens: “Mas as aparências, nem sempre tão enganadoras quanto se diz, não é raro que se neguem a si mesmas e deixem surdir manifestações que abrem caminho à possibilidade de sérias diferenças futuras [...]” (SARAMAGO, 2002, p.19). “[...] aproveitemos para desenvolver um pouco, pouquíssimo para o que a complexidade da matéria necessitaria, a questão dos subgestos [...]” (p.46). “A uma pessoa não informada dos costumes do lugar poderia parecer um tal procedimento bastante convizinho da má educação [...]” (p.143).

Predomina a cena, no texto do autor português, sobretudo o diálogo entre Tertuliano e os demais personagens, inclusive o senso comum: “[...] Já percebi por que é que você se aborrece, Por quê, Porque não há nada que o contente [...]” (SARAMAGO, 2002, p.14). “Boas tardes, disse, Não te chamei cá, respondeu o condutor, Realmente não me lembro de que algum dia me tenhas pedido para vir, Até o faria se não conhecesse de antemão os teus discursos [...]” (p.154). “Poderei falar com o senhor Daniel Santa-Clara [...], Suponho que é a mesma pessoa que ligou para aqui noutra dia [...], Sim, sou eu [...]” (p.177).

No que diz respeito à frequência, Saramago preferiu a narrativa singulativa, isto é, o narrador conta uma vez no discurso aquilo que ocorreu uma vez na história, portanto não há repetição de eventos – razão pela qual se confirma a linearidade, necessária à estrutura do romance policial, ainda que falso.

5.3.2 O tempo em Castelos de papel

Um acontecimento banal provoca em Alberto a necessidade de embrenhar-se nos tortuosos caminhos que levam à memória, numa tentativa de resgatar o passado para compreender o presente e questionar o que ele teria sido se não fosse o que é. Essa busca torna-se, para o personagem, uma verdadeira obsessão, um imperativo, inclusive, para a compreensão de sua existência.

Destacamos uma analepse no texto de Braff já nas primeiras páginas do capítulo I:

Então seus netos começaram a escalar lentamente sua memória. Existiam por aí, em volta, soltos e barulhentos: os três. Última vez que os vira, que lhes dera alguma atenção, jogavam peteca debaixo do sol. Peteca. Hábito que lhes inculcava, desde cedo, porque um dos cortes fundos em suas carnes de criança: via e desejava; desejava pesadamente, como um mormaço, porque era um desejo com inveja. Sem meios de realizar seu desejo. Com os filhos teve outro procedimento: a carreira exigia-lhe concentração – todas as suas forças – não os viu crescer. (BRAFF, 2002, p. 7)

O que temos é uma narrativa temporalmente segunda, que se insere na narrativa principal por meio de uma analepse. Alberto está sentado no parque observando os netos jogarem peteca e essa imagem remete-o ao passado, à sua infância de criança que desejava os brinquedos com inveja e não tinha meios para satisfazer suas vontades, por isso investiu todas as forças na carreira para que os netos desfrutassem dessa alegria, já que os filhos não tiveram a mesma sorte.

Essa analepse é particularmente significativa visto que é a causa de toda a trajetória de falcatruas cometidas por Alberto para escalar a carreira de empresário bem-sucedido.

Nas páginas 37-38, outra analepse. Alberto está no mesmo parque, no dia seguinte ao encontro com o sorveteiro. Por sugestão da mulher, Sílvia, ele lá voltou para tentar conversar com o sujeito cujo olhar tirou-lhe o sono e o sossego. Um velho aposentado aproximou-se e convidou Alberto a jogar xadrez, ao que ele respondeu constrangido que não, nunca tinha jogado – atitude que o fez retroceder ao passado:

Quanta coisa perdida, quanto desejo gorado! Principalmente durante a infância e a adolescência. Naquela época, preferia dar por esquecidas todas as coisas que encontrava em seu caminho e que já tinham dono. [...] Agora não, dizia-lhe a mãe, prehe de sua viuvez. Tem que esperar. [...] Via tudo, com inveja, achando que não podia esperar mais. E a inveja era um sentimento dolorido, que oprimia o peito. [...] Então vieram os dias mais difíceis: vendedor de frutas na rua, jornaleiro no fim do dia, engraxate em domingos e feriados. [...] Entregava em casa tudo o que conseguia ganhar. Depois veio a Vergueiro. Naquele tempo, um barracão escuro, meia dúzia de empregados. A Vergueiro foi sua decolagem. [...] Um cheiro de vitória. Mais tarde as disputas [...] Um cheiro de merda, então: as coisas a que teve de se submeter, tudo o que se viu obrigado a fazer para chegar aonde chegou. (BRAFF, 2002, p. 37-38)

No recorte anterior, podemos configurar uma amplitude (tempo da história recoberto pela anacronia) de aproximadamente 50 anos. Em duas páginas de discurso, a analepse cobriu o período que vai da infância pobre de Alberto à posição de empresário afortunado, gozando a aposentadoria conquistada na Vergueiro S.A.

As duas analepses transcritas anteriormente informam o leitor sobre o passado e a construção da carreira de Alberto, além de fornecer pistas a respeito de sua personalidade. Nessas passagens, o tempo da história foi maior que o tempo do discurso.

Destacamos, a seguir, duas prolepses, também bastante significativas, porque anunciam o desfecho do romance. Sílvia, esposa de Alberto, chega à casa da família e vê um homem no jardim:

Contornou a casa na direção da garagem e avistou um homem sentado debaixo da sibipiruna: um homem. Não foi o medo que a fez breicar bruscamente. Ele estava tão sentado, todo solto no desfrute da sombra coalhada de flores amarelas, que não representava ameaça. (BRAFF, 2002, p.137)

Sílvia vê um homem no jardim de sua casa e não reconhece nele a figura de seu marido – é um estranho que está ali: “De seu corpo emanava um cheiro azedo, esverdeado, que a repelia”. (BRAFF, 2002, p. 138) O estranho homem aos olhos de Sílvia é Alberto, ou o seu duplo: o sorveteiro, mistério que o leitor só desvendará completamente no final, na última página, mas que já vem antes anunciado.

Em *Castelos de papel*, há predominância da cena, sobretudo nos capítulos em que o autor se utiliza do modo dramático, eliminando o narrador. Tal artifício é usado quando a família do protagonista está reunida. Como num jogo teatral, cada personagem/ator veste uma máscara e representa sua função na família do patriarca, que teima em manter o clã sob seu domínio.

Cena 2 [...]

Marco Aurélio – O senhor nunca me levou a sério, mesmo.

A vida toda me considerou incapaz de me virar sozinho.

Alberto (*entre absorto e curioso, interrompendo o filho como se não o ouvisse*) – Mas e pra onde é mesmo que vocês pretendem se mudar?

(*Ninguém mastiga, ninguém se mexe, ninguém respira, todos olhando para Marco Aurélio.*)

Marco Aurélio – Nós vamos para o Canadá.

Alberto (*estupefato*) – Canadá?! (BRAFF, 2002, p.21)

As pausas, representadas por reflexões e descrições, breçam a história, como podemos perceber nas passagens seguintes:

Situação embaraçosa, melhor assim: pouca gente sabendo. Uma história ridícula. Na verdade a história ainda nem chegava a existir – uma história apenas em potência. Ou nem isso. Teria de construí-la se quisesse confirmar

as más impressões da manhã do dia anterior. Por enquanto, uma história inverossímil. Aliás, [...] era tão-somente uma impressão. (BRAFF, 2002, p.33)

Na reflexão citada anteriormente, Alberto se questiona a respeito do encontro com o sorveteiro, que, a seus olhos confusos, transformava-se numa obsessão. Seria uma história concreta ou apenas uma impressão ruim?

A descrição transcrita a seguir acentua a má impressão causada pelo encontro com o sorveteiro, que se repete inúmeras vezes no decorrer da narrativa:

O pedaço de cidade que seus olhos recolhiam sem atinar com qualquer tipo de serventia. E toda vez que se esforçasse, tentando lembrar-se de tudo o que acontecia naquela manhã, mais ou menos à mesma hora, voltariam os mesmos edifícios distantes, o lago com sua moldura de chorões, a ruela de saibro antes da rampa gramada, os fícus em cuja sombra se protegia do sol. (BRAFF, 2002, p.8)

Em relação à frequência, Braff optou pela narrativa repetitiva. Um único evento da história: o encontro com o sorveteiro de olhar inquiridor na praça numa ensolarada manhã de domingo repetir-se-á no discurso inúmeras vezes, como lembrança, sensação ruim, ou mesmo retomado por outros personagens, como a mulher e o filho. Qual a razão dessa escolha? Ao encontrar-se com o sorveteiro, Alberto encontrou-se consigo mesmo, isto é, aquilo que ele seria se não fosse o que é. Todavia, essa constatação o protagonista terá apenas no final da narrativa, depois de vasculhar o arquivo morto da Vergueiro e lá, na poeira da memória, descobrir-se na foto do sorveteiro. A repetição da cena do encontro torna-se, então, uma espécie de neurose, uma obsessão que persegue Alberto diuturnamente, arrebatando-lhe o sono e transtornando-o de medo. Os excertos selecionados confirmam o exposto:

O sorveteiro, sem interferir, observava a cena [...]. Ocupava o centro da pequena sombra redonda pouco mais que a imaginação de um guarda-sol de lona azul com franjas brancas. O suor lhe descia da testa e fluía pelas rugas profundas do rosto, atestando a oportunidade de seu humilde ofício. (BRAFF, 2002, p. 8)

[...] vislumbrou o sorveteiro e então remexeu as pernas [...]. Aqueles dois olhos azuis pontiagudos apontados como lanças. [...] Quando apareceu novamente o sorveteiro, fechou os olhos fechados porque não queria mais vê-lo. Não queria passar novamente pelo susto de não suportar seu olhar e dissimular o incômodo contando dinheiro. (BRAFF, 2002, p. 12)

O que era seu e que pesava não passava de uma paisagem matinal, a confortável sensação do ócio merecido, depois de um olhar duro, acusador: a má impressão. O medo. [...] Podia entrar numa delegacia dizendo: Um homem olhou para mim? (BRAFF, 2002, p. 33)

Fora uma noite difícil. Já não via com tanta nitidez os traços do sorveteiro, mas à noite, parecia encará-lo o tempo todo. Seu rosto enrugado, os olhos azuis ali, à distância de um braço ou de uma vontade. Como se ele deitasse junto, quando deitou, aumentando o desconforto do travesseiro. (BRAFF, 2002, p. 35)

[...] ela não dera importância alguma à história do sorveteiro, coisa de imaginação doente. É insensato, diziam seus olhos noturnos, acreditar que o olhar duro de um sorveteiro, por mais duro que seja, de um pobre sorveteiro, possa assustá-lo [...]. (BRAFF, 2002, p. 43)

Ninguém pôde fazer nada. Nem pra evitar o sequestro nem pra resgatar o Vicente. Só ele, com a família dele [...] Seu pai, hoje, é um homem em pânico. Principalmente depois do domingo de manhã, aquele sorveteiro. (BRAFF, 2002, p. 77)

Aquele sorveteiro tinha uma fisionomia conhecida. Certeza absoluta de que é alguém conhecido. Mas quem? Só podia ser da Vergueiro, porque sua vida tinha sido aquela empresa [...]. (BRAFF, 2002, p. 126)

São inúmeras as repetições no discurso de um único evento ocorrido na história: o encontro com o sorveteiro. Tal visão persegue Alberto, que se sente acuado, presa de si mesmo e de seu passado. A lembrança persistente ou recorrente, indesejada, a despeito da tentativa de ignorá-la ou de suprimi-la, retorna como ideia fixa.

Atormentado pelo outro/ele mesmo, que não lhe dá tréguas, Alberto viaja ao porão de sua memória (imagem figurativizada no discurso pelo arquivo morto da empresa Vergueiro) e lá, entre as fichas amareladas pelo tempo, descobre, aterrado, sua própria imagem: “Não podia mais ter dúvida alguma: bem mais novo, o rosto liso e sem rugas, mas aquele mesmo olhar duro-penetrante, o olhar de quem decidiu vencer a qualquer custo”. (BRAFF, 2002, p.143)

No romance *Castelos de papel*, a categoria do tempo revela-se fundamental para a construção não só da narrativa, mas também do personagem protagonista. O tempo da história é de duas semanas, e o tempo do discurso percorre as 143 páginas, abrangendo aproximadamente cinquenta anos. O texto organiza-se em torno de um evento corriqueiro da história que se repete exaustivamente no discurso – o encontro de Alberto com um sorveteiro numa manhã de domingo – o que instiga no protagonista a necessidade de vasculhar no passado essa imagem que o atemoriza e intimida. Por meio da desordenação temporal, Braff

cria um personagem cujo passado insiste em visitar o presente, anunciando um futuro cuja única certeza é o medo.

Embora os dois textos literários analisados tenham a estrutura do romance policial, os procedimentos de criação dessa categoria fundamental que é o tempo são completamente distintos. O texto de Braff, mais lento, concentra-se numa investigação interior, cujo papel é da memória, já que o duplo de Alberto é ele mesmo; a narrativa de Saramago, mais célere e linear (ainda que dissimule um turbilhão, segundo o autor), investe na averiguação externa porquanto o duplo de Tertuliano materializa-se na figura de António Claro.

5.4 Espaço

O tratamento dado ao espaço – lugar onde as personagens se movem – nos dois textos mostra-se similar. Ambas as histórias se passam numa grande cidade, e, por essa razão, predomina o espaço fechado: o apartamento, a escola, a casa, a sala do arquivo morto. Interessa-nos, aqui, salientar os espaços em que as personagens se defrontam com seus duplos.

5.4.1 O apartamento de Tertuliano

Diz o narrador que a história de Tertuliano Máximo Afonso se passa numa “gigantesca metrópole” (SARAMAGO, 2002, p.71). No primeiro capítulo, temos o quadro do lugar onde o dedicado professor de História vive desde que se divorciou:

Na pequena divisão da casa que lhe serve de escritório e de sala de estar há um sofá de dois lugares, uma mesinha baixa, de centro, uma cadeira de assento estofado que parece hospitaleira, o aparelho de televisão em frente dela, no ponto de fuga, e, posta de canto, a jeito de receber a luz da janela, a secretária onde os exercícios de História e a cassete estão à espera de ver quem ganha. Duas paredes estão forradas de livros, a maioria deles com as rugas do uso e a murchidão da idade. No chão um tapete com motivos geométricos, de cores surdas, ou talvez desbotadas, ajuda a sustentar um ambiente de conforto que não passa de simples mediania, [...], o sítio de viver de um professor que ganha pouco [...]. (SARAMAGO, 2002, p.18)

A descrição (nada decorativa) feita pelo narrador desempenha papel funcional na medida em que, ao pintar o cenário onde vive o personagem, também o caracteriza: um sofá com dois lugares denuncia o recolhimento e a timidez de Tertuliano, que, exceto as poucas visitas de Maria da Paz (sua amante), recebe apenas a faxineira uma vez por semana. A secretária com os exercícios e as paredes cobertas de livros dão-nos o caráter abnegado do professor que, por desfastio, conta apenas com o aparelho de TV e o videocassete.

É nesse cenário que Tertuliano, após despertar de madrugada, sente que “[...] a invisível presença se tornava cada vez mais densa a cada passo [...]” (SARAMAGO, 2002, p.22) e constata, ao mirar a tela da TV: “Sou eu [...]” (p.23). A certeza de que existe, talvez bem perto dali, um ator figurante que é seu perfeito sócio, Tertuliano a tem sozinho, solitário, na pequena sala do minúsculo apartamento onde mora.

Apesar de os eventos terem lugar numa gigantesca metrópole (e devido a isso mesmo), todos os personagens, sem exceção, vivem em pequenos apartamentos: Tertuliano, Carolina (sua mãe), Maria da Paz e a mãe, António Claro e Helena.

5.4.2 O arquivo morto de Alberto

Depois de buscas infrutíferas pelo parque onde, pela primeira vez, estivera frente a frente com o sorveteiro de olhar acusador, Alberto aceita a sugestão da esposa: uma pesquisa no arquivo morto da Vergueiro S.A.

O autor reserva quatro capítulos para narrar esse retorno ao passado. No capítulo IX, diz o narrador que o cheiro de mofo era o modo de o passado contaminar o presente. É preciso descer os degraus que levam à saleta do arquivo morto; então, nesse caminho, há um jogo de contrastes sensoriais: claro x escuro; ar puro x mofo; lugar arejado x lugar abafado; limpeza x sujeira; fundo x superfície: “O cheiro de mofo, a mesa e os armários imersos no ar amarelo que uma lâmpada de ridícula fraqueza mal revelava, teias de aranha nos cantos, inúteis, [...]” (BRAFF, 2002, p.57)

Esse jogo sensorial contrastante aparece nos quatro capítulos mencionados. Poucas vezes Alberto desceu ao fundo daquele calabouço porque “[...] o passado deve morar num fundo escuro onde não atrapalhe ninguém” (p.58). A sujeira do lugar lembra-lhe a infância pobre, uma sujeira física, que a mãe procurava evitar: “[...] pobres, sim, mas porcos nunca” (p.59); agora Alberto precisava espanar a sujeira moral daquele cubículo no qual hesitava em

pôr as mãos porque, trêmulo e com vertigens, não tinha mais certeza do que exatamente estava procurando.

Nem em sua própria casa, transformada num verdadeiro *bunker* pela família com o intuito de protegê-lo, Alberto desfrutava do sossego que a Vergueiro lhe proporcionava – lá, sentia-se, ainda, poderoso como antigamente. No entanto, “No cubículo silencioso, isolado, onde não entrava um único risco de sol, [...]” (p.84) o patriarca vasculhava as gavetas do arquivo morto com medo do que iria encontrar, por isso avançava lentamente. Recuar “[...] seria abdicar de conhecer a mão que o ameaçava e suas causas. Era imperioso que continuasse.” (p.119)

O ex-diretor se volta para dentro, seu poço, sua caverna, sua memória e, à medida que avança no conteúdo das gavetas do arquivo, transfigura-se: “Um tanto curvado, os passos trôpegos e os olhos baços” (p.127). O mistério está chegando ao fim na proporção em que as fichas do arquivo são examinadas.

Alberto decompõe-se fisicamente, torna-se semelhante ao espaço que o abriga há uma semana: barba de dois dias, cabelos em desalinho, mãos grossas e ásperas, a imagem da destruição: “Seu olhar torturado, a relutância com que se serve, são gestos de condenado em seus momentos finais.” (p.140)

Tertuliano e Alberto confrontaram-se com seus duplos num espaço fechado (o apartamento, o arquivo morto), sozinhos, sem que ninguém os estivesse espiando, ou protegendo, – daí suas reações (físicas, inclusive) de pavor: o olhar do outro obrigou-os a mirar a si mesmos.

6 As tramas do discurso

“[...] a forma não deve perder sua conexão com o conteúdo, sua correlação com ele, pois de outro modo ela se torna uma experiência técnica esvaziada de qualquer importância artística real.”

Bakhtin ([1926], p.12).

Estudar uma obra de arte, no nosso caso, o texto literário, do ponto de vista de seu discurso, requer uma reflexão acerca dos métodos que têm merecido destaque entre pesquisadores, teóricos e críticos literários. De acordo com Bakhtin [1926], um ponto de vista elege como base de estudo a obra como artefato em si, deixando de lado o criador e o contemplador; assim, a forma se torna o principal e exclusivo objeto de investigação, o que resulta no método formal. Contrariamente, outro ponto de vista restringe-se ao estudo do criador ou do contemplador.

A síntese dos dois métodos, que pecam por divorciar a parte do todo, repousa na total integridade entre esses três fatores: “O artístico é uma forma especial de inter-relação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte”. (BAKHTIN, [1926], p.4) A comunicação artística é um tipo especial de comunicação, e “Uma obra de arte, vista do lado de fora desta comunicação e independentemente dela, é simplesmente um artefato físico ou um exercício linguístico.” (BAKHTIN, [1926], p.5)

Diz o filósofo russo que, na vida, um enunciado concreto que encerra um todo significativo compreende duas partes: a parte realizada em palavras e a parte presumida (o contexto extraverbal, aquilo que é conhecido dos interlocutores) – portanto o discurso verbal é um evento social. Na literatura, entretanto, muito mais se exige do discurso verbal visto que aquilo que poderia ficar fora do enunciado na vida precisa ter representação verbal no discurso da arte. No evento artístico, autor, herói e leitor determinam a forma e o estilo.

O intuito deste item final, **As tramas do discurso**, é destacar alguns procedimentos discursivos que confirmam traços do estilo dos autores aqui estudados.

6.1 Metalinguagem: os exercícios metaficcionais de Saramago

“[...] os meus romances apresentam-se com as costuras à vista.”

Saramago (apud REIS, 1998, p.75).

Mostrar ao leitor a arquitetura do texto, sua elaboração, questionando-se sobre o *modo de fazer* e suas implicações na narrativa, jogando a luz sobre o processo criativo, talvez seja um dos mais evidentes traços da ficção romanesca de José Saramago. O artifício não é novo: nosso Machado já o havia utilizado em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), fruto de suas leituras da obra de Sterne (1713-1768), em especial do romance *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (publicado em nove volumes, sendo de 1759 os dois primeiros, e os demais nos próximos dez anos). Ocorre que Saramago lança mão do recurso – a metalinguagem – em todos os romances posteriores ao *Manual de pintura e caligrafia* (1977), este inclusive.

Não é diferente em *O homem duplicado*. O narrador intruso divide com o leitor suas dificuldades com a escrita, suas preferências, ao mesmo tempo em que justifica determinadas escolhas, denunciando-se como narrador/autor. Confirma-o o próprio ficcionista, num dos diálogos com Carlos Reis:

[...] eu sou aquele que faz o romance. E quero que isso se veja e se saiba. [...] o leitor não lê o romance, o leitor lê o romancista; [...] isto tem uma ligação óbvia com essa preocupação minha com os sinais que as pessoas deixam ou não deixam. O que eu quero é que se note nos meus livros que passou por este mundo (valha o que valer, atenção!) um homem que se chamou José Saramago. (SARAMAGO, apud REIS, 1998, p.71)

Os exercícios metaficcionais do romancista colocam o leitor em alerta, numa espécie de cumplicidade autoral, como podemos verificar nos fragmentos seguintes, em que o autor narrador intruso reflete acerca da construção de personagens: “Há alturas da narração, [...] 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” (SARAMAGO, 2002, p.34); admite o uso de artifícios linguísticos em nome da verossimilhança: “[...] as muletas da linguagem existem precisamente para situações como estas, uma urgente necessidade de passar a outro assunto sem parecer que se tem particular empenho nele [...]” (p.40); reconhece a necessidade da digressão: “Fazendo um breve desvio à matéria central, talvez consigamos entender-nos

melhor [...]” (p.43); confessa quão dolorosa é a prática do corte e da emenda: “[...] a história que nos havíamos proposto a contar teria de ser inevitavelmente substituída por outra. [...] mas isso representaria aceitar como baldados e nulos os duros esforços até agora cometidos, estas quarenta compactas e trabalhosas páginas já vencidas [...]” (p.53); declara que, às vezes, o improvisado é uma necessidade da narrativa: “[...] 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” (p. 88); revela seu poder autoral: “No entanto, o privilégio de que gozamos, este de saber tudo quanto haverá de suceder até à última página deste relato, com exceção do que ainda vai ser preciso inventar no futuro [...]” (p. 244); discute questões teóricas: “De acordo com as convenções tradicionais do género 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 [...]” (p. 262)

O texto com as costuras à mostra insere o leitor no processo de criação, do qual se sente partícipe, retirando-o de sua tranquila passividade.

Outro ponto a destacar na escrita saramaguiana é a pontuação, cuja peculiaridade, segundo o autor, que usa apenas dois sinais – a vírgula e o ponto final – tem origem na fala da gente simples do Alentejo, sul de Portugal. Depois de uma estada de dois meses nessa região, o discurso oral em tom de conversa, descontraído, dá o tom à narrativa de *Levantado do chão* (1980), romance a partir do qual a nova pontuação incorpora-se ao estilo do autor, que esclarece:

[...] o discurso, tal qual se apresenta no meu estilo, tem que mover-se de uma forma que eu diria “descontraída”, em que tudo o que vai acontecendo resulta do que já foi dito, a palavra que vem liga-se à palavra que está, como se eu não quisesse que houvesse nem rupturas nem cortes e que o discurso pudesse ter uma fluidez tal que ocupasse todo o espaço narrativo. [...] aquilo a que eu aspiro é traduzir uma simultaneidade, é dizer tudo ao mesmo tempo. (SARAMAGO, apud REIS, 1998, p.72-73)

A convenção criada pelo escritor português obedece a sons e pausas no sentido musical: pausas breves, pausas longas que o leitor deve ouvir enquanto lê. A inovação é mais perceptível nos diálogos, de onde foi abolido o travessão, sinal que tradicionalmente marca o discurso direto. No lugar dessa representação gráfica, a letra maiúscula indica novo interlocutor. A conversa entre Tertuliano e Carolina Máximo, sua mãe, o ilustra:

Falaremos quando aí for, Não me faças esperar muito, a partir de agora não terei um instante de sossego, Tranquelize-se, por favor, de uma maneira ou outra neste mundo tudo acaba por se resolver, Às vezes da maneira pior, Não há-de ser o caso, Oxalá, Um beijo, minha mãe, Outro, meu filho, tem cuidado contigo, Terei. (SARAMAGO, 2002, p.137)

A escassa pontuação imprime o ritmo da oralidade, que se delinea pela presença e entrecruzamento de muitas vozes (autor/narrador/personagens) no discurso. Como consequência desse modo de proceder, os períodos e parágrafos são longos, entremeados de inversões sintáticas, comentários, digressões, brincadeiras linguísticas:

Até agora não havíamos tido necessidade de saber em que dia da semana se estão dando estes intrigantes acontecimentos, mas as próximas acções de Tertuliano Máximo Afonso [...] exigem a informação de que este dia em que nos encontramos é sexta-feira, donde se tirará facilmente por conclusão que o dia de ontem foi quinta-feira e o de anteontem quarta. A muitos irão parecer provavelmente escusadas, óbvias, inúteis, absurdas, e até mesmo estúpidas, as informações complementares com que resolvemos beneficiar os dias de ontem e de anteontem, mas desde já nos adiantamos a contrapor que qualquer crítica que viesse a expressar-se nesses termos só por má-fé ou ignorância o faria, uma vez que, como é geralmente conhecido, línguas há no mundo que chamam à quarta-feira, por exemplo, mercredi, miercoles, mercoledi ou wednesday, à quinta-feira jeudi, jueves, giovedì ou thursday, e à própria sexta-feira, se não tivéssemos tido o cuidado de lhe proteger frontalmente o nome, não faltaria por aí quem começasse já a chamar-lhe Freitag [...]. (SARAMAGO, 2002, p.69-70)

O excerto de um único (e imenso) parágrafo transcrito anteriormente apresenta apenas dois longos períodos em que o jogo de palavras (tão frequente no texto do autor) denota o gosto pelo floreio barroco.

A respeito desse estilo prolixo, ouçamos o comentário do jornalista e escritor José Castello:

Ao romper com as regras clássicas da gramática e optar por uma linguagem flutuante, Saramago questiona um dos mais sagrados dogmas contemporâneos: a clareza. Nem sempre a objetividade e a transparência são garantias de acesso à realidade. Ao contrário: retendo as coisas em sua moldura de luz, a clareza é, com frequência, falsificação. Para ele, só uma linguagem dançante, que acompanhe os deslizos e imperfeições do pensamento, nos aproxima, de fato, do mundo. (CASTELLO, 2010)

Outro ponto a destacar na construção do discurso do autor consiste na prática recorrente (neste e em outros romances) de salpicar o texto com expressões e ditados populares. Seleccionamos apenas alguns: “não é porque o burro deu o coice que se lhe vai partir a perna” (SARAMAGO, 2002, p.51). “Fiquemos portanto com este pássaro na mão em

vez da decepção de ver dois a voar” (p.53). “a bom entendedor meia palavra bastou” (p.64). “tempestade num copo de água” (p.66). “não se deve deixar para amanhã o que deverá ser feito hoje” (p.70). “uma mão atrás e outra adiante” (p.73). “enquanto o pau vai e vem folgam as costas” (p.107). “nunca se pode ter tudo” (p.108). “nunca digas desta água não beberei” (p.203). “morrendo o bicho, acabava-se a peçonha” (p.227). “discutir com seus botões” (p.228). “não pense que tudo são rosas” (p.239). “cuspido e escarrado” (p.261). “o hábito é o melhor que há para fazer o monge” (p.283). “olho por olho, dente por dente” (p.299). Tal recurso confirma o projeto estético do autor de dar voz às pessoas comuns, aos anônimos, àqueles que passam pelo mundo sem deixar marcas.

Vale ressaltar, ainda, que o tema da duplicidade humana suscitou, no discurso, o emprego da comparação como figura de linguagem predominante. São inúmeras as ocorrências, transcrevemos algumas: “a invisível presença se tornava mais densa a cada passo, como se a atmosfera se tivesse posto a vibrar” (SARAMAGO, 2002, p.22). “as pálpebras [...] pesavam-lhe como chumbo” (p.59). “como uma jangada que avança do nevoeiro” (p.109). “parecia o pobre homem, mal comparado, um cão largado no meio do deserto” (p.153). “ausentado de si mesmo, como um maratonista cuja força de repente se esgotou” (p.157). “como uma criança apanhada em falha na despensa” (p.180). “como a palha solta” (p.207). “Se não é antes um dom natural, como ter um ouvido absoluto” (p.239). “Ágil e silencioso como o ladrão simpático” (p.254). “abriu-lhe os braços como uma outra mãe” (p.263). “e foi como se uma bênção retardada tivesse finalmente descido do chuveiro” (p.266). “Encarava-o com assombro, como se tivesse perdido toda a esperança de voltar a vé-lo” (p.309). Menos recorrentes, no entanto merecedoras de realce pelo efeito poético que provocam, são a prosopopeia: “A noite mantinha-se agarrada aos telhados da cidade” (p.30). “Os sorrisos na aula acabaram de levar as nuvens para longe” (p.45). “o vinho dormia esquecido nos copos” (p.167). “e foi para casa, lá onde, paciente e segura de seu poder, o estava esperando a solidão” (p.170) e a metáfora: “As palavras são o diabo” (p.209). Um romancista que exerce pleno domínio sobre as endiabradas palavras, domando-as para envolver o leitor e encantá-lo porque, na visão de José Castello:

Em uma era pragmática, Saramago se preocupa mais em seduzir e hipnotizar o leitor do que em convencê-lo. As dificuldades propostas por seus livros – como o sócia que perturba a vida do professor Tertuliano Máximo Afonso, em *O homem duplicado* – não são questões a desvendar, ou solucionar. São, ao contrário, desafios. Saramago sabe que a escrita nada mais pode que sondar o enigma humano. É a partir desse limite de desamparo (e sabedoria) que ele escreve. (CASTELLO, 2010)

6.2 A retórica e o lirismo de Braff

“É como eu gosto [...]. O sensorial, o cromatismo, [...] a sugestão.”

Braff (apud BELEBONI, 2007, p.141).

Tomemos, à guisa de roteiro para análise, o segundo capítulo de *Castelos de papel*. Nele, como nos outros em que o narrador onisciente seletivo acompanha o ponto de vista de um dos personagens, salientamos a preferência do autor pelo período curto, geralmente construído na ordem inversa, e pela frase nominal – indícios de uma narrativa tensa, com feição de inacabada, que mais sugere do que revela, num xadrez cujas peças movimentam-se devagar, sem alarde.

No capítulo que destacamos, Alberto, insone, recorda-se da cena da manhã no parque e é tomado por um mal-estar que o coloca em pânico. A sequência de períodos curtos, intercalados por frases nominais, cria o sentimento de medo, aparentemente sem fundamento, no qual o personagem se vê imerso. Vejamos algumas passagens que confirmam o exposto: “Em algum espelho” (BRAFF, 2002, p.11). “A cinco passos, Emília, toda iluminada, a espreitá-lo” (p.11). “Raivosas, aquelas malditas cigarras” (p.11). “Aquela vertigem” (p.12). “Algum calmante, talvez, mas onde?” (p.12). “Como não encontrasse nada que lhe servisse de norte, sentiu-se desnorteado [...]” (p.13). “Pode ser” (p.14). “Pálido?!” (p.14). “Inteiramente concentrado na boca do copo, a inteligência embotada” (p.15). “— Pois é.” (p.16)

No mesmo capítulo, um jogo de claro x escuro dá o tom ao embate entre o equilíbrio de Sílvia e o desequilíbrio emocional de seu marido. Um sentimento extremamente perturbador apodera-se da intimidade de Alberto depois que o olhar do outro (o sorveteiro) obrigou-o a olhar para dentro de si. E dentro dele só há escuridão, que o amedronta e acovarda, como podemos conferir nas passagens: “Em sua cabeça, dentro de sua cabeça, uma escuridão opressiva, pesada [...]” (BRAFF, 2002, p.11). “Antes de volver à escuridão, vislumbrou o sorveteiro [...]” (p.12). “Nunca suportou a escuridão, muito menos naquele momento” (p.12). “Sem olhos habituados a olhar para dentro de si, seu fundo, sente necessidade de luz” (p.13). “Andou sempre atrás de claridade, exigindo luz, [...]. Mesmo que fosse a ponto de cegá-lo. Precisava ocupar os olhos, mantê-los trabalhando, do contrário eles poderiam voltar-se para dentro, o escuro” (p.13). “Estava cego, inteiramente cego, [...]” (p.13). “[...] como se estivesse acabando de penetrar de volta, pouco mais que um feto, na escuridão do útero materno. E o terror paralisou-o [...]” (p.13)

Sílvia, desperta, maternalmente ampara o marido, conduzindo-o para a biblioteca, que, naquela hora da noite, “[...] estava inteiramente iluminada. Tão iluminada como se fosse abrigar uma festa [...]” (p.15). Depois de ouvir a história absurda do marido (o modo como um sorveteiro ficou parado, olhando), ela o aconselha a voltar ao parque no dia seguinte, o que, aparentemente, tranquiliza Alberto.

O jogo contrastante entre claridade x escuridão é recorrente, sobretudo nos quatro capítulos em que Alberto desce ao arquivo morto (lugar escuro, abafado) da empresa para investigar a origem daquele vulto que não lhe sai da memória.

O que avulta no texto de Braff, sem dúvida, é o tratamento que dispensa à linguagem, a exploração de suas virtualidades, o trabalho de carpintaria – parafraseando Autran Dourado (e agora tomamos como referência não só o capítulo II, mas o livro como um todo em sua materialidade linguística). A esse respeito, ouçamos o autor:

Valorizo muito a palavra, a construção, a seleção vocabular, eu acho que se há algo específico da literatura é isso. Se vou falar de gente, posso falar em tratados científicos; se vou falar de sociedade, posso falar em tratado de sociologia. Existe uma coisa específica da literatura que é a linguagem. Mas a linguagem sempre falando de, ela tem o valor dela, intrínseco dela, mas revela algo que está além dela. [...] Se eu não vir a palavra antes do que está além, isso não é literatura. (BRAFF, apud BELEBONI, 2007, p.142)

Percebemos, ao longo da narrativa, que Braff procura realizar, na criação do discurso literário, aquilo que defende acerca do futuro do romance. Segundo a convicção do autor, esse gênero deve, cada vez mais, aproximar-se da poesia, resultando, daí, a prosa poética.

O texto é pejado de recursos expressivos próprios da poesia, como as aliterações, que cadenciam a narrativa e põem em relevo a sonoridade das palavras: “[...] piscou palpebramente prolongado [...]” (BRAFF, 2002, p.8). “Então tateou a tampa [...]” (p.12). “O sono de Sílvia. O sono difícil de Sílvia” (p.13). “Ao vislumbrar uma solução, sorriu serenado. Sim, amanhã” (p.16). “Imerso em si, Marco Aurélio, ensimesmado [...]”. (p.27)

Como a caracterização dos personagens (bem como a descrição de seus gestos e pensamentos) e do cenário é sempre metonímica, o emprego dessa figura de linguagem aliado à prosopopeia cria um efeito plástico, cromático, visual: “De olhos fechados seus pés encontraram, sobre o tapete ao lado da cama, os chinelos emparelhados, onde mergulharam de corpo inteiro [...]” (BRAFF, 2002, p.13). “A paisagem arranhava-lhe a pele [...]” (p.34). “Seus olhos dançavam em várias direções sem nada ver, duas bolas de vidro” (p.36). “Os olhos de Sílvia quiseram trancar-se por dentro [...]” (p.41). “[...] olhos acesos e inteiramente cegos,

pensou irritado, conhecendo-se” (p.49). “[...] o ruído enferrujado, meio rouco [...]” (p.64). “[...] depois de um tempo grosso e pesado, pigarreou [...]” (p.76). “O barulho das crianças [...] tropeçava nas paredes [...]” (p.76). “O silêncio estava lá, preenchendo todo o espaço [...]” (p.82). “[...] aquelas marcas do medo ferindo os olhos [...]” (p.101). “Os olhos de Maria Angélica estavam curiosos [...]” (p.130). “[...] as pastas sujas de velhice” (p.139). “[...] os dentes segurando a ponta de seus pensamentos” (p.141). “[...] umas palavras bêbadas, que tombam sobre a mesa e rolam pastosas para o piso empoeirado.” (p.143)

As figuras de linguagem como instrumento de criação do texto artístico corroboram a concepção do que seja *literário* na opinião do romancista, que assim se pronuncia a esse respeito:

A linguagem que se quer artística, na falta de um termo melhor, a linguagem que se quer transcendendo ao simples pragmatismo é uma linguagem que fatalmente vai cair nos recursos de retórica. Existem figuras que desfiguram os significados e nessa tentativa de se indefinir o traço para que não seja mera fotografia da realidade, as figuras entram como fatores preponderantes, porque toda figura é cheia de ambiguidades, de possibilidades, de multiplicidades de leitura. (BRAFF, apud BELEBONI, 2007, p.122)

O gosto do autor pelo período curto e pela frase nominal não o exime, sempre que a narrativa o exige, da produção de parágrafos mais extensos, momento em que sua pontuação obedece a um ritmo às vezes mais lento e pausado, que revela certo estado de normalidade psicológica, e, nesse caso, o texto respeita as normas gramaticais. No excerto seguinte, Alberto está no parque com os netos, lendo jornal, tranquilamente, antes do encontro com o sorveteiro:

Havia mais de quarenta anos vinha lendo o caderno de economia do jornal. Às vezes resolvia bisbilhotar outras seções, curiosidade apenas, o ócio tem destas surpresas. Não conseguia entender como uma pessoa civilizada, precisando mover-se por este mundo moderno, tortuoso e difícil, pode guiar-se dispensando a leitura do caderno de economia de um jornal. (BRAFF, 2002, p.6)

Outras vezes, o ritmo acelerado anuncia maior grau de tensão psicológica; então, o discurso se desestrutura, e a pontuação torna-se quase ausente. Na passagem a seguir, Alberto se desespera com a notícia do sequestro de seu amigo Vicente:

[...] um homem conhecido amigo de todo mundo exemplo de dinamismo um amigo ainda há dois dias no clube um homem conhecido tremendo amigo a foto um pouco antiga anunciando aquela coisa terrível como uma morte do

Vicente. [...] mas o jornal de repente como defeituoso, sem grande parte de suas páginas, que o vendaval, sem numeração na maioria das páginas, que o vendaval, como se uma chuva com relâmpagos e trovões, como se uma tempestade em pleno mar e as ondas mais altas, muito mais altas que seu pobre e frágil barquinho, na maioria de suas páginas, que o vendaval. (BRAFF, 2002, p.48-49)

Em **As tramas do discurso**, alinhavamos alguns traços do estilo singular de cada um de nossos autores. Da insólita maneira de pontuar de Saramago ao trabalho artesanal de Braff com a palavra, muito pouco os dois têm em comum no que diz respeito à feitura do texto. Aproxima-os, no entanto, a feição alegórica de suas obras.

De acordo com Hansen (2004), consiste a alegoria numa figura retórica baseada na semântica das palavras, cujo simbolismo linguístico é matéria de expressão criativa dos poetas. Seu movimento vai do particular para o universal, isto é, a concretização (soma de particularidades) de uma ideia abstrata.

O autor apresenta, como ilustração, o famoso quadro do pintor francês E. Delacroix (1798-1863) – *A liberdade guiando o povo* (1830) – em que uma mulher, com a bandeira francesa numa das mãos e uma baioneta na outra, guia os revoltosos parisienses que saíram às ruas para derrubar o absolutismo. Ela avança à frente do povo sobre os corpos dos vencidos. A mulher (particular, concreta) da tela de Delacroix é a alegoria da liberdade (universal, abstrata).

Tertuliano Máximo Afonso (particular) é alegoria do homem globalizado (universal) cuja identidade se perdeu: aquele que vê o outro como seu opositor, concorrente, adversário, aquele que depende da destruição do outro para ser ele mesmo. Alberto (particular), alegoria da burguesia (universal), precisou eliminar seu antípoda para ser o que é, num jogo dialético entre explorador e explorado.

O vigor das narrativas de Saramago e Braff reside, sobretudo, na conexão entre forma e conteúdo, conforme Bakhtin assinalou. Resta-nos dar voz a cada ficcionista, e ouvir deles próprios o que pensam acerca do estilo que engendraram.

Diz Saramago: “Se alguma coisa me preocupa é que, venha de onde vier esse estilo ou esse modo de narrar e sobretudo de ‘dizer’, é que qualquer pessoa, lidas duas linhas minhas, diga: ‘isto é de fulano’”. (SARAMAGO, apud REIS, 1998, p.74)

E Braff sentencia: “Não releio um texto fechado, sem espaço para o leitor. Prezo a sugestão, o inacabado, as linhas indefinidas. Um dos maiores prazeres da leitura é a descoberta, é o exercício do faro para perceber-se o que não está explícito no texto”. (BRAFF, 2006, p.D18)

Completemos o que aqui foi exposto acerca do discurso narrativo e suas tramas, transcrevendo comentários relativos ao estilo de nossos autores. A propósito do texto de Saramago, assim se manifesta a professora Leyla Perrone-Moisés:

Para os leitores de sua própria língua, Saramago é antes de tudo um estilo. Em sua escrita, a frase portuguesa adquire um ritmo particular, obtido por simetrias, incisivas, retomadas e inversões, num balanço harmonioso que conduz a um acabamento perfeito. É como se a língua chegasse aí a uma beleza e a uma funcionalidade plenas. [...] O aspecto ao mesmo tempo artificioso e natural do português de Saramago resulta de uma engenhosa aliança do erudito com o popular, do livresco com a oralidade. Sua prosa incorpora uma rica tradição literária, de Fernão Lopes a Vieira, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós e Pessoa, aí presentes num intertexto que não é apenas alusivo ou citacional, mas que age num nível mais difícil de captar, o da arquitetura sintática, da prosódia, das técnicas narrativas e descritivas. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.8-9)

O premiado romancista Carlos Herculano Lopes julga deste modo a prosa de Braff:

O autor, que parece não ter tido pressa para conquistar o interesse do mundo literário, não tem qualquer pretensão de modernidade ou experimentalismo. Sua prosa clássica, seus diálogos enxutos e sua filosofia cética em relação ao homem parecem se ligar de forma obsessiva com a ideia de decadência. Em *Castelos de papel* há uma desconfiança incessante, do pai contra o filho, deste em relação aos sócios e assim por diante. Todos estão sempre atentos. O medo ronda como uma peste. Há uma semelhança com o clima das novelas de Camus. O absurdo não é uma ameaça ao real. Ele é prosaica e mesquinamente real nesta novela impressionante. (LOPES, 2003, p. 7)

Considerações finais

Quando Édipo descobre ser ele mesmo o assassino que procurava, é invadido por tamanho horror que fura os próprios olhos: nunca mais contemplará sua imagem, nunca mais verá face humana alguma. Está condenado a carregar seus erros, vagando solitário por inóspitos caminhos sem destino certo. É o preço a pagar pela descoberta da identidade. Essa mesma busca do “eu perdido”, muitos séculos depois do herói grego, move os personagens Tertuliano e Alberto.

Na leitura que fizemos dos romances *O homem duplicado* e *Castelos de papel*, guiou-nos o método comparativo de análise textual, tendo como norte a ideia preconizada por Antonio Candido de que o fato estético deve ser estudado à luz do fato histórico, em consonância com ele, e nunca dele apartado. Nessa linha de pensamento, constatamos que certo “ar do tempo” aproxima nossos autores – Saramago e Braff – que, mesmo distantes e desconhecidos um do outro, dialogam por meio da temática do duplo nas obras aqui investigadas.

O exercício comparativo apontou a existência do diálogo entre os textos dos dois ficcionistas, e desses com a tradição literária, como a comédia clássica, a tragédia grega e o drama. Seguimos os ensinamentos de Bakhtin no tocante à abordagem discursiva: conteúdo e forma não se divorciam, mas se completam, o que enriquece a leitura e o julgamento do estudioso que se debruça sobre qualquer obra de arte a fim de interpretá-la e desvendar-lhe o sentido. Por isso, nosso olhar voltou-se para três níveis de enfoque – temático, narrativo e discursivo.

José Saramago e Menalton Braff construíram seu percurso intelectual e literário durante o “breve século 20” – período de grande efervescência na história da humanidade, durante o qual houve duas grandes guerras, duas bombas atômicas quase varreram do mapa duas cidades japonesas, uma espetacular revolução tecnológica e o triunfo da economia de mercado, aumentando mais ainda o enorme fosso que separa ricos e pobres.

Nesse cenário de avanços e incertezas, várias coincidências aproximam os autores, dentre as quais destacamos o fato de haverem despontado para a literatura já na maturidade, além da semelhança de seus projetos ético-estéticos, o que justifica termos traçado o perfil dos ficcionistas por meio de suas obras, principalmente os romances.

Apesar de produzirem textos estilisticamente tão ímpares, a matéria sobre a qual Saramago e Braff trabalham é, sobretudo, o homem e suas agruras. A breve fortuna crítica

(baseada em trabalhos acadêmicos ou em ensaios jornalísticos) que recolhemos deteve-se no recorte deste trabalho: os romances *O homem duplicado* e *Castelos de papel*.

Para o autor português, o romance caracteriza-se como um “lugar literário”, capaz de abrigar em seu bojo outros gêneros e saberes (como a poesia, o drama, a ciência e a filosofia), o que lhe confere certo ar ensaístico, expressão de uma cosmovisão, de um conhecimento, já que a TV e o cinema suprem a já desgastada fórmula do romance de ação, qual seja, aquele que apenas conta uma história.

Braff acredita na aproximação cada vez maior do romance com a poesia, na interpenetração dos gêneros, que resulta numa maneira literária promissora: a prosa poética.

Ambos os autores, conscientemente ou não, sintonizam-se com as ideias de Bakhtin acerca do romance como gênero. Para o filósofo russo, é ele, o romance, o mais maleável e inacabado dos gêneros porquanto acolhe os demais, renovando-se sempre. Nesse sentido, nossos ficcionistas fizeram uso, do ponto de vista da estrutura narrativa, de elementos característicos de outros gêneros, como a tragédia grega em *O homem duplicado*, e o drama em *Castelos de papel*, conforme já havíamos anunciado.

Além da temática do duplo, é a releitura do romance policial um dos pontos de contato mais evidente entre as duas obras, que se estruturam em torno de uma investigação. No entanto, os autores desmontam a velha fórmula criada por Poe: crime – investigação – desvendamento do enigma. Na nova roupagem com que revestem esse subgênero, não há soluções tampouco culpados, mas indagações provocadoras, por essa razão a denominamos como falso romance policial.

Os protagonistas de Saramago e Braff têm a ilusão de que, ao encontrar seus duplos, o mistério que os envolve e angustia estará terminado. Contudo, Tertuliano, no final do livro, percebe que, a exemplo de Vitangelo Moscarda, personagem de Pirandello, ele é tantos quantos forem os outros porque o ciclo se repete especularmente. Alberto, como Édipo, descobre que esteve o tempo todo à procura de si mesmo.

O duplo como tema na literatura, durante séculos, vem seguindo duas vertentes: o homogêneo, usualmente representado por gêmeos ou sócias idênticos, em que a identidade não é posta em questão, pois um mesmo personagem desempenha dois papéis; o heterogêneo, em que o usurpador ocupa uma forma definitiva, e tal divisão obriga o eu dilacerado a recuperar sua própria identidade.

Tertuliano Máximo Afonso/ António Claro e Alberto Ribeiro/ sorveteiro são figuras do duplo heterogêneo. Exógeno, porque configurado extrinsecamente a ele, o duplicado de Tertuliano é o outro, ser concreto que atende pelo nome de António Claro. A cópia de

Alberto, construída intrinsecamente a ele, posto que é fruto de sua interioridade, revela-se como figura do duplo endógeno.

Tanto em Braff quanto em Saramago, ambas as criaturas duplicadas são antípodas dos originais, isto é, apresentam características negativas em relação a eles. Embora a experiência do encontro com o duplo tenha se mostrado traumática para os protagonistas, a ponto de tornar-se uma verdadeira obsessão, só ela sinaliza a possibilidade de autoconhecimento: apenas o olhar do outro pode conferir a dimensão do eu. Tal constatação no nível temático ratifica-se na estrutura narrativa, que, circular e especularmente, ata o último capítulo de cada obra ao primeiro.

Como nosso exercício comparativo abrangeu dois romances, julgamos importante analisar de que modo as categorias da narrativa contribuíram para o desenvolvimento do tema da duplicidade humana.

Saramago elege um narrador – autor onisciente intruso, segundo Norman Friedman – que dirige do alto a narrativa e seu desenvolvimento. Demiurgo, ele intervém com digressões, comentários e críticas às ações dos personagens que controla. O uso da primeira pessoa do plural acolhe o leitor, que acompanha de perto os eventos, e a voz autoral – traço característico do autor.

Tertuliano Máximo Afonso transforma-se, ao longo da narrativa, lentamente. À medida que o solitário e dedicado professor inicia sua investigação, vai se despindo da timidez, do medo, da falta de iniciativa e da aparente tranquilidade com que temperava sua medíocre existência, até a tragédia que o acomete no final.

O tempo em *O homem duplicado*, aparentemente linear, mas labiríntico segundo o autor, serve bem ao propósito do suspense policialesco que sustém a narrativa até o último capítulo. Os duplos de Saramago movem-se numa gigantesca metrópole não nomeada, embora viva cada qual em minúsculo apartamento. O encontro entre eles se dá em espaço fechado: a casa de campo de António Claro.

Braff opta por dois modos distintos de narrar: o onisciente seletivo múltiplo e o dramático. O primeiro, apesar do uso da terceira pessoa do singular, revela o personagem por meio de seu próprio olhar; no segundo, o autor implícito dá a palavra aos personagens, que, quando reunidos, dialogam como no drama teatral. Esse narrador seletivo apresenta o protagonista de *Castelos de papel* aos poucos, capítulo a capítulo, delineando traços que o leitor precisa juntar para a montagem da figura de Alberto.

Categoria fundamental no romance de Braff, o tempo da história é curto em relação ao tempo do discurso visto que o autor trabalha, sobretudo, com a memória de Alberto. É nela,

na memória, que o patriarca busca aquele olhar inquisidor e aguado que tanto o incomoda. Por isso, a investigação levada a cabo por Alberto no arquivo morto (figurativização de sua memória, o arquivo também aparece nomeado como cubículo escuro e abafado, porão, calabouço, caverna) torna-se interiorizada já que o duplo que procura é ele mesmo. Aqui, espaço e tempo revelam-se categorias da narrativa indissociáveis, essenciais na arquitetura do texto.

Traço marcante do estilo de José Saramago, e diversas vezes anunciado por ele, diz respeito a seu “modo de fazer” romances, qual seja, revelar ao leitor e dividir com ele as angústias e dúvidas provindas da escrita. Diz o ficcionista que seus romances estampam as “costuras à mostra” – assim, esboços, anotações, alinhavos e correções ficam à disposição do leitor revelando-lhe a composição do tecido narrativo. Somando-se ao exposto a pontuação original e o farto uso de ditados populares, o resultado confirma parte do projeto estético do autor: dar voz a quem passa por este mundo sem ter voz. Desse modo, erudito e popular mesclam-se numa linguagem cativante e bem-humorada.

A linguagem de Braff, sutil e elegante, recupera em seu tecido recursos da poesia, o que a aproxima da prosa poética – ideia defendida pelo escritor em relação ao romance em geral, e àquele que produz em particular. Seu discurso intimista seduz pelo contorno indefinido, metonímico, pela sugestão. Jogos de luz e sombra permeiam a narrativa repleta de figuras de retórica – o trabalho de Braff com a palavra é semelhante ao do artesão, que, meticulosamente, escolhe os fios e as cores com as quais vai tecer.

Donos de estilos ímpares e totalmente distintos, Saramago e Braff avizinham-se pela leitura alegórica que podemos fazer de suas obras: Tertuliano Máximo Afonso representa o homem globalizado que, para ser único, deve eliminar o outro; Alberto Ribeiro, fiel exemplo da burguesia dominante, depende da anulação de seu antípoda para obter o sucesso e permanecer no comando. O caráter alegórico dos textos transcende a concretude realista, na medida em que universaliza a reflexão sobre o homem, o eu e o outro.

O romancista português consolida, em *O homem duplicado*, seu projeto humanista e estético anunciado no *Manual de pintura e caligrafia*; o ficcionista gaúcho confirma, em *Castelos de papel*, sua opção pelas dimensões ética e estética da obra literária, priorizando a última, conforme tem declarado em inúmeras entrevistas. Em nossa avaliação, o vigor das narrativas de ambos os autores repousa na conexão equilibrada entre forma/conteúdo.

Atemos as pontas deste trabalho voltando nossos olhos para a tela de Magritte (*A reprodução interdita*) em que um homem mira-se ao espelho e não vê o seu rosto, mas suas costas. Narciso às avessas, o homem do terceiro milênio não reconhece sua própria imagem

tampouco a de seu semelhante. Só o olhar do outro pode oferecer-lhe a dimensão humana e resgatar-lhe a identidade perdida. Contudo, a sociedade globalizada apregoa a eliminação do diferente já que, em seus moldes, cada ser é único – não há espaço a compartilhar – esse o absurdo forjado pela civilização tecnológica em que vivemos. Diante desse quadro, só a arte é capaz de nos livrar de tamanho desamparo.

REFERÊNCIAS

ALAVARCE, Camila da Silva. O homem duplicado, de José Saramago: a ambiguidade da morte e a celebração da vida por meio do contato “real” com a “ficção”. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC. 11., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <www.abralic.org/htm/congressos/anais-eventos.htm>. Acesso em: 29 set. 2009.

ALDRIDGE, Alfred Owen. Propósito e perspectivas da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo de Faria.; CARVALHAL, Tânia Franco. (Org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.255-259.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. 31.ed. São Paulo: Ática, 2002.

ALVES, Rodrigo. A língua afiada de Menalton. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 dez. 2000. Caderno Ideias, p.5.

_____. A palavra ideal. **Revista Veredas**, Rio de Janeiro, p.41, dez. 2002.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARNAUT, Ana Paula. **Post-Modernismo no romance português contemporâneo**. Coimbra: Almedina, 2002.

ASSIS, Machado. O espelho. In: _____. **Contos escolhidos**. São Paulo: Martin Claret, 2005. p.42-50.

_____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. **Discurso na vida e discurso na arte**. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, exclusivamente para uso didático e acadêmico. [S.l.:s.n.], [1926].

_____. A forma espacial da personagem. In: _____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. Epos e romance. In: _____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 4. ed. São Paulo: Ed. da UNESP; Hucitec, 1998.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra, 3.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BELEBONI, Rafaela Cardoso. **Traços impressionistas nos contos de Menalton Braff**. 2007. 152 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

BERLINCK, Luciana Chauí. A sociedade do narcisismo e da melancolia. **CULT – Revista brasileira de cultura**, São Paulo, n. 124, p. 32, maio 2008.

BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. **O romance policial**. Tradução de Valter Kehdi. São Paulo: Ática, 1991.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1980.

BRAFF, Menalton. **Castelos de papel**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

_____. Machado é o inventor da literatura brasileira. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 30 abr. 2006. Caderno 2, p.D18.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.) **Dicionário de mitos literários**. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005. p. 261-288.

BRUNEL, Pierre.; PICHOS, Claude.; ROUSSEAU, Andre M. **Que é literatura comparada?** Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BUESCU, Helena Carvalhão. Literatura comparada. In: CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/L.htm>>. Acesso em: 12 out. 2009.

CAGIANO, Ronaldo. Nos labirintos do ser. **Correio Braziliense**, Brasília, 8 fev. 2003. Caderno Pensar, p. 5.

CALBUCCI, Eduardo. **Saramago**: um roteiro para os romances. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981. p.53-80.

CARDOSO, Zélia de Almeida. O Anfitrião, de Plauto: uma tragicomédia? **Itinerários**, Araraquara, n.26, p.15-34, 2008.

CARNEIRO, Flávio. Aventura épica e crônica de família em novo romance de Menalton Braff. **O Globo**, Rio de Janeiro, 8 mar. 2003. Prosa & Verso, p.5.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4.ed. São Paulo: Ática, 1999.

CASTELLO, José. Um ensaísta envergonhado. In: MELLO, Anna Carolina. **José Saramago e António Lobo Antunes – o Fla-Flu dos romancistas**. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/conteudo/literatura/jose-saramago-antonio-lobo-antunes-fla-flu-romancistas-523931.shtml>>. Acesso em: 10 jan. 2010.

CERQUEIRA, Ana Luiza Sanches. **O fantástico em The picture of Dorian Gray**. 2004. 137 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2004.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

COSTA, Horácio. **José Saramago: o período formativo**. Lisboa: Caminho, 1997.

_____. José Saramago: o despertar da palavra. **CULT – Revista brasileira de cultura**, São Paulo, n.17, p.16-23, dez. 1998.

CUNHA, Carla. Duplo. In: CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/duplo.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2009.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa**. Tradução de Letizia Z. Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FERREIRA, Sandra. O original e a cópia (sobre O homem duplicado, de José Saramago). In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC. 11., 2007, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2007. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais.asp>>. Acesso em: 25 set. 2008.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

FREITAS, Almir de. A vida depois do Nobel. **Bravo!** São Paulo. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/>>. Acesso em: 15 nov. 2008.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Obras psicológicas completas; v.17). p.271-314.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n.53, p.166-182, março/maio 2002.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Assim é se lhe parece: um estudo da História do cerco de Lisboa. In: BERRINI, Beatriz (Org.). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: EDUC, 1999. p.149-168.

GONÇALVES NETO, Nefatalin. Tradição e modernidade: a releitura saramaguiana do mito d' O Anfitrião. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC. 11., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <www.abralic.org/htm/congressos/anais-eventos.htm>. Acesso em: 10 out. 2009.

HAAG, Carlos. À sombra do homem-objeto. **Bravo!** São Paulo, n. 41, p.119, 1 fev. 2001.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra, 2004.

HAUSER, Arnold. A era do filme. In: _____. **História social da literatura e da arte**. Tradução de Walter H. Geenen. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972. Tomo II, p.1115-1151.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: _____. **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

JOYCE, James. **Ulisses**. Tradução de Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

KRAUSS, Paulo. Os castelos de Menalton. **Rascunho**, Curitiba, p. 8, jan. 2003.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. O foco narrativo. São Paulo: Ática, 1985.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. Proposições teóricas. In: _____. **Magma e a gênese da obra rosiana**. 1998. 310 f. Tese (Livre-docência em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1998.

LOPES, Carlos Herculano. Construção de uma obra. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 19 jan. 2003. Caderno EM Cultura, p.7.

LUCAS, Fábio. O trabalhador na literatura brasileira. **Leia livros**, São Paulo, n.79, p.14, maio 1985.

MACHADO, Madalena Aparecida. **Pensar o ser e o agir em O homem duplicado**. Disponível em: <www.lettras.ufjf.br>. Acesso em: 30 set. 2009.

MANN, Thomas. **A morte em Veneza**. Tradução de Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

MANSUR, André Luis. Uma muralha no meio do caminho. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 set. 2007. Prosa & Verso, p.4.

MARTINS, Wilson. Ribeirinhos: entre o realismo e o surrealismo ou no surrealismo da realidade. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 jan. 2003. Prosa & Verso, p.4.

MEIRELES, Cecília. Retrato. In: _____. **Os melhores poemas**. 12. ed. São Paulo: Global, 2000. p.13.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000. p.111-123.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, Adelino Francisco de.; BRAGION, Alexandre Mauro. Saramago e seus duplos: o desejo mimético e o vazio de humanidade do homem pós-moderno. **Último andar**, São Paulo, n.13, p.159-172, dez. 2005. Disponível em: <www.pucsp.br/ultimoandar/index.html> Acesso em: 26 out. 2009.

OLIVEIRA FILHO, Odil José. A incoerência coerente: a alegoria e o fantástico em José Saramago. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC. 11., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <www.abralic.org/hm/congressos/anais-eventos.htm>. Acesso em: 29 set. 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. As artemages de Saramago. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 6 dez. 1998. Caderno Mais!, p. 8-9.

PIRANDELLO, Luigi. **Um, nenhum e cem mil**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

PIRES, José Cardoso. **O delfim**. 5.ed. Lisboa: Moraes Editores, 1972.

PLAUTO. Anfitrião. In: SILVA, Agostinho da. (Seleção e tradução). **A comédia latina**. Porto Alegre: Globo, 1952. p.5-58.

POE, Edgar Allan. Os crimes da rua Morgue. In: _____. **Histórias extraordinárias**. Tradução de Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1981. p.109-150.

_____. William Wilson. In: _____. **Histórias extraordinárias**. Tradução de Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1981. p. 85-107.

RAMOS, Ricardo. Trivial variado. In: _____. **Toada para surdos**. Rio de Janeiro: Record, 1977. p.133-139.

RANGEL, Flávio. Édipo rei: um espelho de muitas imagens. In: SÓFOCLES. **Édipo rei**. Tradução de Geir Campos. São Paulo: Abril Cultural, 1982. p.147-156.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998.

ROBBE-GRILLET, Alain. **O ciúme**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Círculo do Livro, [19--?].

ROSA, João Guimarães. Nada e a nossa condição. In: _____. **Primeiras estórias**. 12. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981. p.69-78.

ROSA, Selesté Michels da. O homem duplicado e a estética pós-modernista. In: _____. **Nau literária**, Porto Alegre; Lisboa, n.3, p.134-145, jul./dez.2006. Disponível em: <<http://www.nauliteraria.com>>. Acesso em 15 dez. 2009.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973. p.75-97. (Debates).

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1988.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. Dispersão. In: _____. **Dispersão**: doze poesias por Mário de Sá-Carneiro. 2. ed. Coimbra: Presença, 1939. p.33.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Do sujeito sobre si mesmo. In: _____. **O caderno de Saramago**. Disponível em: <<http://caderno.josesaramago.org/2009/07/07/do-sujeito-sobre-si-mesmo/>>. Acesso em: 7 jul. 2009.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. Caminhos e descaminhos da ficção no século 21. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 out. 2001. Caderno 2, p. D8.

_____. Novo Saramago une presente à tradição. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 2 nov. 2002. Caderno 2, p. D1-D3.

_____. Menalton investiga as origens da insegurança. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 1 fev. 2003. Caderno 2, p.D2.

SILVEIRA, Francisco Maciel. **Saramago**: eu-próprio, o outro? Aveiro: Universidade de Aveiro/ Suplemento 1 da revista forma breve, 2007.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. 2.ed. São Paulo: Lacerda Editores, 2004.

TEIXEIRA, Nísio. O traço impressionista de Menalton Braff. **Hoje em dia**, Belo Horizonte, 6 ago. 2000. p.19.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. Tipologia do romance policial. In: _____. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.93-104.

_____. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

TOMACHEVSKY, Boris. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973. p.169-204.

TORRES, Antônio. **Adeus, velho**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1981.

TRAVANCAS, Isabel. Drama conciso sobre almas complexas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 fev. 2003. Caderno Ideias, p.4.

WEISSTEIN, Ulrich. Literatura comparada: definição. In: COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tânia Franco. (Org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.308-333.