



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 33 – dezembro de 2024

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2024i33p162-180>

O olhar saramaguiano acerca da identidade performada: *O homem duplicado*

Saramago's look on performed identity: *O homem duplicado*

Ana Marcia Alves Siqueira*

RESUMO

O artigo discute a representação do duplo relacionado à identidade, arquitetada por José Saramago em *O homem duplicado*, por meio da crítica à reprodutibilidade técnica (Benjamin, 2015) e à despersonalização do indivíduo no contexto contemporâneo. Embora o duplo entrelaçado ao questionamento da identidade esteja presente na tradição literária, esse romance transcende as preocupações do indivíduo, estendendo-se ao contexto social. A narração lança mão do fantástico como recurso crítico, atentando para uma tensão existente entre sujeito e realidade social em um contexto de incertezas (Roas, 2014). O protagonista representa o indivíduo sintomático da contemporaneidade, que, desestabilizado pela objetificação capitalista e premido pelo consumo, desempenha uma identidade neonarcisista performada (Lipovetsky, 2005). A agudeza do olhar saramaguiano denuncia a crise de identidade estrutural proporcionada pelas relações utilitárias e pela instabilidade característica da sociedade contemporânea (Hall, 2006), resultando em um sujeito beligerante e competidor, incapaz da aceitação do outro, do convívio altruísta e fraterno.

PALAVRAS-CHAVE: Duplo; José Saramago; Reprodutibilidade técnica; Performance; Despersonalização

ABSTRACT

The article discusses the representation of the double regarding the question of identity in *O Homem Duplicado*, by José Saramago, through criticism of the technical reproducibility (Benjamin, 2015) and the depersonalization of the contemporary individual. While the double does question the identity in literary tradition, the novel transcends individual worries by extending it to a social context. As criticism resource, the narrative use the fantastic, by focusing on the tension between the subject and their social reality within a context of uncertainty (Roas, 2014). The protagonist represents the symptomatic individual of contemporaneity, who, destabilized by capitalist objectification and pressure for consumerism, performs a neo-narcissist identity (Lipovetsky, 2000). The sharp perspective adopted by Saramago denounces this structural

* Universidade Federal do Ceará - UFC; Departamento de Literatura; Programa de Pós-Graduação em Letras – Fortaleza – CE – Brasil – ana.siqueira@ufc.br



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 33 – dezembro de 2024

identity crisis caused by utilitarian relations and the characteristic instability of contemporary society (Hall, 2006), which results in a belligerent and competitive individual, unable to accept others or any altruistic and fraternal coexistence.

KEYWORDS: Double; José Saramago; Technical reproducibility; Performance; Depersonalization

Introdução

Este trabalho nasceu estimulado por discussões em torno da epígrafe do romance *Ensaio sobre a cegueira*: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. A recomendação, retirada do *Livro dos Conselhos de D. Duarte* [15--?] (1982), atenta para a necessidade intrínseca ao ato de ver, não apenas enxergar, mas observar atentamente o que se apresenta aos olhos. Sob esse intuito, o artigo analisa o romance *O homem duplicado* (2008), como possibilidade de leitura crítica da sociedade, em uma perspectiva dialética, entrelaçando questões antigas e modernas discutidas por José Saramago a partir da temática do duplo no contexto contemporâneo.

O fenômeno de duplicação relacionado à identidade do sujeito e sua relação com o outro está presente na tradição literária há tempos, geralmente intrincada ao fantástico, ao maravilhoso ou ao mítico. Em uma rápida enumeração, podemos iniciar com a peça *Anfitrião* (336 a.C.), de Plauto, passando por obras canônicas, como *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, *William Wilson* (1839), de Edgar Allan Poe, e *O duplo* (1846), de Fiodor Dostoievski, além de diversas outras produzidas entre os séculos XIX e XX, dentre as quais destacamos os contos “Lejana” (1988), de Julio Cortázar, e “WM” (1984), de Lygia Fagundes Telles, pela sondagem dos mais íntimos conflitos humanos.

De modo geral, essas obras apresentam um questionamento sobre a identidade do indivíduo, a fragmentação interior – ou física – deste em outra pessoa ou, ainda, a relação “eu” *versus* “outro” em conformidade com a conceituação do termo como

[...] algo que, tendo sido originário a partir de um indivíduo, adquire qualidade de projecção e posteriormente se vem a consubstanciar numa entidade autónoma que sobrevive ao sujeito no qual fundamentou a sua génese, partilhando com ele uma certa identificação. Nesta perspectiva, o *DUPLO* é uma entidade que duplica o ‘eu’, destacando-se dele e autonomizando-se a partir desse desdobramento (Cunha, 2022, n.p).

Há ainda a possibilidade de o fenômeno não ser originário da interioridade do sujeito, mas, “[...] se configure como uma entidade que se formou algures, extrinsecamente a esse ‘eu’”, ocorrendo, de modo semelhante, um reconhecimento de similaridade e “uma identificação anímica” (Cunha, 2022, n.p.).

Em suma, o duplo constitui uma temática plena de ressonâncias significativas acerca do ser humano e de sua compreensão sobre si, cujos estudos teóricos tiveram início

na primeira metade do século XX, sob diferentes perspectivas, como a da Psicanálise, com estudos de Sigmund Freud, Otto Rank e Jacques Lacan; ou da Mitologia e da História das Religiões, com Mircea Eliade e Eleazar M. Miellietinski; ou, ainda, da Filosofia, exemplificada por Clément Rosset e Georges Gusdorf, dentre outros.

Em consonância com essa riqueza, Saramago arquitetou uma narrativa complexa – na qual a crise de identidade, afluída nos desdobramentos da temática do duplo, extrapola as preocupações individuais de um sujeito para abranger o contexto social de modo que ele passa a ser visto ~~este é tomado~~ como uma figura representativa da coletividade. Por outro lado, a narração lança mão do recurso do fantástico, atentando para uma tensão existente entre o ser humano e a realidade social coetânea que, previda pelos estudos da Psicologia, pelo desenvolvimento técnico-científico, pela Teoria da Relatividade e pela Física Quântica, contempla a crise da incerteza em relação ao mundo.

1 O fantástico como recurso crítico

A relação entre o ser humano e a realidade não foi explorada somente pelo escritor português ganhador do Nobel de Literatura, mas por muitos autores do século XX que, em busca de uma nova expressão, lançam mão de modos de narrar vinculados ao fantástico. Conforme explica Roxana Guadalupe H. Alvarez:

Sem dúvida, a mudança de perspectiva em relação ao conceito de real e do indivíduo gera, nas décadas de 1980 e 1990, a busca de uma nova expressão literária, e a escolha incide sobre a exploração de motivos e modos de narrar vinculados à literatura fantástica. Isso conduz a um objetivo perseguido por essa nova literatura fantástica que, na percepção de Roas, é ‘precisamente, desestabilizar [os] limites, questionar a validade dos sistemas de percepção do real que todos compartilhamos’ (2014, p. 17-18).

A composição de Saramago não coloca ênfase no fenômeno metaempírico em si. Na verdade, a transgressão do real se propõe a flagrar uma problemática social do cotidiano e a construir uma trama com ênfase nessa questão sob uma nova perspectiva, transpassada pela crítica irônica. Assim como várias produções saramaguianas propõem uma releitura da história, privilegiando a voz e a visão dos excluídos ou silenciados relegados à margem do discurso oficial, os “ex-cêntricos”, na definição de Linda Hutcheon (1991), o recurso ao fantástico constrói-se, nesse romance, como uma ferramenta estética de questionamento em consonância com as palavras de Roas: “[...]”

uma vez substituída a ideia de um nível absoluto de realidade por uma visão dela como construção sociocultural, escrevem[-se] narrativas fantásticas para desmentir os esquemas de interpretação da realidade e do eu” (2014, p. 92).

O intuito contestador característico do autor parte da concepção de movência e incerteza relativa a convenções do que seja o ser humano e a realidade para discutir as especificidades, as incongruências e a instabilidade da ordem socioeconômica e cultural contemporânea. O que pode ser exemplificado pela conversa entre Tertuliano, professor de História e protagonista do romance, e um colega de trabalho:

A sociedade, meu querido amigo, tal como a humanidade, é uma abstração, Como a matemática, Muito mais que a matemática, ao pé delas a matemática é tão concreta como a madeira desta mesa, Que me diz, então, dos estudos sociais, Não é raro que os chamados estudos sociais sejam tudo menos estudos sobre pessoas, [...] (Saramago, 2008, p. 34).

O diálogo deslinda, por meio da voz do professor de Matemática, o questionamento acerca de concepções vistas comumente como certas e unívocas, embora sejam “convenções”. O senso comum compreende o ser humano em seus aspectos coletivos como algo concreto, porém, trata-se de uma compreensão subjetiva. O que se define como “ser humano” e “ciências sociais” são abstrações compreendidas como concretas ilusoriamente, em razão da diversidade e da complexidade relativas à ideia de humanidade, apesar de a compreensão da sociedade como construção sociocultural ser corrente. Desse modo, o que se entende por realidade também é salientado como uma construção sociocultural. Apesar de essa afirmação não ser uma novidade para as ciências, a Filosofia e a Psicologia, no cotidiano, uma ideia geral de perspectiva unívoca acerca desse conceito ainda permanece.

Com efeito, a sutil ironia que salienta a contradição sobre o afastamento existente entre as ciências sociais e seu objeto, o ser humano em suas inter-relações na coletividade, deixa entrever que tanto este quanto as instituições sociais, igualmente construtos abstratos arquitetados por indivíduos, acabam por perpetuar um distanciamento entre o que caracteriza o traço humano na vivência cotidiana, no dia a dia. Ou seja, o ser humano visto como conceito resulta na “despersonalização” de todos, tema que alicerça diversos episódios da narrativa. Nesse contexto, consideramos o duplo como um indício da “despersonalização” apontada pela narrativa. Por outro lado, a inquietação presente no

romance não é gerada somente pela presença de um fato insólito, mas, pela insinuante desconfiança acerca da realidade. A esse respeito afirma David Roas,

[...] o que caracteriza o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos, [...] (2014, p. 67).

Para a personagem de Saramago, a própria realidade, produto da convenção social em que o indivíduo nasce e vive, de repente, revela-se surpreendente e extrapola o previsto. Sutilmente, pois, Tertuliano questiona os elementos dissonantes não somente relativos à aparência ou à *ok* imagem, mas também a outros aspectos: “[...] o que seria para admirar é que havendo mais de seis milhões de pessoas no planeta não se encontrassem ao menos duas iguais. Que nunca poderiam ser exatamente iguais, iguais em tudo, já se sabe” (Saramago, 2008, p. 21).

O autor utiliza a literatura para refletir acerca da existência humana, ficcionalizando informações cotidianas e concretas de modo surpreendente, mescladas a informações históricas, ao fantástico e ao insólito, resultando em uma composição que questiona a representação da realidade de modo tradicional e unívoco por considerá-la absurda em muitos aspectos.

A partir da problematização da realidade, a narrativa em análise utiliza a duplicação da personagem como recurso estético do fantástico para discutir a crise de identidade do sujeito contemporâneo exacerbada pelo capitalismo, pelas relações de interesse e pelo sentimento de incerteza e inconstância presente em diferentes sociedades nos séculos XX e XXI. Assim, Tertuliano Máximo Afonso, protagonista do romance, em conversa com o colega professor de Matemática é informado da existência de um ator cuja aparência é idêntica à dele. O fato incomoda bastante a personagem, sujeito melancólico e insatisfeito com a própria vida, despertando uma série de questionamentos especialmente relacionados ao seu não reconhecimento como profissional em oposição à valorização e ao *status* social que ele considera serem os do ator-sósia.

Dessa forma, a crítica presente na narrativa destaca a reprodução de padrões na sociedade capitalista, a qual valoriza o poder econômico e a ostentação do consumo. O assombroso não diz respeito à possibilidade de haver sócias, pessoas idênticas na aparência física, porém, as inúmeras cópias sociais e culturais de indivíduos na sociedade

global reproduzindo comportamentos voltados ao mercado e ao consumo. As reflexões distribuídas ao longo da narrativa criticam a reprodução de identidades pré-concebidas, a perda da individualidade como complexidade singular do ser humano provocada pela reificação deste pelo sistema industrial, pela padronização de valores, pela cultura de massa, na qual o sujeito perde a noção de que não consegue escolher, apenas é conduzido no consumo de bens materiais e culturais.

2 Da reprodutibilidade técnica da arte à mercantilização de seres e objetos

Um exemplo concreto resultante dessa forma de compreensão das relações entre indivíduos e sua produção foi discutida por Walter Benjamin no contexto da década de 1930, quando estudiosos debatiam a questão de que o grande público apresentava um comportamento acrítico diante de campanhas publicitárias e outras estratégias da nomeada “indústria cultural”. Benjamin, interessado pela arte e os novos meios de produção em uma perspectiva marxista, refletiu sobre essa percepção e concluiu que a invenção de novas técnicas de reprodução em larga escala, a *reprodutibilidade técnica* de obras de arte, de um lado, possibilitou ao público de massa o consumo de produtos artísticos, isto é, a reprodutibilidade técnica favoreceu a democratização da produção artística e sua fruição. Porém, de outro, ocasionou o enfraquecimento da “aura” da obra de arte como produto singular, único e autêntico, expressão de um *hic et nunc*, tendo em vista que a reprodutibilidade técnica transforma o artefato artístico autoral em mercadoria para ser consumida massivamente. Segundo o filósofo,

Essas condições modificadas [produto da reprodução técnica] podem deixar intocada a maior parte da existência da obra de arte – mas, em todo caso, elas certamente desvalorizam seu aqui e agora. Ainda que isso não valha de modo algum apenas para a obra de arte, mas analogamente também, por exemplo, para uma paisagem que passa diante do espectador em um filme, um núcleo altamente sensível é tocado no objeto da arte por meio desse processo, núcleo este que não é tão frágil num objeto natural. É essa a sua autenticidade (Benjamin, 2015, p. 52).

O autor salienta a debilidade do produto cultural ausente “num objeto natural”, sugerindo a perspectiva de que o indivíduo contemporâneo também pode ter se diferenciado e se afastado do campo do natural. Como, no processo capitalista, a criação

única é substituída por uma produção em série, emergem diferentes contradições, o processo de acessibilidade desses produtos traz consigo a transformação dos modos de percepção da arte, da cultura e também do fazer humano e a reificação do sujeito nas relações de trabalho passa a dominar esse processo também. A reprodutibilidade, apresentando o sempre idêntico, contribui diretamente para a destruição do caráter único de autenticidade e da tradição da obra de arte e também das relações humanas envolvidas.

Nesse ensaio, Benjamin discute, além da serigrafia e de outras técnicas de reprodução de imagens anteriores, a fotografia e o cinema – manifestações da cultura industrial – e sua influência em um novo modo de compreensão do fazer e do ser humano. A reprodução serial passa a não se restringir à mercadoria, mas também a uma diversidade de atividades humanas, isto é, opera-se um deslocamento dessa nova concepção do mundo do trabalho para o mundo da cultura.

A película cinematográfica, considerada um simulacro da realidade propiciado pela técnica da indústria moderna, constitui-se como agente eficaz das contradições aludidas, seja por propiciar uma experiência coletiva com suas consequências sociais e políticas, seja por revelar que essa experiência também resulta na massificação. Conquanto seja uma produção cultural, o filme deixa de ser percebido em sua singularidade ou aura para ser visto como reprodução de exposições, nas quais o objetivo está absorto na configuração da relação produto-consumo-lucro. Aliás, os atores/atrizes de cinema passam a perceber a relação com o público como constituição de um mercado.

Naquele contexto, Benjamin havia considerado que o grande público era incitado a “consumir” a reprodução cinematográfica por meio de concepções ilusórias. Apesar das transformações históricas ocorridas, tal trabalho de simulação da realidade foi aperfeiçoado ao longo da modernidade. Conforme Adorno e Horkheimer, o cinema por

[...] reproduzir de modo exato o mundo perceptivo de todo o dia – tornou-se o critério da produção. Quanto mais densa e integral a duplicação dos objetos empíricos por parte de suas técnicas, tanto mais fácil fazer crer que o mundo de fora é o simples prolongamento daquele que se acaba de ver no cinema [...]. A vida, tendencialmente, não deve mais poder se distinguir do filme. Enquanto este, superando de fato o teatro ilusionista, não deixa à fantasia e ao pensamento dos espectadores qualquer dimensão na qual possam [...] se mover e se ampliar por conta própria sem que percam o fio e, ao mesmo tempo, exercita as próprias vítimas em identificá-lo com a realidade (2000, p. 174-175).

Dessa forma, o cinema, ao não deixar espaço ao pensamento e à imaginação criativa do espectador, ao mesmo tempo em que o leva a confundir a realidade vivida e a

realidade experienciada, possibilita o domínio da cultura de massa performada, isto é, da reprodução de comportamentos e consumo segundo uma performance valorizada pelo mercado e presente nos produtos culturais.

É significativo, diante disso, que Tertuliano venha a se dar conta de seu sócio por meio de um filme e, ainda, que comece a assistir obsessivamente aos filmes da produtora na tentativa de identificar seu sócio, saber o nome do ator e ter mais informações em cada um dos filmes sem que a duplicação seja percebida por outras pessoas, ao mesmo tempo em que se reconhece na imagem do outro na tela da televisão, no espelho do banheiro, sentindo-se um erro:

Serei mesmo um erro, perguntou-se, e, supondo que efetivamente 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 percebamos também nós pelos olhos deles (Saramago, 2008, p. 24).

Tertuliano representa a performance do indivíduo sintomático da contemporaneidade: o sujeito sufocado pelas pressões socioeconômicas, descontente em sua vida profissional e/ou amorosa, que vive deprimido e solitário. Ele não entende bem o motivo de seu tédio ou descontentamento, embora alguns sintomas apontem para a insatisfação pessoal advinda da cisão entre a interioridade e o contexto vivido, a falta de sentido em relação às atividades desempenhadas como sujeito social, entrevistas em declarações da personagem, como: “[...] contentar-me-ia com pouco, se o tivesse [...]. É a carreira e o trabalho que me têm a mim, não eu a eles [...]. Não gosto de mim mesmo, provavelmente é esse o problema (Saramago, 2008, p. 11-12). Ou ainda:

[...] a culpa é só minha, deste marasmo, desta depressão que me põe os nervos fora do lugar, fico susceptível, desconfiado, a imaginar coisas, [...], Eu sei lá, coisas, por exemplo, que não sou considerado como julgo ser merecedor, às vezes tenho até a impressão de não saber exatamente o que sou, sei quem sou, mas não o que sou, não sei se me faço explicar (Saramago, 2008, p. 58).

Aparentemente, a dúvida de Tertuliano não diz respeito a si mesmo – quem é –, mas a o que é, ou seja, o seu lugar no contexto social; por isso, havia reagido bruscamente a um gesto de acolhimento realizado pelo professor de Matemática, interpretado como paternalista. Emerge o mal-estar gerado pela objetificação capitalista, pela cultura de

massa, pelo consumo exagerado que preme o sujeito pela homogeneização de comportamentos, gostos, valores, sonhos e ações. O conhecimento de um outro igual a ele em aparência, porém, com condição econômica superior e sucesso profissional, leva a personagem a uma comparação implícita e a considerar que a própria vida poderia ser melhor. Também deslinda a contradição vivida pelo sujeito urbano imerso em um mundo padronizado, de quantidade e regularidade que leva milhares de pessoas a ter, ou a almejar, o mesmo *status* de consumo, a viver os mesmos desejos, a executar os mesmos gestos ou ações, embora se considerem autênticos.

Segundo Gilles Lipovetsky, o sistema capitalista e o neonarcisismo contemporâneo levam o sujeito a se considerar original, singular. O autor, na obra *A Era do Vazio* (2005), utiliza o termo neonarcisismo para designar um novo individualismo, remetendo ao mito de Narciso, embora não o utilize em um sentido freudiano¹. Sua concepção de narcisismo se refere à figura de um novo sujeito, que manifesta de forma intensa um amor por si mesmo, promovendo uma renúncia aos valores altruístas e coletivos, em favor de uma performance fomentada pelo hedonismo, pelo prazer rápido e efêmero do consumo. Este narcisismo proposto pelo filósofo caracteriza um novo tipo de individualidade fluida e sem estrutura, matizada e indefinida, figurada em um “Eu” envolvido por imprecisões e incertezas, desprovido de parâmetros e de uma base estável para se orientar; por isso performa diferentes máscaras:

Quanto mais se investe no Eu, quanto mais se faz dele o objeto de atenção e de interpretação, mais aumentam a incerteza e a interrogação. O Eu se torna um espelho vazio à força de ‘informações’, uma pergunta sem respostas à força de associações e análises, uma estrutura aberta e indeterminada que exige sempre e cada vez mais terapia e anamnese. [...] Narciso não mais se encontra imobilizado diante da imagem fixa, aliás, nem mesmo mais imagem tem e nada mais é do que uma busca interminável de Si Mesmo, um processo de desestabilização ou flutuação *psi* comparável à flutuação monetária ou à flutuação da opinião pública: Narciso se colocou em órbita (Lipovetsky, 2005, p. 37).

Segundo essa perspectiva, o romance apresenta um esboço crítico do sujeito fruto da contemporaneidade, personagem síntese de um tempo do qual falaremos adiante.

¹ O emprego do termo narcisismo tem origem na cultura grega (mito de Narciso) e significa o amor do indivíduo por si mesmo. Em 1914, Freud (1974) formulou a base para o entendimento do narcisismo como elemento constitutivo do amor-próprio e da autoestima, articulando o conceito psicanalítico do narcisismo na esteira do desenvolvimento infantil e da libido. Conforme explica Maria das Graças Araújo, “[...] segundo Freud (1914/1974), os investimentos libidinais podem ser direcionados ao próprio ego ou aos objetos. Quando a libido é investida no ego, diz-se libido do ego ou libido narcísica” (2010, p. 80).

3 Identidade e performance: o sujeito cambiante da contemporaneidade

A constatação da existência de um outro, que partilha a mesma imagem de si, leva Tertuliano ao conflito com sua própria existência. Diante do sentimento de objetificação, de ser um corpo “reproduzido”, que não é único, surge a obsessão por comprovar sua primazia ou originalidade à medida que o desalento de se sentir inadequado ou inferior junto aos padrões estabelecidos pela convenção social passa a incomodar mais. Ao longo da narrativa há diversas referências à ordem numérica ou classificação que remetem à questão da primazia:

[...] Tertuliano Máximo Afonso não achou graça na primeira vez, muito menos achou na segunda (Saramago, 2008, p. 21).

[...] depois do primeiro encontro haverá segundo e terceiro (p. 27).

[...] mas isto seria o mesmo que exhibir a carta principal a um jogo, meter terceira pessoa num segredo que ainda nem sequer era de duas [...]. A última vez foi primeira e a primeira foi última (p. 35).

Essa questão já está implícita no nome do protagonista. Logo no início do romance, Saramago, chama a atenção para a insatisfação de Tertuliano com o próprio nome, qualificado “rançoso” e “malfadado”, de certo “sabor clássico”, denotando a ideia de ser ultrapassado, segundo o narrador:

O homem que acabou de entrar na loja para alugar uma cassete vídeo tem no seu bilhete de identidade um nome nada comum, de um sabor clássico que o tempo veio a tornar rançoso, nada menos que Tertuliano Máximo Afonso. Ao Máximo e ao Afonso, de aplicação mais corrente, ainda consegue admiti-los [...], mas o Tertuliano pesa-lhe como uma lousa desde o primeiro dia em que percebeu que o malfadado nome dava para ser pronunciado com uma ironia que podia ser ofensiva (Saramago, 2008, p. 7).

Os nomes possuem um significado particular quando relacionados ao tema do duplo, constituem máscaras com que as personagens compõem suas identidades sugerindo outros sentidos ocultos. Em Saramago, é algo ainda mais significativo, em razão da ausência de nomes em diversos romances e, principalmente, da insistência do narrador em utilizar sempre o nome completo do protagonista todas as vezes em que a ele se refere, como se insistisse na presença de um sentido outro, indiciando a existência de

três. Tertuliano Máximo Afonso forma um conjunto singular constituído por três nomes próprios. Ou seja, o sobrenome – “Máximo Afonso” – é composto de dois nomes de origem latina que são usualmente nomes próprios, não patronímicos.

Segundo o *Dicionário de Nomes Próprios* (2022), “Tertuliano”, do Latim *tertius*, significa “terceiro filho”, ou ainda “descendente de Tércio”. Assim, o primeiro nome funciona como um índice de um significado implícito, que somente será revelado no final da obra, visto que “Os índices implicam uma atitude de deciframento: trata-se para o leitor de aprender a conhecer um caráter, uma atmosfera” (Barthes, 2011, p. 35). A insatisfação com o nome toma mais matizes, assinala a personagem como um “terceiro filho de três”; isto é, indicia semanticamente um elemento de duplicação, não somente da ocorrência de nascimentos em uma linhagem, mas também a repetição, ou reprodução dos indivíduos em uma sociedade massificada. Sintomaticamente quando conversa ao telefone com a esposa de António Claro, Helena, Tertuliano não menciona seu primeiro nome, chamando-se “Máximo Afonso”, revelando-o, em seguida, ao falar com o ator: “Chamo-me Tertuliano Máximo Afonso e sou professor de História no ensino secundário, Disse à minha mulher que se chamava Máximo Afonso, Foi para abreviar, o nome completo é este” (Saramago, 2008, p. 157). A omissão inicial e posterior apresentação completa, para o outro, sugere que a personagem se reconhece como um outro diante de seu sócia. Porém, junto da figura feminina evita o nome considerado antiquado, como se buscasse impressioná-la. A insatisfação com o próprio nome deslinda mais nuances, como a falta de originalidade e também antecipa uma informação do desfecho da narrativa, a ser comentada adiante, ao indicar que o protagonista não é um duplo, uma cópia do primeiro, mas, uma terceira reprodução.

Por sua vez, “Máximo” é uma variante do nome “Maximus”, em Latim, que significa “o de maior estatura” ou “aquele que agrada ou bem impressiona as pessoas” (*Dicionário de nomes próprios*, 2022). O contraste entre os significados e a trivialidade do perfil acabrunhado de um professor de História insatisfeito com a própria vida salienta a ironia presente. O nome “Afonso” repete essa oposição, por significar algo “de inclinação nobre, pronto para nobreza, nobre aptidão”, e ainda constituir, no contexto da Península Ibérica, nome tradicional de reis. Ou seja, a segunda oposição do último patronímico salienta a ironia instaurada pelo significado do sobrenome anterior, contrastando com a declaração da personagem de ser “apenas um professor de História do ensino secundário” (Saramago, 2008, p. 71). E, ainda, a nobreza e a grandeza desses

nomes podem remeter ao desejo de distinção de Tertuliano, que passa a recusar um destino insonso não escolhido ou desejado.

Por outro lado, o ator António Claro apresenta-se sob o nome artístico “Daniel Santa Clara”, fato que, em um primeiro momento, dificultou a investigação de Tertuliano acerca da identidade do sócia. Conforme o *Dicionário de nomes próprios* (2022) “Antônio” significa “valioso”, “digno de apreço”, enquanto “Claro” constitui um adjetivo do Latim, *clarus*, que indica “brilhante, clareza, luminosidade”. O conjunto pode indicar a clareza, a distinção do nome próprio “valioso, digno de apreço”, o qual se preserva na intimidade particular por ser precioso. Assim, emerge o nome artístico, “Daniel”, que significa “o Senhor é meu juiz”, ou “Deus é meu juiz”; enquanto “Santa-Clara”, além de contar com o adjetivo “Clara”, relacionado ao sobrenome original, refere-se a Santa Clara de Assis, fundadora das Ordem das Clarissas e nomeada padroeira da televisão pelo Papa Pio XII.

O narrador ainda aproveita a conversa entre o protagonista e o senso comum para ironizar António pelo uso do “nome artístico”, referindo-se ao poeta Fernando Pessoa e à criação de seus heterônimos – uma estratégia de disfarce da fragmentação do eu de modo singular: “É muito simples, foi do apelido Claro que se criou o pseudónimo Santa-Clara, Não é pseudónimo, é nome artístico, Já o outro também não quis a vulgaridade plebeia do pseudónimo, chamou-lhe heterónimo” (Saramago, 2008, p. 138). Enquanto Tertuliano não aceita a duplicação e tem dificuldade em lidar com situação desfavorável de não primazia, Fernando Pessoa desdobrou-se para melhor sentir e criar de modo genial. António é também um artista, pertencente a uma classe que comumente utiliza um nome artístico. Diferentemente do pseudônimo, não objetiva somente esconder uma identidade, mas proteger a identidade pessoal e simultaneamente se destacar, chamar a atenção para o fazer artístico capaz de interpretar diferentes identidades. A ironia saramaguiana salienta o imperativo da criatividade, do ineditismo e da excentricidade comum aos artistas.

Por fim, o sentido de julgamento implícito no nome “Daniel” está liado à apreciação crítica do público ou dos espectadores que avaliam a performance do ator. Essa leitura, amparada pela relação com a santa padroeira da televisão, desvela a importância da atuação nesse contexto e do papel desempenhado pelo público consumidor. António Claro, por ser ator, profissão de caráter movente e multiforme, utiliza um nome artístico como meio de separação entre a imagem privada e a pública e também efetua uma estratégia de marketing como produto, visto que um ator vende a

própria imagem em diferentes performances ou encenações sem comprometer a vida pessoal. O sucesso da carreira do artista depende diretamente da apreciação e do consumo dessa imagem por parte do público.

No contexto de consumo em massa e individualismo extremo, a insatisfação de Tertuliano com o próprio nome delineia ainda um incômodo consigo mesmo, como um reflexo do mal-estar vivido devido à situação de mediocridade econômica e social que se choca com o “neonarcisismo” interiorizado. A questão agrava-se devido à busca de primazia, à recusa em ser o sósia ou a cópia, por se sentir humilhado pela superioridade profissional de António, relativa à situação econômica, à fama e à desenvoltura. Questão reforçada pelas ameaças feitas pelo ator após o primeiro encontro entre os dois, no qual, inclusive, ele havia levado uma pistola, ainda que descarregada.

Essa superioridade é reforçada no momento em que comparam os próprios documentos e averigam o fato de que, teoricamente, Tertuliano seria o segundo, o sósia, em razão de António ter nascido alguns minutos antes, embora no mesmo dia. Todavia, esse sentimento se transformará em ação a partir do choque com as provocações de António, funcionando como um impulso para que ele busque modificar sua história. O protagonista passa a perceber novas possibilidades em sua vida, como que instigado por uma conversa que tivera com Maria da Paz sobre o caos a ser organizado em seu apartamento. A profundidade da citação feita despercebidamente pela namorada: “o caos é uma ordem por decifrar” (Saramago, 2008, p. 90), surpreende-o de tal forma que se explica: “O que me custa a perceber é como foi que te ocorreu esse achado, a ideia de uma ordem contida no caos e que pode ser decifrada no interior dele, [...] o que quero dizer é que essa tua ideia é absolutamente surpreendente, inesperada em mim” (Saramago, 2008, p. 91).

Passada a conversa, concluída enquanto Maria da Paz incita: “Arruma o caos, Máximo, arruma o caos” (Saramago, 2008, p. 91), o professor pouco a pouco busca organizar de modo distinto seu cotidiano. Ao perceber que as histórias podem se tornar caos, mas também podem ser organizadas em uma ordem decifrada conforme uma ideia ou intenção, ele passa a expressar ideias diferentes e inovadoras sobre o ensino de História no trabalho e é acolhido e elogiado pelo diretor, resultando em ânimo e positividade. Ocorre também a constatação da própria situação de enfrentamento do dia a dia sem os subterfúgios de desdobrar-se em um eu profissional e outro privado: “Não sou historiador, sou apenas professor de História, quanto ao nome nunca tive outro, no ensino não usamos pseudónimos, mal ou bem ensinamos de cara descoberta”(Saramago, 2008, p. 158).

Em suma, à medida que os duplicados se informam um sobre o outro, os fatos se desenrolam positivamente para Tertuliano, que encontra novo sabor no relacionamento com Maria da Paz, assim como novas perspectivas de reconhecimento em seu trabalho, ao passo que o casamento de António e Helena entra em crise em razão de ela não conseguir lidar com o insólito da situação. Ironicamente, a busca obsessiva de Tertuliano pelo seu sócia desaparece enquanto este último passa a planejar meios de se vingar pela tranquilidade perdida.

Assim, ao descobrir o relacionamento de Tertuliano com Maria da Paz, António percebe a oportunidade de, mais uma vez, humilhá-lo e realizar uma vingança cruel, passando uma noite com a namorada do professor de História como se fosse ele. Por meio de ameaça e violência física, consegue se apropriar das roupas, dos documentos e do carro do protagonista, ou seja, da identidade do outro para se encontrar com a jovem.

A complexidade da sociedade moderna e o aumento populacional resultou na necessidade de uma forma concreta de comprovação da identidade das pessoas, que foi facilitada ao longo do século XX pela fotografia. A partir da reprodução da imagem fotográfica e de registros oficiais, os documentos pessoais adquiriram o valor de prova existencial, de atestado de identidade, pois, sem a documentação legal, os indivíduos perdem seus direitos de cidadãos, como se não existissem. Não conseguem acesso aos serviços sociais básicos, como atendimento médico, educação, voto, direitos familiares etc. Frederic Jameson (1997) explica que, no capitalismo tardio, há tantos saberes e narrativas que é preciso a comprovação da autenticidade tanto de fatos quanto de indivíduos. Qualquer pessoa pode ter sua identidade comprometida ao perder seus documentos de identificação ou, como no caso de *O homem duplicado*, esses documentos sejam trocados.

O romance salienta a relação estabelecida entre os documentos pessoais de cada sujeito e a própria identidade, visto que, com a troca de documentos, roupas e carro, Tertuliano acaba por ficar com todos os pertences de seu sócia e também com a identidade dele. Isto é, com a comprovação da identidade de António Claro reforçada pela similitude física.

Como cada uma das personagens havia recusado a ideia de um exame de DNA e a comprovação pela imagem fotográfica é falha, o enredo busca salientar como a aparência externa das pessoas é um aspecto enganoso, especialmente, quando o interesse social recai sobre o ter e não o ser. Não por acaso, a identificação por meio dos

documentos marca um aspecto muito importante para o desfecho da narrativa, deflagrando uma continuidade.

Após o acidente, no qual faleceram António disfarçado de Tertuliano e Maria da Paz, a verdade em relação aos duplos é revelada a Helena, assim como a possibilidade da troca de identidade devido à aparência física partilhada pelos dois. Como é a documentação legal, juntamente com os bens materiais, o que determina socialmente a identidade das pessoas, seu *status* social e sua importância, essa troca involuntária, mas permanente, transfere Tertuliano para a vida de António. O papel a ser representado no que se refere à sociedade não implica sua singularidade interior, ao contrário, somente exige as ações corriqueiras do cotidiano. O protagonista, será, pois, o mesmo externamente, sendo um ou sendo outro, no processo social de objetificação do sujeito. Dessa forma, Helena armenta acerca da troca de vida:

Estou a dizer-te que fiques comigo, que tomes o lugar do meu marido, que sejas em tudo e para tudo António Claro, que lhe continues a vida, já que lha tiraste, Que eu fique aqui, que vivamos juntos, Sim, Mas nós não nos amamos, Talvez não, Pode vir a odiar-me, Talvez sim, Ou odiá-la eu a si, Aceito o risco, seria mais um caso único no mundo, uma viúva que se divorciou, Mas o seu marido devia ter família, pais, irmãos, como posso eu fazer as vezes dele, Ajudar-te-ei, Ele era actor, eu sou professor de História, Esses são alguns dos cacos que terás de recompor, mas cada coisa tem seu tempo (Saramago, 2008, p. 314).

É estranhamente fácil para Tertuliano apossar-se da vida de António Claro. Ele necessitava apenas adaptar-se a novos fatos e circunstâncias para desempenhar o papel social como marido de Helena sem dificuldade; já na intimidade, na qual a troca era conhecida, ele mais facilmente conseguiria ser o marido da personagem. Desvela-se mais claramente a crítica à objetificação das pessoas, tematizada na crise de identidade contemporânea e enunciada pelo recurso ao fantástico: em meio à padronização de consumo e de comportamentos, basta que roupas e documentos sejam trocados para que um indivíduo seja tomado por outro, gerando angústia. Por isso, a insólita duplicação havia suscitado desassossego; não tanto pelo fenômeno em si, mas pelo risco de ser revelada a própria falta de originalidade.

A análise diante do espelho efetivada pelos duplos evidencia a aflição de descobrirem o outro em si mesmos. Mesmo no simples questionamento que ambos fazem ao próprio reflexo, quer o profiram ou não, permanece a dúvida:

Este sou eu, é que desde então os medos mudaram muito e as dúvidas ainda mais, agora, aqui, em vez de uma afirmação confiante, o único que nos sai da boca é a pergunta, Este quem é, e a ela nem mais quatro ou cinco milhões de anos conseguirão provavelmente dar resposta (Saramago, 2008, p. 246).

O acaso encerrara inesperadamente a história entre os dois. Tertuliano escolhe ficar ligado à identidade de António, compartilhando com Helena e Carolina, sua mãe, a verdade sobre si. Saramago, entretanto, não encerra o romance nesse acontecimento. A narrativa traz uma reviravolta como um fio de Ariadne que percorre um labirinto, porém, diferentemente do mito, esse labirinto se duplica incessantemente à maneira borgiana, o fantástico tenciona o “não pode ser” (Borges, 2002, p. 102) para salientar o absurdo da vida contemporânea.

Considerações finais

Há, portanto, um outro sócia, um segundo, salientando a circularidade do enredo, a ocorrência de um ciclo, de reduplicação dos fatos. O protagonista é reafirmado como um terceiro, cuja referência está implícita no significado de seu nome já comentado anteriormente: Tertuliano, o terceiro de uma linhagem.

Ainda que o primeiro duplo, António Claro, tenha morrido, o protagonista não consegue alcançar a tranquilidade e a certeza de ser um indivíduo singular, único. A marcação pelo telefone de um encontro com o novo outro repete o primeiro encontro com António; porém, dessa vez Tertuliano leva a pistola herdada do sócia, reiterando a vestimenta da máscara e da performance assumidas:

Muito bem, Muito bem, repetiu Tertuliano Máximo Afonso pousando o telefone. Puxou uma folha de papel e escreveu sem assinar, Voltarei. Depois foi ao quarto, abriu a gaveta onde estava a pistola. Introduziu o carregador na coronha e transferiu um cartucho para a câmara. Mudou de roupa, camisa lavada, gravata, calças, casaco, os sapatos melhores. Entalou a pistola no cinto e saiu (Saramago, 2008, p. 284).

O parágrafo final reproduzido acima não encerra a narrativa, o labirinto proposto por Saramago se desdobra em círculos, indiciando a continuidade da questão criticada no romance. O autor, ao utilizar o tema do duplo como recurso estético, salienta a duplicação – de atitudes, de costumes e de consumo – como um fenômeno estrutural difuso na sociedade contemporânea, que resultou na despersonalização dos sujeitos, na renúncia

dos valores coletivos e gregários em favor de uma performance fomentada pelo prazer rápido e efêmero do consumo individualista (Lipovetsky, 2005) subserviente ao método capitalista globalizado, segundo uma lógica explicada por Stuart Hall:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicas e parecem ‘flutuar livremente’. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha (2006, p. 75).

Em consonância com esse raciocínio, Tertuliano, terceiro de um conjunto de cópias de vidas comuns, de pessoas relegadas a uma vivência monótona e apagada, reage, troca de identidade, deixa a História para performar a vida de um ator; a escolha é pela adaptação às inconstâncias da contemporaneidade. O que se relaciona à epígrafe do romance retirada do *Livro dos Contrários* e citada também por Maria da Paz: “o caos é uma ordem a decifrar” (Saramago, 2008, p. 90). Pode-se dizer que o romance revela que essas inconstâncias refletem um caos sucessivo imposto pela ordem capitalista. A crítica de Saramago denuncia a violência implícita nesse processo de despersonalização e transformação de pessoas em cópias neonarcisistas, cujo espírito beligerante e competidor é incapaz da aceitação do outro, do convívio altruísta e fraterno. Daí a competição e a perseguição que se repetem sucessivamente.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Teoria da cultura de massa**. Introdução, comentários e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

ALVAREZ, R. G. H. Apresentação do autor. In: ROAS, D. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014, p. 11-27.

ARAÚJO, M. das G. (2010). Considerações sobre o narcisismo. **Estudos de psicanálise**, Belo Horizonte, n. 34, 2010. p. 79-82. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372010000200011. Acesso em: 10 set. 2024.

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, R. *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 19-62.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Gabriel V. da Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2015.

BORGES, J. L. **O livro de areia**. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Companhia da Letras, 2002. p.100-105.

CORTÁZAR, J. Lejana. *In*: CORTÁZAR, J. **Cuentos completos**. Tomo 1. Madrid: Alfaguara, 1998. p. 119-125.

CUNHA, C. Duplo. *In*: CEIA, C. (org.). **E-Dicionário de termos literários**. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/duplo/>. Acesso em: 10 set. 2024.

DIAS, J. J. A.; MARQUES, A. H. R.O.; RODRIGUES, T. F. (ed.). **Livro dos conselhos de El-rei D. Duarte**: (Livro da Cartuxa): edição diplomática. Lisboa: Editorial Estampa, 1982.

Dicionário de Nomes Próprios: significado dos nomes. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/>. Acesso em: 10 set. 2024.

FREUD, S. (1974). Sobre o narcisismo: uma introdução. *In*: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas**. v. XIV. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 85-119. Ok

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.ok

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.ok

JAMESON, F. **Pós-modernidade**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

LIPOVETSKY, G. **A era do vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Trad. Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri: Manole, 2005.ok

ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SARAMAGO, J. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TELLES, L. F. WM. *In*: TELLES, L. F. **Seminário dos ratos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 93-104.

Data de submissão: 21/05/2024

Data de aprovação: 16/08/2024