

WILLIAM WILSON EM O HOMEM DUPLICADO
WILLIAM WILSON IN SARAMAGO'S THE DOUBLE

Elaine Christina MOTA¹

RESUMO: Este artigo tem por objetivo principal analisar comparativamente o conto poeano *William Wilson* (1843) e o romance saramaguiano *O homem duplicado* (2002), desvelando a paródia de Saramago em relação à narrativa de Poe, especialmente no que concerne aos mitos e à função do narrador.

PALAVRAS-CHAVE: *William Wilson*; *O homem duplicado*; paródia; mitos; narrador.

ABSTRACT: This article aims chiefly at analyzing comparatively Poe's short story *William Wilson* (1843) and Saramago's novel *The double* (2002), unveiling Saramago's parody towards Poe's narrative, mainly in what concerns myths and the narrator's function.

KEY-WORDS: *William Wilson*; *Saramago's The double*; parody; myths; narrator.

Edgar Allan Poe (1809 –1849) é considerado um dos expoentes da literatura universal ao lado de outros contistas da estirpe de Machado de Assis, Maupassant e Tchekóv, sendo exaustivamente estudado por aqueles que se interessam pela teoria do conto. Poe, entretanto, não tem seu valor reconhecido por críticos conterrâneos dele. Foi ele, porém, o primeiro a perceber e a instituir a diferença entre um capítulo de um romance, um relato autobiográfico e um conto, afirmando que este se apoia inteiramente na sua intensidade, criando assim uma unidade de efeito. É considerado por muitos o criador do conto e, em particular do conto de horror.

Segundo Baudelaire e Cortázar, esta relutância norte-americana em aceitá-lo como membro do grupo das excelências contísticas dá-se pelo fato de seu grau de cultura estar bem acima da média da dos seus contemporâneos, esbarrando, assim, em certa ignorância. À recusa em aceitar a genialidade literária de Poe, estes dois críticos também somam a preferência dos críticos e, principalmente, leitores da época por um estilo mais leve, sem tantas pitadas de estratégia, horror, morbidez e macabrisimo. Ainda de acordo com Baudelaire, no entanto, todo o fulcro da obra de Poe – a angústia e

¹ Mestre em Estudos Literários – UNESP/ Araraquara.

melancolia – não é inteligível a todos os homens, pois “os ecos desesperados da melancolia que atravessam as obras de Poe têm um acento penetrante, é verdade, mas é preciso dizer também que é uma melancolia bem *solitária* (grifo nosso) e pouco simpática ao comum dos homens.” (Baudelaire, 2003, p. 51)

A importância e a atemporalidade da obra de Poe são confirmadas pela atualidade e contemporaneidade do tema de seus contos e poemas, além da identificação do leitor com o que ele lê. De acordo com Cortazar, somos todos um pouco poeanos, e, se somos todos um pouco poeanos, podemos afirmar que Saramago também o é. Porém, ao passo que Poe era romântico, José Saramago (1922 – 2010) é um pós-moderno não assumido, que lida com a alma humana, tanto quanto Poe. Apenas o seu ceticismo e niilismo parecem ter assumido ares mais contemporâneos e intensificaram-se. Podemos certamente afirmar que em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *A Caverna* (2000) e *O homem duplicado* (2002) esta relação entre identidade e sociedade ocorre em vários graus, variando do mais sutil (se é que Saramago consegue sê-lo) ao mais exacerbado. Não foi ao acaso que Saramago escolheu como protagonista um professor de História para entrar em crise de identidade em seu *O homem duplicado*, romance que brevemente analisaremos comparativamente ao conto *William Wilson* de Poe.

Para um melhor aproveitamento deste artigo, apresentaremos um breve resumo das duas obras nas linhas que seguem. Começemos por *William Wilson*. William Wilson é o narrador de sua própria história. Desde quando era um bebê, William já demonstra uma personalidade forte e se transforma numa criança que faz tudo o que quer. Na escola, ele se depara com um homônimo que também é seu sócio e que nasceu no mesmo dia, mês e ano em que ele havia nascido. Não bastasse isto, este sócio copia todos os seus trejeitos e falas. A única diferença entre eles é a voz do duplo, que não passa de um sussurro. Aparentemente, entretanto, ninguém mais consegue perceber ou se perturbar com tais semelhanças, a não ser o próprio William Wilson. O tempo passa e William Wilson acaba se encontrando com o seu sócio apenas em situações que envolvam constrangimento. Como já não consegue mais suportar a aparição inoportuna do outro, William Wilson acaba matando o seu duplo. Ao matá-lo, ele descobre ter incorrido apenas contra o espelho.

Se o conto de Poe é muito intenso embora curto, o romance de Saramago é mais complexo, porém tão intenso quanto o conto. Tertuliano Máximo Afonso, um medíocre professor de História que está em depressão, assiste a um filme aconselhado por um amigo e, logo em seguida, fica perturbado, mas não consegue perceber de imediato o que o deixou tão angustiado. Apenas depois de algumas horas, ele percebe que o que o angustia é o fato de um dos figurantes ser absurdamente parecido com ele. É a partir deste instante que Tertuliano Máximo Afonso começa uma busca doentia por seu “sósia”. A primeira parte da obra – 110 páginas – descreve de maneira ímpar o desespero do professor de História para saber o nome do ator.

Quando sua busca pelo nome tem sucesso, uma outra tem início: a busca pelo próprio ator. Esta busca é dividida em duas partes: a do encontro virtual e a do encontro real. É no encontro real que há uma séria discussão sobre ORIGINAL X CÓPIA e qual deles seria a cópia. Antes de descobrirem quem é o original, ambos chegam à conclusão de que só há lugar para este no mundo e que cópias não devem existir, pois elas efetivamente não existiriam sem o original. Isto, entretanto, não significa que eles tenham optado por tomar uma medida mais drástica: apenas delimitaram território e mediram poder. Tertuliano Máximo Afonso e António Claro checam suas respectivas datas de nascimento e todos descobrimos que Tertuliano Máximo Afonso nascera alguns minutos depois de António Claro, o que o torna “o outro”.

Na terceira parte, Tertuliano Máximo Afonso já está em paz com sua condição de cópia, mas António Claro, não. Ele se torna tão ou mais atormentado que Tertuliano Máximo Afonso e resolve dar cabo à sua situação. Ele propõe a Tertuliano Máximo Afonso uma troca eficaz de identidade – roupas, carro, documentos – para verificar se alguém próximo a eles é capaz de identificá-los: é de seu interesse passar uma noite de amor com Maria da Paz, namorada do professor de História. António Claro só consegue o aval de seu duplo através de chantagem e, porque o professor é “fraco”, ele não espera que Tertuliano Máximo Afonso se vingue dele fazendo exatamente o mesmo com Helena, sua esposa.

Na penúltima parte, descobre-se que todo o plano falhou. Maria da Paz percebe que António Claro não é seu namorado, eles discutem dentro do carro, há um acidente e os dois morrem. Tertuliano Máximo Afonso conta toda a verdade, depois do acidente, apenas à sua mãe e à Helena. Esta não aceita que a troca seja desfeita, pois vê

claramente que não há como desfazê-la. Sem outra alternativa, a cópia se transforma no original e Tertuliano Máximo Afonso abraça totalmente a identidade de António Claro.

Como se não fosse possível acabar a narrativa aí, há ainda a última parte. Nela, Tertuliano Máximo Afonso está sentado na cadeira de António Claro quando o telefone toca e uma voz idêntica à sua diz as mesmas coisas que um dia ele falara ao ator. É neste momento que Tertuliano Máximo Afonso é acometido por uma angústia um pouco mais amena e um forte sentimento de decisão. Ele e sua cópia marcam um encontro, mas, desta vez, ele vai armado.

É neste clima sombrio e angustiante que toda a história se desenvolve. É a partir da reescritura de mitos, de uma linguagem pós-moderna, revolucionária e, acima de tudo, saramaguiana, de um narrador onisciente e onipresente e da perturbadora sensação de que nunca saberemos o que é Verdade e Real que *O Homem Duplicado* foi escrito.

Antes de iniciarmos a análise *per se*, seguem algumas palavras sobre a paródia, que se tornou institucionalizado a partir do século XVII, embora ela tenha sido utilizada pela primeira vez por volta do século VI a.C..

Tynianov tratou a paródia como algo que “vive de vida dupla”, em dois planos: o da obra original e o da paródia. Para ele, os dois planos deveriam estar discordantes, deslocados, entendendo que a paródia de uma comédia seria sempre a tragédia e a de uma tragédia, a comédia.

Para Bakhtin, não há fusão de vozes na paródia, uma vez que elas não são apenas distintas e emitidas de uma para a outra. Na verdade, elas são antagônicas e, devido a isto, as vozes na paródia devem ser marcadas clara e agudamente.

Afonso Romano de Sant’Anna tem uma visão um tanto quanto interessante sobre a paródia:

É o texto ou filho rebelde, que quer negar sua paternidade e quer autonomia e maioridade. A paródia não é um *espelho*. Ou, aliás, pode ser um espelho, mas um *espelho invertido*. Mas é melhor usar outra imagem. E, ao invés do espelho, dizer que a paródia é como a lente: exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na charge e na caricatura. E eu diria, usando ainda um raciocínio psicanalítico, que a paródia é um ato de insubordinação contra o simbólico, uma maneira de decifrar a Esfinge da Mãe Linguagem. Ela difere da paráfrase na medida em que a paráfrase se assemelha àquele que dorme edipianamente cego no leito da Mãe Ideologia. Sendo uma rebelião, a paródia é parricida. Ela mata o

texto-pai em busca da diferença. É o gesto inaugural da autoria e da individualidade. (SANT'ANNA, 2002, p. 32)

Linda Hutcheon, em seu *Uma Teoria da Paródia* (1985), faz um levante em defesa da paródia, ao afirmar que ela precisa de quem a defenda, já que muitos a classificam de “parasitária e derivativa” (p. 14). Isto realmente não tem nenhum grau de veracidade, pois a paródia evoca o texto original e, de certa forma, o reverencia. Também é fato que ela recusa o passado e, por isso, “inverte” o texto. Porém, é preciso admitir que, para que isto aconteça, o texto original deve ser primeiramente (re)tomado.

Hutcheon afirma que a paródia é uma “síntese bitextual” (p. 50), uma reconstrução de um modelo, por **acentuar as diferenças** e não as semelhanças, como a paráfrase faz. Este é um dos motivos pelos quais a paródia acaba transformando-se em um gênero muito sofisticado e, de certa forma, “elitista”. Para se reconhecê-la e entendê-la, é necessário conhecer o texto primeiro. Como reconhecer as diferenças entre **dois** textos sem não se conheça um deles?

Tais diferenças exploradas pela paródia são instauradas por meio da ironia – que, por si só, já é algo extremamente sofisticado, pois ela é uma via de mão-dupla que utiliza um significante para dois significados. Para o estabelecimento da paródia, a ironia se faz imprescindível, já que ela é o fio-terra que manterá a crítica e o distanciamento requeridos pela paródia.

Como se pôde ver, o distanciamento e a ironia são o cerne da paródia, juntamente com a demarcação das diferenças entre o texto-parodiado e o texto-parodiador. Neste processo, não se podem esquecer as questões de autor implícito e de leitor implícito. Se a paródia ocorre no espaço da divergência entre autores, supõe-se que ambos – autor e leitor – tenham o conhecimento prévio do texto primeiro. Na falta de um destes elementos, a paródia deixa de existir. Assim, ela é um procedimento intertextual (ou intra, quando o autor parodia a si próprio) que só passa a existir através do olhar do leitor. Daí, a importância em se marcar claramente o texto parodiado para que possa haver o reconhecimento do mesmo.

Embora seja sabido que Saramago parodia a si mesmo, neste artigo não nos ateremos a isto. A partir do capítulo seguinte, analisaremos a paródia de fundo temático referente a *O homem duplicado* e *William Wilson*. Convém dizer que a figura do

narrador e sua manipulação espaço-temporal serão imprescindíveis para esta leitura, bem como a reescritura de alguns mitos.

A reescritura dos mitos na pós-modernidade tem como principal função destemporalizar a literatura, fazendo com que haja a eterna presentificação do momento. Ao contrário dos mitos, no entanto, a literatura pós-moderna não apresenta saídas ou soluções. Ela tensiona o leitor e trata o niilismo, o ceticismo, o pessimismo, o simulacro e a aceitação de várias verdades, ao invés de uma única Verdade, como seus filhos legítimos.

Se considerarmos que Poe também sofria, ainda que antecipadamente, da angústia e do desespero finisseculares que acometem todos os escritores e leitores, podemos afirmar que Poe estava à procura de uma saída ou solução para as aflições da alma humana, ao contrário de Saramago, que, por sua vez, já aceitou o “Destino” – como seu narrador pontua – do ser.

Na obra de Saramago, bem como na de Poe, há a retomada e a reescritura de vários mitos literários, a começar pelo próprio título. Ao longo da narrativa, inúmeros outros vão surgindo. Neste artigo, não nos alongaremos e discutiremos apenas os mais significativos.

Começemos pelo mito do duplo em *William Wilson*. Como o título já indica, William Wilson é filho de Will e “é” tudo aquilo que deseja (se decomposermos William, teremos Will I am). O duplo já está instaurado, pois, e continua (re)aparecendo e sendo homologado durante todo o conto por meio de vários elementos: o casarão onde William estuda é o duplo do cérebro humano, com “suas sinuosidades [...] subdivisões incompreensíveis” (POE, 1981, p.102); um homônimo de William Wilson que é mais que isto – é algo inexplicável, já que ele nasceu no mesmo dia em que o “verdadeiro” William Wilson, apareceu na escola no mesmo dia, tem as mesmas feições e trejeitos, tem a mesma voz, com exceção do fato de ela ser apenas um sussurro.

O mito do duplo também é o mito mais presente em *O homem duplicado*, como o título já indica, e ele se desvelará em sua maior forma através de simulacros. Não apenas Tertuliano Máximo Afonso e António Claro são duplos, mas é a partir deste grande duplo que outros menores vão surgindo: António Claro tem um outro duplo em si mesmo: sua personalidade artística – o ator Daniel Santa-Clara; Helena é o duplo de Maria da Paz (ou o contrário); a História lecionada por Tertuliano Máximo Afonso é o

duplo da história que vivemos através da leitura; a leitura da obra é o duplo da “vida vivida”, pois “ler é uma maneira de estar lá” (SARAMAGO, 2002, p.82); as chaves do professor têm seu duplicado, que ficam com a vizinha; a carta enviada à produtora de filmes têm seu duplo na cópia feita pela funcionária; numa conversa informal, Tertuliano Máximo Afonso e o professor de matemática chegam à conclusão de que os seres humanos são apenas duplos de uma sociedade inteira; o bigode real de Tertuliano Máximo Afonso tem como duplo o bigode falso usado por Daniel Santa-Clara em “Quem Porfia Mata Caça”; o Senso Comum tem seu duplo em Carolina – mãe do professor; as atitudes de Tertuliano Máximo Afonso são duplicadas pelas de António Claro, que, por sua vez, as têm duplicadas pelas de Helena; alguns dos pensamentos de Helena encontram o seu duplo nos de Tertuliano Máximo Afonso, bem como os de Carolina se transformam no duplo dos de Maria da Paz.

Os duplos de ambas as obras vêm comprovar aquilo que os estudos de Keppler mostram: que o

duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente – até mesmo o oposto dele. É sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica (ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar), e provoca no original reações emocionais extremas (atração/repulsa). [...] O encontro ocorre num momento de vulnerabilidade do eu original². (BRUNEL, 2000, p.263).

No conto poeano, a única diferença entre os dois Williams Wilsons é a voz, uma vez que a de Wilson³, apesar de ser idêntica a de William, não consegue passar de um sussurro. Já no romance saramaguiano, tanto Tertuliano Máximo Afonso quanto Daniel Santa-Clara/ António Claro não conseguem se diferenciar fisicamente em nada, a não ser na marca fabricada pela aliança de casamento do último.

Se, a princípio, Tertuliano Máximo Afonso sente uma profunda atração e curiosidade por Daniel Santa-Clara, este sente pelo primeiro verdadeira repulsa. À medida que fatos acontecem, ocorre justamente o inverso: António Claro atrai-se por sua curiosidade e o professor de História o repugna. Já William sente desde o princípio atração e repulsa por Wilson. Sua curiosidade vem apenas do fato de ninguém mais parecer perceber a semelhança estridente entre os dois.

² A única dificuldade é saber quem ou o que é o original e qual é a cópia. Como veremos mais adiante, o original acaba se transformando em cópia ao passo que a cópia pode ser a original.

³ Chamaremos de Wilson o segundo William Wilson e de William o primeiro deles.

De acordo com Brunel, “a busca do duplo com seus aspectos ambíguos – benéficos e maléficos – testemunha uma passagem, uma transgressão fora dos limites do humano, um castigo simbolizado pelo corte” e “a libertação do duplo é um acontecimento nefasto que muitas vezes pressagia a morte” (BRUNEL, 2000, p. 262).

A presença da morte paira pelas duas obras e, ao se testemunhar o rompimento dos duplos menores no romance, percebe-se a fissura que está por vir e a eliminação de um dos duplos – neste caso, a morte de António Claro e a de seu duplo Daniel Santa-Clara. Se a eliminação de um dos duplos em *O homem duplicado* se origina na dissolução dos pequenos duplos, em *William Wilson* a morte já é anunciada no primeiro parágrafo pelo narrador:

Esse nome já foi por demais objeto de desprezo, de horror, de abominação para minha família. Não terão os ventos indignados divulgado a incomparável infâmia dele até as mais longínquas regiões do globo? Oh, o mais abandonado de todos os proscritos! Não terás morrido para o mundo eternamente? [...] E não está para sempre suspensa, entre tuas esperanças e o céu, uma nuvem espessa, sombria e sem limites? (POE, 1981, p.99).

Há ainda que se considerar que, com a perda de um duplo, há a perda do único, representado, no romance, por Maria da Paz e no conto, pelo próprio William. Apesar de Maria da Paz ter seu próprio duplo em Helena, ela não o sabe e isto a transforma em único, pois o duplo só passa a ser realmente duplo quando há consciência dele.

[...] foi dito que um deles, ou o actor, ou o professor de História, estava a mais neste mundo, mas tu não, tu não estavas a mais, de ti não existe um duplicado que venha substituir-se ao lado da tua mãe, tu sim, eras única, como qualquer pessoa comum é única, verdadeiramente única (SARAMAGO, 2002, p.297).

É exatamente isto que ocorre com William. Ao matar Wilson, ele mata sua consciência – como veremos – e um homem sem consciência não é um homem do e para o mundo:

Venceste e eu me rendo. Contudo, de agora por diante, tu também estarás morto... morto para o Mundo, para o Céu, e para a Esperança! Em mim tu vivias... e, na minha morte, vê por esta imagem, que é a tua própria imagem, quão completamente assassinaste a ti mesmo! (Poe, 1981, p. 119)

Talvez a angústia criada pelo mito do duplo seja a mais intensa devido à sua presença constante. Entretanto, outros mitos perfazem as obras. Dois deles são literalmente citados em *O homem duplicado*: o da caixa de Pandora e o de Cassandra.

Cassandra, a troiana cujo dom de profetização foi neutralizado pela retirada do dom de persuasão, tem na mãe de Tertuliano Máximo Afonso – Carolina – sua representante.

O que a mãe tem é vocação para Cassandra [...] Portanto esta Cassandra que tu dizes tinha razão, A História ensinou-me que Cassandra tem sempre razão, E tu declaraste que eu tenho vocação para Cassandra, Disse-o e repito, com todo amor de um filho que tem uma mãe bruxa, Logo, tu és um daqueles troianos que não acreditaram, e por isso Tróia foi queimada, Neste caso não há nenhuma Tróia para queimar, Quantas Tróias com outros nomes e noutros lugares foram queimadas depois dessa, Inúmeras, Não queiras tu então ser uma, Não tenho nenhum cavalo de madeira à porta de casa, E se o tiveres escuta a voz desta Cassandra velha, não o deixes entrar. (SARAMAGO, 2002, p.260).

Tertuliano Máximo Afonso acreditou em sua Cassandra tanto quanto os troianos acreditaram na deles. Obviamente, seu fim foi tão trágico quanto o deles. Tertuliano Máximo Afonso perde definitivamente sua identidade e não consegue achar uma saída que não a de aceitar seu destino e se transformar em António Claro e em seu duplo, Daniel Santa-Clara.

Se Carolina é Cassandra e também o duplo do interlocutor Senso Comum, isto significa que há duas Cassandras em *O Homem Duplicado*, e Tertuliano Máximo Afonso não escuta a nenhuma delas, o que faz a destruição de sua identidade ainda mais trágica e sua reação totalmente niilista e cética: “A velha Cassandra tinha razão, não devias ter deixado entrar o cavalo de madeira, **Agora já não há remédio, e no futuro também não o haverá, todos estaremos mortos**” (SARAMAGO, 2002, p.306; grifo nosso).

Há ainda que se enfatizar o fato de a esposa de António Claro – Helena – se transformar em refém de uma situação que ela não criou e, acima de tudo, não desejou. Ao contrário da Helena grega, no entanto, esta Helena não foi a desencadeadora da guerra; foi apenas uma das vítimas. Porém, seu destino é o mesmo e ambas se vêm atadas a homens que não os seus, mas que acabam por aceitar. Se a guerra de Tróia

durou uma década, não se sabe quantos anos a guerra de Tertuliano durará e nem quantas vítimas ela fará:

[...] pobre Helena, tão inocente de tudo como estava Maria da Paz, mal ela imagina o que a espera [...] Encarava-o om assombro, como se tivesse perdido toda a esperança de voltar a vê-lo [...]A inquietação de Helena transformou-se de súbito em um medo absoluto [...] Em desespero, alucinada, Helena ainda tentou defender-se da catástrofe que lhe desabava em cima [...] a monstruosidade da situação asfixiava-a, durante um rápido momento pareceu que ia perder os sentidos. (SARAMAGO, 2002, p.308-311).

Há em *William Wilson* uma Cassandra mais sutil: Wilson. É ele quem tem a função do Senso Comum, duplo de Carolina, a Cassandra pós-moderna de Saramago, e os resultados não poderiam deixar de serem os mesmos:

[...] seu senso moral, pelo menos, se não seu talento geral e critério mundano, era bem mais agudo do que o meu, e eu poderia, hoje, ter sido um homem melhor e, portanto, mais feliz, se não tivesse tão freqüentemente rejeitado os conselhos inclusos naqueles significativos sussurros, que só me inspiravam, então, ódio cordial e desprezo amargo. (POE, 1981, p. 108).

Significativamente, o Senso Comum se recusa a acompanhar Tertuliano Máximo Afonso em todos os lugares e ele nunca entra em casas. Em um dos capítulos, Senso Comum faz um breve discurso sobre livre arbítrio e explica o porquê de sua “sensibilidade” em não estar sempre presente. Wilson, ao contrário do Senso Comum, aparece nas horas em que o livre arbítrio não poderia mais ter função alguma: Wilson é o responsável por todas as falhas nos planos sórdidos de William e por seu constrangimento e embaraço, quando não, expulsão. Inversamente a Wilson, o Senso Comum dá a chance da escolha, mesmo sabendo de todos os resultados provenientes dela. Poe não acredita em chances e Saramago as utiliza para enviesar os caminhos de suas personagens.

Pandora também é citada no momento em que António Claro acusa o professor de História de ter aberto a caixa de todos os males: “Tarde de mais, meu caro, tarde de mais, você destapou a caixa de Pandora, agora aguente-se, não tem outro remédio” (SARAMAGO, 2002, p. 275). Contudo, nesta caixa, o último bem restante não é a esperança, mas sim um desespero angustiante. É ele que leva António Claro a exigir “experimentar” Maria da Paz ao ameaçar seu “sósia”; é ele que leva Helena a pedir que

Tertuliano Máximo Afonso definitivamente assumiu a identidade do marido que se foi; é ele que transforma Tomarctus – o cão – em palavra-chave e salvadora na hora em que o professor prova à mãe que ele está vivo. Os males evaporam da caixa, mas o único bem restante também o faz. No final circular, é ele que também se torna protagonista e leva Tertuliano Máximo Afonso às últimas conseqüências.

Em *William Wilson*, faz-se uma alusão à Pandora no momento em que William, depois de ter soltado todos os males de dentro da caixa, utiliza apenas a esperança como alimento principal de sua paciente espera até o reencontro com seu duplo: “Fosse como fosse, comecei a sentir o bafejo de uma esperança e por fim nutri em meus pensamentos secretos uma resolução desesperada e austera de que não me submeteria por mais tempo à escravidão.” (POE, 1981, p.117).

Até agora, pôde-se perceber como Saramago construiu a releitura mítica de *William Wilson*, parodiando Poe. A ironia, sempre muito mordaz e amarga neste caso, se estende no fato de que o professor de História, ao contrário de William, nunca quis se libertar de seu duplo: sua presença o incomodava, mas não a ponto de exigir ou desejar a morte do outro. Tertuliano Máximo Afonso não dá cabo à vida de seu duplo porque o Destino se incumbiu disto, mas, mesmo que o Destino não o tivesse ajudado, ele não teria tomado a mesma atitude que William teve. Sua fraqueza inicial não teria permitido.

Além disto, William sabe quem é; ele tem consciência de sua originalidade em relação à duplicidade de Wilson. Para provar, sua cópia morre ao final do conto e, embora ele já não viva sem a sua cópia, porque ela era ele ou, pelo menos, parte dele, sua originalidade nunca esteve em dúvida. Já a angústia proveniente da incerteza de Tertuliano Máximo Afonso e de Daniel Santa-Clara/ António Claro é justamente em relação à descoberta e manutenção de uma cópia. Para eles, a originalidade era o que importava e a cópia deveria ser, enfim, destruída. Mais uma vez, a ironia vem do fato de a cópia ter-se transformado no próprio original, ainda que ambas tenham deixado de existir. Afinal, Tertuliano Máximo Afonso estava fisicamente vivo para o mundo, mas sua alma havia morrido juntamente com António Claro, tanto quanto a de William morreu ao se libertar de Wilson.

A questão dos nomes também merece um pouco de nossa atenção. Em nenhum momento do conto, ficamos sabendo o nome real de William Wilson. Para ele, seu

nome é motivo de vergonha e nem sequer deve ser citado ou lembrado. Acreditamos também que a omissão do nome se dê pelo fato de que ele já não vive mais. Em contrapartida, o professor de História nunca é chamado pelo narrador de algo que não seja seu nome completo: Tertuliano Máximo Afonso. A bem da verdade, isto ocorre uma única vez: “Já no autocarro [...], Máximo Afonso, servimo-nos aqui da versão abreviada do nome porque à nossa vista a autorizou aquele que é seu único senhor e dono [...]” (SARAMAGO, 2002, p.11-12). De qualquer forma, seu nome é sempre utilizado de maneira completa para que não apenas reitere que ele – a cópia que se transformou em original – ainda vive, mas principalmente por uma questão de afirmação e manutenção da identidade que ele está prestes a perder.

Na verdade, o nome do protagonista da obra saramaguiana não podia deixar de ser tão irônico quanto o destino de seu dono. Saramago parodia Tertuliano de Cartago, que exercia o cargo equivalente ao de um advogado nos tempos atuais. Ao se cristianizar nos idos tempos de 193, ele também passou a catequizar e a questionar as opressões feitas aos cristãos da época. Nesta sua busca, seu maior objetivo era encontrar a Verdade. Nosso Tertuliano também a procurou, não importa qual resultado isto tenha trazido. Já em relação a Afonso, que aqui se transforma em sobrenome, há a retomada do primeiro rei de Portugal, Afonso Henriques. Ora, sendo ele o primeiro – O Afonso – qual dúvida deve existir no que concerne à cópia e ao original?

De acordo com Saramago, no entanto, a escolha do nome de Tertuliano Máximo Afonso não foi proposital e ele admite não ter pensado em algo que não fosse apenas um “nome pomposo” (SARAMAGO, 2003). Seja como for, coincidência ou intencionalidade, nosso Tertuliano Máximo Afonso, assim como William Wilson, já anunciam seus Destinos nos próprios nomes, tornando-se um mito, o mito. Os mitos restantes apenas seguem o rastro que ele vai deixando, presentificando e intemporalizando o que os seus nomes, desde o início, já previam.

Se em *William Wilson* o narrador é também a personagem principal, o mesmo não ocorre em *O homem duplicado*. Ambos, porém, manipulam o leitor desde o início das narrativas. A paródia referente aos narradores reside não apenas no fato de ambos serem manipuladores, mas sim em como esta manipulação é feita e em como a onisciência é utilizada em seu favor.

Ironicamente, o narrador saramaguiano não nos deixa esquecer o limite da história e da obra. Ele prende a atenção do leitor e o sufoca com o fluxo da narrativa para depois soltá-lo e mostrar o quão distante da “vida vivida” ele está. Utilizando a autorreferencialização, o narrador nos lembra que nós, leitores, estamos num processo de **leitura**; a nós não é permitido ir mais além. Ele quebra a narrativa e pontua: “porque a palavra Tertuliano, estando tão próxima, apenas duas linhas atrás, viria desservir gravemente à fluência da narrativa” (SARAMAGO, 2002, p.12); “Ao contrário da errônea afirmação deixada cinco linhas atrás, que contudo nos dispensaremos de corrigir in loco uma vez que este relato se situa pelo menos um grau acima do mero exercício escolar” (idem, ibidem, p.43); “para se tornar evidente que as convenções tradicionais do romance atrás citadas não são, afinal de contas, um mero e desgastado recurso de narradores ocasionalmente minguados de imaginação, mas sim uma resultante literária do majestoso equilíbrio cósmico” (idem, ibidem, p.264).

O narrador do conto poeano é mais sutil e, quando há quebra na narrativa, o processo é visto mais como um desabafo do que como autoridade narrativa. A bem da verdade, na primeira linha do conto, o narrador menciona que “a página virgem que agora se estende diante de mim não precisa ser manchada com meu nome verdadeiro” (POE, 1981, p. 99), mas, à parte isto, não há outra referência incisiva ao ato de contar ou escrever histórias. Ao contrário: com exceção da manipulação espaço-temporal feita por William, seu fluxo se mantém vivo e ativo; é como se o narrador quisesse uma testemunha para o seu drama e aflição.

O narrador do romance se diverte com a história e, de certa forma, com o drama do professor, aproveitando o momento para “brincar de narrar”:

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

Talvez por não ser um narrador-protagonista⁴, o narrador saramaguiano não sente a necessidade de cativar o leitor pela compaixão. Seus métodos são opostos a este

⁴ Apesar de não ser um narrador-protagonista, o narrador de *O homem duplicado* é um dos protagonistas da história. Não bastasse o fato dele ser ostensivamente onisciente, ele é, acima de tudo, onipresente. Seu

e um deles é dividir algumas cenas, pensamentos e intromissões com o leitor, através do diálogo, e não da sobreposição de suas emoções às do leitor, como faz William. O narrador de Saramago parece dividir a **responsabilidade** da narração com o leitor: “Foi essa precisamente a ocupação a que se entregou Tertuliano Máximo Afonso enquanto nós, com reprovável frivolidade, discorriamos sobre a variedade sociológica daquelas pessoas [...]” (SARAMAGO, 2002, p.114-115); “Suprema, imaginamos nós, que até agora a ninguém foi dado a ler a biografia ou as memórias de um carvalho, escritas pelo próprio.” (idem, ibidem, p. 2004); “Pareceu que o ia beijar, mas não, que idéia, um pouco de respeito, por favor, ainda não nos esquecemos de que há um tempo para cada coisa.” (idem, ibidem, p. 314)

Por ser um narrador em primeira pessoa, o narrador de Poe não poderia invadir a mente de ninguém que fosse ele mesmo. Sua elegância narrativa estende-se ao fato de ele, diferentemente do narrador de Saramago, não fazer suposições, respeitando o que ele sentira e vira quando os fatos aconteceram. Obviamente, isto poderia ser maquiado pela inimiga memória, mas, sua cortesia ou seu medo não permite que ele sequer tente. O que não pode ser explicado não merece ser alongado: “Todavia essa superioridade, ou mesmo essa igualdade, não era na verdade conhecida de ninguém, senão de mim mesmo; nossos companheiros, graças talvez a alguma cegueira inexplicável, nem sequer pareciam suspeitar disto.” (POE, 1981, 104).

O narrador de Saramago é irônico e faz justamente o contrário: o que não pode ser explicado pode ser divagado:

Maria da Paz também pensa, mas, sendo mulher, portanto mais próxima das coisas elementares e essenciais, recorda a angústia que trazia na alma quando entrou nesta casa, a sua certeza de que se iria daqui vencida e humilhada, e afinal acontecera o que em nenhum momento lhe tinha passado pela fantasia, estar na cama com o homem a quem amava, o que mostra quanto tem ainda de aprender esta mulher se ignora que muitas dramáticas discussões dos casais é ali que acabam e se resolve, não porque os exercícios do sexo sejam a panacéia de todos os males físicos e morais, embora não falte quem assim pense, mas porque, esgotadas as forças dos corpos, os espíritos aproveitem para levantar timidamente o dedo e pedir autorização para entra, perguntam se lhes permite fazer ouvir as suas razões, e se eles, corpos, estão preparados para lhes dar atenção.” (SARAMAGO, 2002, p.108)

papel ultrapassa as fronteiras da narração e atinge aquelas que cercam as personagens. Embora ele não seja uma, sua função quase equivale a de uma personagem-sombra: ele acompanha de perto todas as personagens e assiste a elas, com um sorriso, como se fosse um espetáculo.

Ainda é notável como o narrador de Poe é centrado em sua narrativa e não se deixa desviar dela. É claro que, por ser um conto, deve-se haver uma intensidade maior e mais concentrada. Sendo assim, o olhar do narrador deve se manter fixo à narrativa e dela não pode se afastar em nenhum momento. Saramago faz uma insurreição a isto e seu narrador tem o tempo e o espaço das páginas a seu favor e os utiliza para expor seus próprios pensamentos:

É costume dizer-se, por exemplo, que Fulano, Beltrano ou Sicrano, numa determinada situação, fizeram um gesto disto, ou daquilo, ou daquele outro, dizemo-lo assim, simplesmente [...] se realmente a quisermos conhecer (a verdade), [...]reclama que estejamos atentos à cintilação múltipla dos subgestos, para recorrermos a uma comparação ao alcance de todas as idades e compreensões, são como as letrinhas pequenas do contrato, que dão artigo a decifrar, mas estão lá. (SARAMAGO, 2002, p.47)

Ambos os narradores têm total controle sobre o tempo também. O de Saramago não apenas preenche o tempo através do espaço (primeira citação, p. 19 deste capítulo: “Tal como parece [...] poderemos descansar”), mas também utiliza prolepses, como em “é que o professor Tertuliano Máximo Afonso não voltará a entrar numa sala de aula em toda a sua vida, seja na escola a que algumas vezes estivemos a acompanhá-lo, seja em qualquer outra. A seu tempo se saberá por quê.” (SARAMAGO, 2002, p.191), analepses:

Nenhum deles pensou, nenhum deles virá a pensar que a falta deste anel no dedo de António Claro poderia ter sido a causa directa das duas mortes, e contudo assim foi. Ontem de manhã, na casa de campo, António Claro dormia ainda quando Maria da Paz acordou. [...] Trinta minutos depois, a grande velocidade, o automóvel chocava com o caminhão. (idem, ibidem, p.313).

e resumos: “Esperou quase duas semanas. Entretanto, deu aulas, telefonou duas vezes à mãe, preparou o exercício escrito para quinta-feira e esboçou aquele que iria apresentar aos alunos da outra classe [...]” (idem, ibidem, p. 151).

Como já foi dito, o romance permite que o narrador “brinque” e “jogue” com o tempo sem comprometer a intensidade da obra. Daí, o fato de Saramago não recusar a oportunidade e deixar seu narrador irônico manipular livremente o que ele tem em mãos. Seu narrador se assemelha muito ao de Machado de Assis em alguns momentos:

há o mesmo tom, a mesma ironia fina e a articulação de algumas idéias. Isto, no entanto, seria material para outro artigo.

O mesmo jogo não poderia acontecer com o de Poe devido, novamente, à questão da intensidade. Não se pode haver o risco de perdê-la e, sabendo disto, Poe faz o seu narrador muito focado e preciso. William emprega o tempo a seu favor e cenas e resumos são utilizados a seu bel-prazer. Quando narrar em detalhes lhe apraz e pode ser de alguma serventia, ele assim o faz e se estende por páginas, não deixando de explicar o porquê de sua escolha: “Retardar-me nas minudentes recordações das coisas escolares é talvez o maior prazer que me é dado agora experimentar, de certo modo.”(POE, 1981, p.101). Caso contrário, anos transformam-se em pouquíssimas linhas: “Não desejo, contudo, traçar o curso de meu miserável desregramento ali [...]Três anos de loucura, passados sem proveito, apenas me deram os hábitos arraigados do vício e um pequeno acréscimo, em grau algo anormal, à minha estatura física.” (idem, ibidem, p.110)

Como pudemos perceber, ambos os narradores cumprem o seu papel dentro do conto e do romance como melhor convém a cada um. Saramago parodia Poe utilizando, ao invés do cinismo cortante pós-moderno, uma ironia que varia em graus de sutileza e agudeza. O resultado, no entanto, leva o leitor a um labirinto de emoções, guiado pela manipulação do leitor, do tempo e do espaço dentro da obra.

Enfim, ler a obra de Saramago é descobrir uma série de pequenas ou grandes paródias a muitos autores e a fatos históricos e/ou míticos. Seu *Ensaio sobre a cegueira* não deixa de ter como grande tema a paródia em relação a guerras e a seus resultados. *A Caverna*, além de ser uma paródia de suas próprias obras e do mito da caverna de Platão, é ainda uma paródia da própria vida. *O homem duplicado* faz uma releitura e uma reconstrução temáticas do conto *William Wilson*, mas também traz características da personagem principal do conto *O homem no estojo* de Antón Tchekóv (nele, há um professor tão organizado, sistemático e metódico que não é capaz de se permitir amar porque o amor poderia destruir sua vida regrada e previsível); um narrador que lembra um pouco o narrador autoritário de Machado, que dá ordens ao leitor; retoma mitos e os recria.

Tanto quanto Poe, Saramago é um autor de linguagem cifrada. Decifrá-los é apetitoso e nos causa um prazer paradoxal porque, juntamente com a decifração, geralmente vem uma angústia sufocante e torturante. Sufocante porque a enxurrada de

sentimentos que suas obras provocam nos tira o chão de sob os pés. Torturante porque não há como não remoer tudo aquilo por, pelo menos, algum tempo depois de finda a leitura.

O homem duplicado e *William Wilson* trabalham não apenas com a questão da consciência, mas, principalmente, da identidade. À medida que William perde suas consciência e identidade ao matar Wilson, Tertuliano Máximo Afonso ganha novas ao viver como António Claro/ Daniel Santa-Clara, depois que este morre, e deve adaptar-se a elas o mais rápido possível.

É no desenrolar das narrativas, no entanto, que a paródia atinge seu grau mais alto. Na mesma atmosfera sombria e aflitiva, Saramago parodia os mitos reescritos por Poe e os recria; parodia a atitude e o posicionamento do narrador e faz do seu um narrador irônico que se deleita em narrar, ao contrário do de Poe que procura por redenção; parodia a personagem Wilson e traz como consciência e interlocutor o Senso Comum; parodia William e, por meio Tertuliano Máximo Afonso, mostra que tanto os bons quanto os perversos podem ter seu destino mudado ou, como o professor de História acreditaria, encontrado.

Apesar da paródia do tema – a identidade – ser evidente na obra de Saramago, há um ponto de desencontro muito grande. Em *O homem duplicado*, Saramago ilustra o conceito de simulacros desde o início da narrativa, fazendo com que tal conceito atinja seu ápice ao final dela. Assim como Sísifo, Tertuliano Máximo Afonso ganha a vida de volta, mas com uma punição eterna: eliminar todas as suas possíveis cópias, ou seja, seus simulacros, para que ele possa continuar vivendo.

Poe não menciona simulacros em momento algum. Mesmo ao apresentar a angústia finissecular, também tão presente em Saramago, ele ainda não lidava com este conceito. A problemática levantada pela oposição entre original e cópia ainda não era merecedora de atenção, talvez porque a tecnologia não fosse avançada e destruidora de possíveis verdades.

De qualquer forma, Saramago, em sua paródia poeana, trabalha o tema da busca da identidade em meio a uma profunda angústia envolta em sombras. Diante do mesmo ceticismo no ser humano, o mesmo niilismo, ele o faz, tanto quanto Poe, em um clima nebuloso e nefasto, no qual a morte sempre achará seu império.

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, R. **Edgar Allan Poe – Um homem em sua sombra**. SÃO PAULO: Ateliê Editorial. 2002.
- BATELLA, N. **Teoria do Conto**. São Paulo: Ática, 1985.
- BAUDELAIRE, C. **Ensaio sobre Edgar Allan Poe**. Trad.: Lúcia Santana Martins. SÃO PAULO: Ícone. 2003.
- BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1993.
- BRUNEL, P. **Que é Literatura Comparada?** São Paulo: Perspectiva/EDUSP/Editora da UFRG, 1990.
- CANDIDO, A. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2001.
- CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.
- FRIEDMAN, N. **O ponto de vista na ficção – O desenvolvimento de um conceito crítico**. Revista USP. São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. R.J.: Edições 70, 1985.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2002.
- NITRINI, S. **Literatura Comparada**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. SÃO PAULO: Ática. 1995.
- POE, E. A. **Contos de terror, de Mistério e de Morte**. Trad.: Oscar Mendes. R.J.: Nova Fronteira. 1981.
- _____. **Selected Tales**. Londres, Penguin Books. 1994.
- SANT'ANNA, A. R. de. **Paródia, paráfrase & CIA**. SÃO PAULO: Ática, 2002.
- SARAMAGO, J. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SEGOLIN, F. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Cortez & Moraes Ltda, 1978.