

3. Uno, duplo, múltiplo: labirintos da identidade

Cleomar Pinheiro Sotta

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SOTTA, C. P. Uno, duplo, múltiplo: labirintos da identidade. In: *Labirintos de Borges e Saramago: espaço, palavra e identidade* [online]. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022, pp. 205-285. ISBN: 978-65-5954-253-6.

<https://doi.org/10.7476/9786559542536.0005>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

3

UNO, DUPLO, MÚLTIPLO: LABIRINTOS DA IDENTIDADE

*Vivem em nós inúmeros;
Se penso ou sinto, ignoro
Quem é que pensa ou sente.
Sou somente o lugar
Onde se sente ou pensa.*

*Tenho mais almas que uma.
Há mais eus do que eu mesmo.
Existo todavia
Indiferente a todos.
Faço-os calar: eu falo.*

*Os impulsos cruzados
Do que sinto ou não sinto
Disputam em quem sou.
Ignoro-os. Nada ditam
A quem me sei: eu 'screvo.*

Ricardo Reis

Além da utilização na construção dos espaços das narrativas e de uma representação da literatura, da leitura e do estilo empregado por Borges e Saramago na configuração estética e formal de suas obras, o labirinto associa-se ainda ao emaranhado de caminhos que um

indivíduo pode percorrer em seu interior ou trilhar em seu relacionamento com o outro na busca pela identidade.

O termo identidade provém do latim *identitas* e compõe-se, segundo Sofia Paixão (2009), do adjetivo *idem*, que significa “o mesmo” e do sufixo *-dade*, que indica um estado ou qualidade. Nomeia, portanto, a qualidade daquilo que é idêntico, o mesmo, que possui semelhança absoluta, ou seja, expressa o conjunto de características que distingue coisas ou pessoas, permitindo individualizá-las.

A definição de identidade é complexa, uma vez que cabe uma abordagem multidisciplinar, pois perpassa diferentes esferas do conhecimento, tais como a Filosofia, a Sociologia, a Psicologia e a Psicanálise, entre outras. Stuart Hall, traçando um histórico do conceito, simplifica-o em três principais concepções que permitem entender a variação do tema ao longo do tempo. A primeira delas, *a identidade do sujeito do Iluminismo*, supõe um indivíduo racional, consciente e unificado, “cujo centro consistia em um núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo” (Hall, 2006, p.10-1). Essa perspectiva entende a identidade como algo intrínseco, uma essência imutável.

A segunda tendência é a chamada *identidade do sujeito sociológico*, que acredita que esse núcleo interior é formado ou modificado pela relação de um eu com um outro, com a sociedade. É por meio dessa interação entre o mundo interior e o exterior, entre o pessoal e o público, que o indivíduo adquire valores, sentidos e símbolos. A identidade torna-se uma construção resultante de uma conjunção de fatores:

A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que organizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão tempo/espaço. (Castells, 2001, p.23)

Nesse sentido, a identidade deixa de ser algo autônomo, autossuficiente e inerente ao sujeito, pois está condicionada a um contexto que mistura características íntimas com uma determinada realidade histórico-social. Como esse contexto se mantém em constante transformação, a essência interior do indivíduo, como aponta Antonio da Costa Ciampa (1987), associa-se à ideia de metamorfose, o que, para essa vertente, inviabiliza uma concepção unívoca e permanente em favor de um caráter plural, dinâmico, instável e líquido – sendo este último adjetivo utilizado insistentemente por Zigmunt Bauman em seus estudos para caracterizar a fluidez, a falta de uma forma definida de diversos aspectos da sociedade (o amor, o tempo, a modernidade etc.). De acordo com o sociólogo, “a fragilidade e a condição eternamente provisória da identidade não podem mais ser ocultadas” (Bauman, 2005, p.22).

Se, por meio dessa perspectiva, a identidade é concebida como um produto social, a alteridade, a relação com um “outro” torna-se um fator influente. É por essa razão que Claude Dubar (2005) argumenta que a formação identitária é gerada a partir de uma tensão entre a forma como um indivíduo se vê, com características que ele próprio se atribui, e a maneira como o outro o enxerga, com a qual ele pode concordar ou que pode recusar. Assim, o sujeito passa a ser “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”, fazendo com que se torne “provisório, variável e problemático” o processo de identificação (Hall, 2006, p.12).

A terceira definição de Hall é a *identidade do sujeito pós-moderno*, que abdica de uma ideia de algo fixo, essencial e permanente. Essa perspectiva é uma espécie de intensificação da anterior. O sujeito sofre uma profunda fragmentação e

assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. [...] A identidade plenamente unificada, completa,

segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (ibidem, p.13)

Essa última concepção favorece uma identidade descentrada, aberta, inconstante, múltipla, ligada à sociedade e à cultura, que provoca a transformação incessante do indivíduo. Do ponto de vista da Psicologia e da Psicanálise, a fragmentação do sujeito e a instabilidade de sua formação identitária levaram ao estudo da cisão interna do indivíduo. Destacam-se as pesquisas de Sigmund Freud, em especial o ensaio *O estranho* (1919), no qual o psicanalista austríaco argumenta que o homem guarda em seu inconsciente um material que gostaria que permanecesse oculto; contudo, sem pleno controle de sua mente, esse conteúdo recalcado (e, portanto, conhecido, familiar) por vezes vem à tona, manifestando-se como algo desconhecido, diferente, assustador, estranho. A revelação daquilo que era secreto impele o homem a não reconhecer a si próprio, convertendo sua imagem, a imagem do *eu*, em um *outro*, no seu duplo.

Freud (1976, p.294) confere importância à duplicação na medida em que acredita que ela tem a função “de observar e de criticar o eu (*self*) e de exercer uma censura dentro da mente, da qual tomamos conhecimento como nossa ‘consciência’”. Dessa forma, além de um encontro com um outro exterior, há internamente um contato com um outro eu, que desperta uma inquietante estranheza, mas, paradoxalmente, uma familiaridade.

Na literatura, a discussão de interfaces da identidade algumas vezes associa-se ao tema do duplo, do dualismo, do desdobramento do eu, que se tornou alvo de incontáveis intertextos e releituras, sendo revisitado com frequência pelos escritores. Na cultura ocidental, suas raízes encontram-se na Antiguidade Clássica, nas obras de Plauto, Sófocles, Eurípedes e Ovídio, nos textos judaico-cristãos, em especial as narrativas bíblicas, e nas bases da Filosofia. Nas comédias de Plauto, por exemplo, há sócias, personagens que possuem

uma extraordinária semelhança, podendo ser confundidos. Nas Sagradas Escrituras, apresentam-se Adão e Eva (um ser derivado de outro), a rivalidade entre os irmãos Caim e Abel e Esaú e Jacó, e a oposição entre Jesus e Judas Iscariotes, entre outros. Para Platão (1964), a realidade (aparência, mundo sensível) é uma cópia degradada de um plano virtual idealizado (essência, mundo inteligível).

Rastreado a presença do duplo em textos literários, Bravo (2000, p.262-3) defende que esse *topos* apresenta um aspecto mítico simbólico. Ela expõe que em antigas lendas o sujeito era andrógino, composto por dois gêneros, masculino e feminino, que lhe ofereciam uma condição de totalidade, completude. No entanto, por desobediência aos deuses, essas duas partes foram separadas, obrigando cada uma delas a buscar a sua metade perdida. Na *Bíblia*, desde o *Gênesis*, nota-se a dualidade: Deus faz o homem como um outro de si, à sua imagem e semelhança, formado por corpo e alma. O homem era um, mas foi dividido para, por meio de sua costela, dar origem à mulher, Eva, o segundo ser humano. Jesus é dotado de caráter humano e divino ao mesmo tempo.

Por meio desses aspectos o duplo ganha uma de suas principais conotações, o antagonismo: masculino e feminino, vida e morte, homem e animal, corpo e espírito, Deus e diabo, céu e inferno, bem e mal. No entanto, esses conceitos binários podem ser tanto avessos quanto complementares.

De acordo com uma concepção psicológica, “o duplo é a projeção do sujeito, que se vê, a si mesmo, como Outro, como entidade autônoma, mas idêntica ou semelhante em todos os aspectos” (Mello, 2007a, p.229). Valendo-se dessa ideia, é comum encontrar na literatura um sujeito que se descobre duplicado por meio de uma imagem, um retrato, um reflexo no espelho, um fantasma, um ator, um sócia, um irmão gêmeo, uma sombra, um clone ou uma máscara, entre outras manifestações.

Embora o tema possa ser encontrado em textos antigos, o auge e o reconhecimento do duplo se deu, segundo aponta Bravo (2000, p.261), durante o Romantismo, quando em 1796 Jean-Paul Richter cunhou o termo *Doppelgänger*, traduzido literalmente como *aquela*

que caminha do lado, companheiro de estrada, significando simbolicamente um *segundo eu*, um duplo, portanto.

Por um lado, Otto Rank (2013, p.126), um dos precursores do estudo do duplo pelo viés psicanalítico aplicado a obras literárias, argumenta que, mesmo sendo uma imagem idêntica até nos mínimos traços, “o duplo, objetivamente, é o arquétipo de seu rival em tudo”, sempre atrapalha a vida. É por isso que ocorre o desejo de libertar-se da cópia ou de matá-la. O encontro com o duplo desestabiliza o indivíduo, que passa a questionar sua identidade e unidade e, ao mesmo tempo, lida com a alteridade. Para o estudioso, o desdobramento gera um indivíduo com incapacidade amorosa – pois narcisicamente está preocupado consigo mesmo projetado em um outro. Além disso, Rank defende que o duplo é, em última instância, uma forma de evitar a morte, de projetar uma alma imortal que substitua o corpo morto.

Por outro lado, a duplicação também exprime “a metáfora ou o símbolo de uma busca de identidade que leva ao interior” (Bravo, 2000, p.269). De acordo com Mello (2007a, p.229), esse encontro íntimo com o outro que habita em si ou que é o seu igual projetado diante de si, em alguns casos, pode acabar com a cisão interna, associando-se ao processo de individuação definido por Carl Gustav Jung (2008), que consiste na harmonização de opostos e no alcance da unidade psíquica. Quer expresse um desdobramento antagônico e irreconciliável, quer sirva para encontrar a totalidade perdida, “toda a antítese, toda a cisão, toda fusão, todo fenômeno especular inscrevem-se no duplo” (Mello, 2007a, p.229).

Juan Bargalló (1994) separa o duplo em três categorias: *o duplo por fusão*, que congrega duas individualidades originalmente diferentes, de forma repentina (*O duplo*, de Fiódor Dostoiévski) ou por meio de uma lenta aproximação (*William Wilson*, de Edgar Allan Poe); *o duplo por fissão*, que divide um indivíduo em duas personalidades (*A sombra*, de Andersen); *o duplo por metamorfose*, que ocorre quando o sujeito cria uma personalidade diferente daquela que tinha (*O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson), podendo a transformação ser ou não reversível e gerar uma forma animal, humana ou não humana. Essa classificação expressa

que o duplo pode ser formado tanto por multiplicação ou divisão do indivíduo, que passa por vicissitudes nessa nova condição.

Essas breves considerações sobre o conceito de identidade e sobre o *topos* do duplo não pretendem abarcar a complexidade que envolve o tema, mas oferecer uma simplificação e uma descrição sumária de algumas características para nortear a análise dos textos literários dos escritores em cotejo.

O conto borgiano *O outro* é um dos textos em que o duplo é bastante evidente e facilmente identificável. Nessa narrativa em primeira pessoa, sentado em um banco às margens de um rio, o Jorge Luis Borges de 1969, com mais de setenta anos, relata seu encontro com o Borges jovem de 1918, com menos de vinte anos. O texto compõe um duplo por fissão, de acordo com as categorias de Bargalló (1994), já que há a divisão de uma personalidade em duas partes – o Borges ancião reconhece sua própria voz e aparência, o seu duplo, em um homem que se senta ao seu lado, assobiando e cantarolando.

A conversa que se estabelece entre eles passa pelo desejo do narrador de convencer o outro da duplicidade, pela postura literária de cada um, pelos acontecimentos da vida e do mundo e pelo caráter extraordinário do encontro dos dois. Como alguém que prevê o futuro, o mais velho anuncia fatos que transcorreriam na existência do jovem: escreveria livros de poemas e contos fantásticos, daria aulas, acompanharia a Segunda Guerra, veria a Argentina se tornar cada vez mais provinciana etc. Todos esses acontecimentos parecem se relacionar, de fato, com a biografia real e a opinião do escritor Jorge Luis Borges.

Enquanto o diálogo se desenrola, a narrativa expõe diferentes características relacionadas ao tema do duplo. O título serve como índice do tema, a primeira duplicação se dá pelo fato de o escritor empírico Jorge Luis Borges transformar a si mesmo em personagem do relato, narrado em primeira pessoa. Contudo, há um desdobramento do desdobramento, pois, se não bastasse sua autoficcionalização, o sujeito cinde-se em dois, um jovem e um velho.

A concepção platônica de que a realidade é o duplo degradado do mundo das ideias é invertida, pois, logo no primeiro parágrafo,

infere-se que a memória e a escrita é que duplicam os acontecimentos, os quais são copiados e armazenados na mente do indivíduo, que, com o passar do tempo, pode transformá-los subjetivamente e dar a eles novas interpretações, ficcionalizando uma realidade objetiva: “O fato aconteceu no mês de fevereiro de 1969, ao norte de Boston, em Cambridge. Não o escrevi de imediato porque meu primeiro propósito foi esquecê-lo, para não perder a razão. Agora, em 1972, penso que se o escrever, os outros o lerão como um conto e, com os anos, talvez o seja para mim”¹ (Borges, 2011, p.7).

A situação em que o encontro acontece também remete a facetas do duplo. O Borges narrador está sentado em um banco às margens do Rio Charles. Observando a água, ele se recorda do rio de Heráclito – em outro momento já comentado neste livro –, da metáfora de que ninguém se banha duas vezes no mesmo rio, ainda que procure exatamente o mesmo lugar e o mesmo ponto, pois as águas já não são mais as mesmas, transformaram-se por meio do percurso realizado e de seu ciclo natural, tampouco o ser é o mesmo, por ter vivido outras experiências entre um banho e outro. Está aí uma referência que aponta para a mudança constante da identidade do sujeito. Além desse intertexto, conforme lembram Jean Chevalier et al. (2002, p.394), a superfície da água funciona como um espelho, recordando Narciso, a figura mítica que se apaixonou por sua própria imagem refletida no rio.

Entre os dois interlocutores, além de uma desigualdade etária, há uma diferença espaçotemporal: um está às margens do Rio Charles, em Cambridge; o outro se diz sentado em um banco em Genebra, próximo ao Ródano, em um tempo muito anterior. Em narrativas sobre o duplo esse descompasso é muito comum, pois “o personagem pode viver simultaneamente em duas épocas, pode estar em dois lugares, vive duas ou muitas vidas ao mesmo tempo” (Bravo,

1 “El hecho ocurrió el mes de febrero de 1969, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón. Ahora, en 1972, pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con los años, lo será tal vez para mí” (Borges, 1994, p.11).

2000, p.283). Além disso, “a coincidência de duas épocas num mesmo momento é acompanhada muitas vezes da coincidência de dois lugares, metáforas que visualizam a ideia do duplo, da identidade que junta duas vidas numa” (ibidem, p.283-4).

Para sobre o conto uma dúvida, uma hesitação, se esse encontro seria realidade ou sonho, dado o caráter fantástico e extraordinário de um homem que se depara consigo mesmo, porém muitos anos mais jovem. A visão duplicada, mesmo que fruto de um devaneio onírico, leva à tentativa de definir o original e a cópia. Contudo, o narrador recusa essa definição e aconselha: “Se esta manhã e este encontro forem sonhos, cada um dos dois tem que pensar que o sonhador é ele”² (Borges, 2011, p.09).

À direita do banco havia um edifício alto, que muito provavelmente poderia projetar uma sombra de si ou provocar o aparecimento de uma sombra do homem sentado. Um é apenas reflexo do outro. Por parte do narrador há a sensação de *déjà vu*, que serve como outro índice do duplo, representando a repetição de uma situação já vivida: “Tive a impressão (que segundo os psicólogos corresponde ao estado de cansaço) de já ter vivido aquele momento”³ (ibidem, p.7).

Perpassam o texto referências literárias que inspiraram Borges e que também exploraram o tema do duplo: o Borges jovem carrega na mão um livro de Dostoiévski, autor da obra *O duplo* (obra mencionada no conto como *O sósia*); fala-se de Joseph Conrad e Coleridge, cita-se um verso de Victor Hugo e um poema de Walt Whitman que trata de uma noite passada em frente ao mar.

O encontro com o *alter ego* leva a uma revisão de ideias e à percepção de como o transcorrer do tempo pode causar vicissitudes no indivíduo. O autor jovem revela que estava escrevendo um livro de poemas para cantar a fraternidade dos homens, em especial dos excluídos, oprimidos e párias, pois julgava que um poeta não podia

2 “Si esta mañana y este encuentro son sueños, cada uno de los dos tiene que pensar que el soñador es él” (Borges, 1994, p.12).

3 “Senti de golpe la impresión (que según los psicólogos corresponde a los estados de fatiga) de haber vivido ya aquel momento” (Borges, 1994, p.11).

ignorar as questões de sua época. Vale lembrar que Borges, dada a configuração fantástica de seus textos, foi dura e repetidamente acusado de dar as costas à realidade, o que, de acordo com o que já se viu neste livro, é refutável. O fantástico de seus textos constitui uma forma singular e metafórica de pensar, entre outras coisas, a condição humana.

O Borges velho parece desacreditar de categorizações pessoais, da ideia de irmandade, opinando que “tudo não passa de uma abstração. Só existem os indivíduos, se é que alguém existe. ‘O homem de ontem não é o homem de hoje’, sentenciou algum grego”⁴ (ibidem, p.12). O conto permite inferir que a identidade vai se transformando com o tempo, que ela não é única e se não é possível defini-la, dado o caráter cambiante, talvez seja também uma abstração, uma tentativa frustrada de responder a indagações perenes do homem, como “quem sou eu?”, “quem é o outro?”, “o que me define?”, “o que serei depois da morte?”, entre outras.

Os seres em duplicação discordam também quanto à maneira de construir as metáforas nos textos: um defende a invenção e a descoberta – características comumente associadas à juventude – enquanto o outro prefere tematizar aspectos da vida já conhecidos do homem e que o inquietam profundamente, tais como a velhice, o inevitável passar do tempo e as possíveis falhas da memória – preocupações próprias de um idoso.

A condição ficcional da literatura é explicitada ao longo do diálogo. Tratando um poema de Whitman que rememora uma noite em frente ao mar, o Borges grisalho desconstrói o caráter de realidade do relato, ao dizer ao outro: “Se Whitman a cantou – observei – é porque a desejava e não aconteceu. O poema ganha se imaginarmos que é a manifestação de um anseio, não a história de um fato”⁵ (ibidem,

4 “no es más que una abstracción. Sólo los individuos existen, si es que existe alguien. El hombre de ayer no es el hombre de hoy sentencio algún griego” (Borges, 1994, p.14).

5 “Si Whitman la ha cantado – observé – es porque la deseaba y no sucedió. El poema gana si adivinamos que es la manifestación de un anhelo, no la historia de un hecho” (Borges, 1994, p.15).

p.14). A escritura dos acontecimentos pela história é motivo de reflexão: “Exceto nas severas páginas da história, os fatos memoráveis prescindem de frases memoráveis”⁶ (ibidem, p.12).

O encontro com o *alter ego* jovem leva o Borges ancião a concluir:

Meio século não passa em vão. Sob nossa conversa de pessoas de leituras misturadas e gostos diversos, compreendi que não podíamos nos entender. Éramos diferentes demais e parecidos demais. Não podíamos nos enganar, o que torna difícil o diálogo. Cada um de nós era o arremedo caricatural do outro. A situação era suficientemente anormal para durar muito mais tempo. Aconselhar ou discutir era inútil, porque o inevitável destino dele era ser o que sou.⁷ (ibidem, p.14)

Já próximo do final do conto, para convencer o Borges jovem e também convencer a si mesmo que esse encontro fora real, os dois trocam moedas e cédulas do tempo em que cada um estava situado. A moeda é um elemento caro ao tema do duplo, uma vez que é um objeto formado por duas faces contrárias, porém complementares. O escritor menino vê em uma nota a data de 1964. Na despedida propõem se encontrarem novamente no dia seguinte, ainda que soubessem que não haveria novo encontro.

Tentando entender o que acontecera, o Borges grisalho, em uma mistura entre sonho e realidade, julga ter descoberto como tudo se dera e porque ele não se recordara do momento de sua vida em que se encontrara com sua imagem na velhice: “O encontro foi real, mas o outro conversou comigo num sonho e por isso pôde me esquecer;

6 “Salvo en las severas páginas de la Historia, los hechos memorables prescinden de frases memorables” (Borges, 1994, p.14).

7 “Medio siglo no pasa en vano. Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno de los dos era el remendo caricaturesco del otro. La situación era harto anormal para durar mucho más tiempo. Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que soy” (Borges, 1994, p.15).

eu conversei com ele na vigília e a lembrança ainda me atormenta”⁸ (ibidem, p.16).

Como se nota, o encontro com o *alter ego* do passado leva Borges já adulto a encontrar-se consigo mesmo, a rever ou reafirmar suas convicções, a refletir sobre sua identidade. O outro, nesse caso, não apresenta um antagonismo absoluto, mas dialético: por vezes os protagonistas se contrapõem, por vezes descobrem afinidades. O Borges adulto reconhece-se resultado de muitas vicissitudes que se desenvolveram com o passar dos anos, percebe que a identidade se transforma continuamente, o que faz com seja múltipla. Nesse conto, “o tema do duplo mostra uma perspectiva nova, própria do século XX, a de que se tem múltiplos ‘eus’ que se desdobram ao longo do tempo” (Mello, 2007a, p.230).

O tema do duplo está também em *A história do guerreiro e da cativa*. A narrativa começa como uma resenha de um livro de Benedetto Croce, o qual, por sua vez, cita um texto latino do historiador Paulo, o diácono, que relata a vida do guerreiro lombardo Droctulft, que ao atacar a cidade de Ravena, abandonou seus companheiros de luta e defendeu os ravenenses.

O guerreiro apresentava um antagonismo entre sua aparência e comportamento; seu epitáfio o caracterizava como um ser bárbaro, de face terrível em sua fisionomia, mas de mente benigna. O narrador do conto (que se supõe ser Borges, já que a certa altura do relato cita um avô de mesmo sobrenome) conjectura o que levou Droctulft a juntar-se a quem deveria atacar. O lombardo teria chegado a Roma e decretado guerra aos romanos por obra do acaso. Entretanto, desistiu de atacar Ravena devido ao vislumbre da plenitude e da organização da cidade: “Vê um conjunto que é múltiplo e sem desordem; vê uma cidade, um organismo feito de estátuas, de templos, de jardins, de quartos, de arquibancadas, de jarrões, de

8 “El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el recuerdo” (Borges, 1994, p.16).

capitéis, de espaços regulares e abertos”⁹ (Borges, 2017, p.44). Nessa configuração avistava-se uma inteligência imortal, que teria feito o bárbaro mudar de lado e defender o que seria seu alvo. O narrador argumenta que, ao contrário de um traidor, Droctulft fora um iluminado, um convertido.

A leitura do destino do guerreiro faz a voz narrativa recuperar uma história de sua própria família: por volta de 1872, sua avó, acompanhando seu avô Borges, se viu como a única inglesa no meio de índios dos Pampas, sentindo-se desconfortável por isso. No entanto, soube que havia ali outra mulher na mesma condição. Conversou com sua conterrânea que, perdendo os pais em um ataque, fora capturada pelos índios e se tornara esposa de um cacique. A avó propõe ajudá-la a sair dali, o que a cativa rejeita, dizendo ser feliz com sua nova condição. A senhora Borges percebeu “na outra mulher, também arrebatada e transformada por este continente implacável, um espelho monstruoso de seu destino...”¹⁰ (ibidem, p.47).

As duas histórias, do guerreiro e da cativa, embora transcorridas em tempos e espaços diferentes, aproximam-se pelo fato de terem eles trocado sua identidade por outra, movidos por um sentimento que não saberiam explicar:

Mil e trezentos anos e o mar separam o destino da cativa do destino de Droctulft. Os dois, agora, são igualmente irrecuperáveis. A figura do bárbaro que abraça a causa de Ravena, a figura da mulher europeia que opta pelo deserto, podem parecer antagônicas. Contudo, os dois foram arrebatados por um ímpeto secreto, um ímpeto mais fundo que a razão, e ambos acataram esse ímpeto que não teriam sabido justificar. Talvez as histórias que contei sejam uma

9 “*Ve un conjunto, que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abiertos*” (Borges, 1994, p.558).

10 “*en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino...*” (Borges, 1994, p.559).

única história. O anverso e o reverso dessa moeda são, para Deus, iguais.¹¹ (ibidem, p.47)

Esse parágrafo final do conto defende duas manifestações de uma mesma história, do que se pode inferir que, apesar de percursos distintos, há destinos iguais. Além disso, há algo interno, inominável que parece mover os homens e determinar seu destino e sua identidade. O guerreiro e a cativa se, por um lado, são antagônicos (verso e reverso) – homem e mulher, um bárbaro deslumbrado por uma cidade, uma europeia deslumbrada pelo modo de vida indígena, um selvagem fascinado pela “civilização”, uma “civilizada” que renega suas raízes –, por outro, sofrem uma transformação, caracterizada por Bargalló (1994) como um duplo por metamorfose, já que ambos adquirem uma personalidade muito distinta da que possuíam originalmente. Em última instância, a narrativa descreve um duplo cultural, um choque de culturas, uma formação híbrida da identidade de cada personagem. Droctulft é lembrado como guerreiro bárbaro no epítáfio; a cativa, apesar de caracterizar-se como indígena nas roupas e nos costumes, continua sendo conhecida como inglesa.

Ao julgar que a saga do guerreiro e da cativa constituem, no fundo, a mesma história – é por isso que no título do conto consta “história” no singular –, o conto defende que essas transformações, essas mudanças para o lado oposto do que acreditava o indivíduo ser sua essência são comportamentos recorrentes na personalidade e na construção da identidade humana (individualmente ou como grupo). Para provar isso é que se escolhem acontecimentos que se dão em tempos e espaços distintos, mas que apresentam o mesmo resultado.

11 “*Mil trescientos años y el mar median entre el destino de la cautiva y el destino de Droctulft. Los dos, ahora, son igualmente irrecuperables. La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicos. Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales*” (Borges, 1994, p.559-60).

Barrenechea (1984, p.108) aponta sobre esse conto uma forte repetição dos termos “talvez” e “acaso” nas conjecturas do narrador sobre o comportamento dos protagonistas, o que demonstra uma versão “insegura como qualquer versão humana”.¹² Esses vocábulos ressaltam, nas entrelinhas do texto, que a identidade e o destino humano vão se compondo sem controle, sem planejamento, ao acaso.

Cabe observar também que o narrador Borges, ao conjecturar as razões que fizeram Droctulft mudar de lado na guerra, se torna uma espécie de duplo de Paulo, o diácono e historiador. Assim como Paulo relata a história dos lombardos, o narrador descreve traços da história da Argentina, da qual seus ascendentes fizeram parte. Além disso, Borges, de fato, teve uma avó inglesa. A presença dos ingleses nos Pampas simboliza a formação da América e evoca a história de tantos colonizadores e seus descendentes que passaram, com o tempo, a habitar as colônias, a fazer delas sua pátria.

A repetição de destinos associada à composição da identidade reaparece em *Biografia de Tadeo Isidoro Cruz (1829-74)*. O título do conto contém dois elementos importantes: o termo biografia, que remete à reunião de diferentes acontecimentos e estágios identitários, que compõem o registro escrito da vida de um indivíduo, e o nome do biografado, que faz menção a um personagem da obra *Martín Fierro (1872)*, de José Hernández, um poema épico que simboliza a identidade argentina e, portanto, a identidade do próprio Borges.

O poema de Hernández conta a história de Martín Fierro, um gaúcho pobre dos pampas argentinos, designado forçosamente a servir ao Exército e a tomar conta das fronteiras que dividiam áreas argentinas de terras indígenas. Fierro, todavia, não suporta as arbitrariedades dos militares e deserta da atividade forçada. Tenta regressar para a sua família, porém não mais a encontra. Para agravar a sua situação, mata um homem negro em um duelo. Sendo perseguido pelo Exército, o gaúcho se mostra muito corajoso. No ato de sua captura, o sargento Tadeo Isidoro Cruz julga injusto matar um

12 “insegura como cualquier versión humana” (Barrenechea, 1984, p.108).

valente, por isso muda de lado, defende Fierro e foge com ele, passando ambos a viver no meio dos índios.

Essa sinopse da primeira parte de *Martín Fierro* é fundamental para compreender o intertexto existente na narrativa de Borges. Segundo o conto, Tadeo era filho de um guerrilheiro que foi morto quando lutava pela independência da Argentina e do Uruguai. O menino crescera em um mundo de barbárie, sem ter acesso a nenhuma civilização. Quando tivera a oportunidade de conhecer Buenos Aires, acompanhando um grupo que saquearia a cidade, decidiu ficar em uma pousada, o que provocou a zombaria de alguns companheiros e a ira de Tadeo, que matou um deles a punhaladas.

Foragido, Tadeo se mostrava valente nos enfrentamentos com a polícia. Quando finalmente foi preso, sua punição foi cuidar da fronteira norte, onde matou muitos índios. Depois foi promovido a sargento da polícia rural e designado para prender um desertor das forças armadas. Entre os crimes cometidos estava a morte de um negro no prostíbulo, que faz lembrar *Martín Fierro*. A emboscada se daria no mesmo lugar em que o pai de Tadeo fora morto. Cruz teve a impressão de já ter vivido esta situação e, de fato, ele já estivera no lugar do desertor.

Ao longo do combate, o perseguido mostrava-se corajoso e habilidoso na peleja, matando alguns dos soldados. Diz a narrativa que Cruz,

enquanto combatia na escuridão (enquanto seu corpo combatia na escuridão), começou a compreender. Compreendeu que um destino não é melhor que outro, mas que todo homem deve acatar aquele que traz consigo. Compreendeu que as divisas e o uniforme já o estorvavam. Compreendeu seu íntimo destino de lobo, não de cachorro gregário; compreendeu que o outro era ele. Amanhecia na imensa planície. Cruz atirou por terra o quede, gritou que não ia consentir no delito de que se matasse um valente e pôs-se a lutar contra os soldados, junto com o desertor *Martín Fierro*.¹³ (Borges, 2017, p.52)

13 “*mientras combatía en la oscuridad (mientras su cuerpo combatía en la oscuridad), empezó a comprender. Comprendió que un destino no es mejor que otro, pero que*

Relata o conto que, diferente de outras personalidades que leram seu futuro em livros (como Alexandre da Macedônia que se viu em Aquiles), Tadeo era analfabeto e precisou da batalha e do encontro com o outro para redescobrir sua identidade selvagem, uma espécie de essência que ficara esquecida. Como se verifica, há um espelhamento entre as histórias de Tadeo e Martín.

Borges se vale de uma obra popular argentina e das lacunas que ela oferece para produzir uma biografia de Cruz e criar uma explicação do comportamento de Tadeo que passa de perseguidor a defensor do perseguido, na obra de José Hernández. Há ainda um contraste entre a poesia épica (*Martín Fierro*) transformada em prosa, em narrativa. Joga-se no conto com identidades antagônicas que habitam o mesmo indivíduo ou com uma identidade essencial, a qual, ainda que se tente transmutá-la em seu oposto, prevalecerá. Podem existir mudanças de personalidade, no entanto elas são reversíveis. Há alguma identidade que tende a se fortalecer e a dominar o indivíduo, que precisa de um encontro com o outro para descobrir a si mesmo.

O diálogo intertextual com *Martín Fierro* também ocorre no conto *O fim*. Desta vez, a narrativa traça uma relação com a segunda parte da obra de José Hernández, na qual Fierro participa de uma disputa musical com um negro que se diz irmão do homem que o gaúcho matara anteriormente em um duelo.

O conto borgiano aproveita-se desses fatos, contudo narrados pela perspectiva de Recabarren, um dono de armazém que sofrera uma paralisia no lado direito do corpo e que acompanhava, de um cômodo próximo ao estabelecimento, um negro que executava “o rasqueado de um violão, uma espécie de pobríssimo labirinto que se

todo hombre debe acatar el que lleva adentro. Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desaforada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados junto al desertor Martín Fierro” (Borges, 1994, p.563).

enredava e desatava infinitamente”¹⁴ (ibidem, p.152). Recabarren, em sua condição física, congrega aspectos antagônicos, a mobilidade e a imobilidade.

Esse negro parecia esperar alguém há anos, que mais adiante se descobre ser o forasteiro, Martín Fierro. O tocador de violão revela ser irmão do homem que Fierro matara no passado. Antes que ocorra um duelo entre eles, o gaúcho relata que se encontrara com os filhos, não contara que já matara uma vez a punhaladas, pelo contrário, aconselhara-os que o homem não deve derramar sangue do homem. Observa-se em Fierro um conflito identitário com seu passado, uma espécie de arrependimento, que, contudo, se contrapõe ao duelo que se travará: “Meu destino quis que eu matasse e agora, outra vez, me põe a faca na mão”¹⁵ (ibidem, p.154).

Com o objetivo de vingar a morte do irmão, Recabarren ouve um combate: o negro mata Martín Fierro. As últimas linhas do conto revelam uma troca de identidade. Fierro está morto e o negro é quem ocupa seu lugar, ganhando uma nova identidade, a de matador perseguido. Há, portanto, um intercâmbio entre as identidades dos indivíduos. *O fim*, título do conto, pode ter diferentes interpretações: fim que remete à finalidade das ações do negro, a vingança ou o fim de Martín Fierro, um novo final para o texto de José Hernández.

Essas narrativas, *Biografia de Tadeo Isidoro Cruz* e *O fim*, duplicam a própria literatura, traçam um diálogo intertextual, recriam o destino e a identidade de Fierro. Borges e Hernández, símbolos das letras argentinas, também se espelham.

A reescritura como um outro, como uma interpretação diferente, é o tema de *Três versões de Judas*. O conto simula, já na sua estrutura, uma resenha dos trabalhos de Nils Runenberg, que nos tempos de censura religiosa, dos quais o estudioso escapou, certamente seriam considerados heréticos.

14 “un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrisimo laberinto que se enredaba y desataba infinitamente” (Borges, 1994, p.519).

15 “Mi destino ha querido que yo matara y ahora, otra vez, me pone el cuchillo en la mano” (Borges, 1994, p.520).

Runenberg, em um de seus livros, desenvolve as ideias de Quincey – supostamente citado na epígrafe da obra –, quem defendia que a delação de Judas Iscariotes teria ocorrido para expor a divindade de Jesus. Nils argumenta que a traição do apóstolo, na verdade, fora uma ação planejada.

Em uma segunda versão, Runenberg aposta em Judas como um asceta. Para corresponder ao sacrifício de Deus, abandonou suas regalias para ser humano e enfrentar a morte:

Era preciso que um homem, representando todos os homens, fizesse um sacrifício condigno. Judas Iscariote foi esse homem. Judas, o único entre os apóstolos que intuiu a secreta divindade e o terrível propósito de Jesus. O Verbo tinha se rebaixado a mortal; Judas, discípulo do Verbo, podia se rebaixar a delator (o pior delito que a infâmia suporta) e a ser hóspede do fogo que não se apaga. A ordem inferior é um espelho da ordem superior; as formas da terra correspondem às formas do céu; as manchas da pele são um mapa das incorruptíveis constelações; Judas reflete de algum modo Jesus.¹⁶ (Borges, 2017, p.147)

Como se nota, Jesus e Judas se espelham, tornam-se duas faces da mesma moeda, pois são peças complementares do plano divino. O fragmento expressa que esse espelhamento também existe entre a terra e o céu. A tradicional visão de Judas como traidor é refutada e seu comportamento é interpretado por outro viés, que o converte em herói.

16 “*era necesario que un hombre, en representación de todos los hombres, hiciera un sacrificio condigno. Judas Iscariote fue ese hombre. Judas, único entre los apóstoles intuyó la secreta divinidad y el terrible propósito de Jesús. El Verbo se había rebajado a mortal; Judas, discípulo del Verbo, podía rebajarse a delator (el peor delito que la infamia soporta) y ser huésped del fuego que no se apaga. El orden inferior es un espejo del orden superior; las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo; las manchas de la piel son un mapa de las incorruptibles constelaciones; Judas refleja de algún modo a Jesús*” (Borges, 1994, p.515).

Quando publicados, esses postulados de Runenberg foram repelidos por teólogos. Diante das críticas, ele reescreveu o livro e expandiu os argumentos. O fato de refazer o trabalho, além de mostrar que as ideias estão em constante modificação e desenvolvimento, destacam o quanto um indivíduo é influenciado pela maneira como é visto por seus pares. Runenberg enfatizou o caráter louvável de Judas, que renunciou à sua salvação para que se cumprissem os desígnios divinos, julgando-se pecador, indigno de merecer o bem.

Em um trabalho seguinte, Nils questiona a figura de Deus, projetada em Jesus. O teólogo considera paradoxal o fato de que o Messias fosse homem, mas imune ao pecado. Para ele, “Deus se fez homem totalmente, mas homem até a infâmia, homem até a reprobção e o abismo. Para nos salvar pôde escolher qualquer um dos destinos que tramam a perplexa rede da história [...] escolheu um destino ínfimo: foi Judas”¹⁷ (ibidem, p.150). Runenberg julgava ter descoberto o segredo de Deus, o verdadeiro nome do redentor, que renunciara ao céu para arder no inferno.

O conto trabalha, portanto, com três teses sobre Judas: cumprir de um plano divino; pecador que renunciou à salvação julgando-se indigno; encarnação de Deus. A narrativa parece defender que o mesmo fato, que as ações de um indivíduo, por meio das quais se forma sua identidade, podem ser interpretadas por diferentes ângulos. Além disso, o texto questiona a visão tradicional contida nas linhas bíblicas e propagada pelo cristianismo. Assim, se forma um outro Judas.

A duplicação se manifesta em diferentes instâncias: o narrador que duplica, ao parafrasear, as ideias de Runenberg; o verdadeiro e o falso; uma narrativa (que remete comumente à ficção) transformada em ensaio (que evoca a realidade); citações de teólogos e acadêmicos que existiram ao lado de nomes apócrifos; Deus que se projeta ou

17 “*Dios totalmente se hizo hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos, pudo elegir cualquiera de los destinos que tramam la perpleja red de la historia; [...] eligió un ínfimo destino: fue Judas*” (Borges, 1994, p.517).

em Jesus ou em Judas; a divinização de Judas e a humanização de Jesus; a terra que é reflexo do céu; uma identidade aparente e outra real; uma espécie de reescritura das narrativas bíblicas. O conto trata a identidade como um segredo, um mistério a ser revelado, postura que vai ao encontro da afeição de Borges pelo gnosticismo.

Na opinião de Alazraki (1968, p.69), o texto põe suas luzes na dificuldade de definir a identidade, já que tenta confundir o leitor, fazendo-o aceitar o falso como verdadeiro e vice-versa e concluir que tudo pode ser tudo, afirmação associada a uma concepção panteísta: “A eliminação da identidade é, pois, a consequência mais direta do panteísmo. A individualidade das pessoas é aparente: qualquer homem é todos os homens; qualquer homem é um traço desse rosto único que contém a todos; Judas pode ser Jesus”¹⁸ (ibidem, p.67).

Essa defesa panteísta ganha uma variação em *As ruínas circulares*. O conto narra a chegada de um forasteiro a uma arena circular, que constituía as ruínas de um antigo templo, devorado por incêndios, onde ainda havia uma estátua. O lugar fora escolhido pelo viajante para cumprir um propósito: “Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade”¹⁹ (Borges, 2017, p.47). Os primeiros sonhos situavam o forasteiro em um anfiteatro circular, cercado por um grupo de alunos, entre os quais o homem escolhe apenas um para se tornar indivíduo. Contudo, logo na sequência, a insônia atingiu o sonhador, que só voltou a sonhar depois da lua cheia, dessa vez com um coração pulsante.

A partir desse coração, por várias noites, o forasteiro sonha por completo um ser humano, como se fosse um deus a criar o seu Adão. No entanto, como o homem sonhado era apenas um ser inanimado, o sonhador roga à estátua do templo que dê vida à sua criatura. Seu

18 “La eliminación de la identidad es, pues, la consecuencia más directa del panteísmo. La individualidad de las personas es aparente: cualquier hombre es todos los hombres; cualquier hombre es un rasgo de ese rostro único que los contiene a todos; Judas puede ser Jesús” (Alazraki, 1968, p.67).

19 “Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e imponer-lo a la realidad” (Borges, 1994, p.451).

pedido é atendido pelo deus Fogo, porém sob a condição de mandar o sonhado para outro templo em ruínas e não revelar a ele que não era de fato um homem.

Tempos depois, o sonhador ouve boatos de que há nas ruínas de um templo um ser que não é consumido pelo fogo. O forasteiro supõe ser o seu filho e teme que ele descubra que não é um homem de carne e osso. Neste ínterim, ocorre um incêndio no templo do sonhador, que pensa ter chegado a hora de sua morte. Entretanto, ao andar entre as chamas, descobre que era imune ao fogo, o que o faz ter consciência de que ele também era o sonho de outro homem.

Nesse conto, a existência de um ser é atrelada à de outro. É o olhar do outro, ou melhor, o sonho do outro, que constrói minuciosamente a personalidade de um indivíduo. Dessa maneira, estabelece-se uma contradição pois o que é *personal* não é definido por si. Cada sonhador pode construir uma realidade onírica distinta, o que faz com que as identidades possam ser múltiplas.

Tamanha é a dependência de um ser à imaginação de outro que o deus Fogo só aparece depois que o sonhador protagonista dirige preces à efígie do templo. Essa divindade (e o fogo como símbolo) reúne características antagônicas, sendo criadora – dando vida à criatura do forasteiro – e, ao mesmo tempo, destruidora – pois provoca os incêndios dos locais antes dedicados à sua adoração.

Outro detalhe a ser observado é que as identidades são falseadas, os homens julgam ser “de carne e osso”, mas são simulacros, são reflexos do sonho de alguém. Ao descobrir-se uma projeção de outro ser, o forasteiro perde sua identidade, sua personalidade, seu livre-arbítrio e sofre uma cisão em seu ser, na medida em que entende que

O homem é criatura e criador, elo de uma série infinita que se repete sem fim. Como criatura é contingente e fugaz, como criador tem algo de imortal e permanente. Compreender isso é, para ele, alívio, humilhação e terror. Alívio por saber que não pertence à ilusão da matéria, de modo que desaparece a tensão de crer-se parte de um mundo ao qual não pertence; humilhação por saber que seu destino

foi estabelecido por outro sonhador; terror por saber que é um sonho, que é nada.²⁰ (Pérez, 1971, p.92)

Essa condição cindida o faz ter duas identidades simultâneas. Cada uma, com seus aspectos positivos e negativos, aponta para a multiplicação identitária, bem como para a dificuldade de definir quem é, pois a resposta para essa inquietação parece depender de sua consciência, a qual, lembra-se, é, por sua vez, moldada por outro indivíduo.

Segundo Alazraki (1968, p.55), o desfecho do texto sugere uma série infinita de sonhadores e explora um tema caro a Borges, o tempo circular – segundo o qual tudo se repete ciclicamente – reforçado pelo formato dos templos, pela lua cheia (fase de um ciclo associado à passagem do tempo), pelos sucessivos incêndios etc.

Além disso, a narrativa se erige por meio de uma cosmovisão idealista, segundo a qual a realidade é um sonho, “o mundo material não existe fora da percepção mental de cada um. Se deixássemos de pensar no mundo, ele não existiria”²¹ (Fahim, 2011, p.355). Nesse sentido, se é a percepção mental que cria o mundo e, por extensão, todos os indivíduos que nele habitam, a identidade torna-se uma abstração, ela não existe, é uma alucinação.

Por analogia, pode-se entender o sonhador/criador como um escritor que sonha, concebe cada um dos aspectos de suas criações, de seus personagens. Esses seres construídos com palavras são gestados a partir das leituras, de referências do autor, de sonhos de outros homens, o que “abre caminho para pensar em uma cadeia paralela e circular de narradores narrados e de narrações que se incluem

20 “El hombre es criatura y es creador, eslabón de una serie infinita que se repite sin fin. En cuanto criatura es contingente y fugaz, en cuanto creador tiene algo de inmortal y permanente: comprenderlo es para él alivio, humillación y terror. Alivio saber que no pertenece a la ilusión de la materia, con lo que desaparece la tensión de creerse parte de un mundo al que no pertenece; humillación saber que su destino ha sido preestablecido por otro soñador; terror por saberse un sueño, nada” (Pérez, 1971, p.92).

21 “El mundo material no existe fuera de la percepción mental de cada uno. Si dejamos de pensar en el mundo, éste no existiría” (Fahim, 2011, p.355).

infinitamente dentro de outras”²² (ibidem, p.392). Na poética de Borges, o leitor é o deus Fogo que anima, dá vida às narrativas em sua mente, em sua memória, transformando a realidade escrita em uma espécie de sonho. O leitor sonha o que sonhara o escritor.

Em *Tema do traidor e do herói* reaparecem o falseamento e a troca de identidades. Narrado em primeira pessoa, o conto simula a voz do próprio Borges, já que no primeiro parágrafo, o narrador destaca o desejo de escrever uma história de mistério, da qual possui apenas uma ideia inacabada do argumento. Contudo, na sequência, ele descreve o enredo imaginado, de forma que o conto se torna a concretização de um relato que ainda estaria apenas em sua imaginação. Borges duplica-se no narrador, a história ainda na mente duplica-se na escrita do texto, uma narrativa trata de outra narrativa.

A história a ser produzida seria uma biografia, passar-se-ia na Irlanda, em 1824, teria um narrador chamado Ryan, que investigaria o assassinato de seu bisavô, o conspirador Fergus Kilpatrick. As circunstâncias do crime seriam intrigantes: teria ocorrido em um teatro, o assassino nunca fora encontrado ou identificado, a polícia nunca desvendara a morte e por isso fora acusada de mandar matar Fergus.

Ryan, em suas averiguações, encontra uma série de paralelismos entre o conspirador e Júlio César: ambos foram heróis do povo e morreram assassinados, receberam uma carta alertando sobre a morte, houve um mau presságio antes do ocorrido. Além das coincidências com a figura histórica de César, o bisneto fica sabendo que Kilpatrick ouvira de um mendigo no dia de sua morte palavras que remetem a *Macbeth*, de Shakespeare.

Diante desses fatos, Ryan traz como hipótese uma ideia de tempo cíclico, de transmigração de almas. Kilpatrick seria Júlio César. Contudo, o menino refuta essa ideia quando descobre que seu bisavô, às vésperas de uma rebelião, encarregara James Alexander Nolan, um de seus mais antigos companheiros, estudioso e

22 “*abre el camino a pensar en una cadena paralela y circular de narradores narrados y de narraciones que se incluyen infinitamente dentro de otras*” (Fahim, 2011, p.392).

tradutor de Shakespeare, de descobrir o traidor que havia no grupo de conspiradores.

Nolan revela que Kilpatrick era o traidor. Para não atrapalhar a rebelião e impedir que a população perdesse a confiança em seu líder, Nolan reescreveu cenas de *Macbeth* e *Júlio César*, de Shakespeare, e as encenou, de modo que Kilpatrick ocupasse o papel de protagonista e fosse executado na peça com um tiro dado por um desconhecido. Ryan acredita que sua descoberta (e talvez sua obra) estava também prevista por Nolan, por isso na biografia mantém apenas a imagem de herói do avô.

Interessa notar nesse conto o jogo entre realidade e ficção. O texto começa e a voz do narrador torna o leitor consciente do caráter ficcional, no entanto, a narrativa vai mesclando, com a matéria inventada, dados que simulam a realidade: lugares, datas, figuras históricas. Contudo, logo esse senso do real é minado por referências à ficção, às invenções e recriações de Shakespeare.

O assassinato de Kilpatrick em uma cena teatral exprime a ideia de que a realidade é uma ficção, é apenas representação. Os homens não vivem, eles atuam desempenhando papéis com diferentes máscaras. A identidade do conspirador é formada por duas imagens antagônicas destacadas no título: traidor e herói. A personalidade do bisavô de Ryan aos olhos dos demais indivíduos é manipulada, construída, priorizando-se apenas o que ele tem de positivo e ocultando sua traição. Essa troca de papéis, essa identidade múltipla e contraditória já estava prenunciada nos versos de Yeats que servem de epígrafe ao conto. Do ponto de vista do próprio conspirador, sua identidade divide-se entre a confissão de sua traição e o desejo de participar da emancipação da Irlanda e ser lembrado como uma pessoa notável.

A questão do heroísmo é também questionada, pois o leitor descobre com Ryan que Kilpatrick era um traidor e a suposta biografia divulga ou corrobora uma imagem equivocada do conspirador. Aqueles comumente apresentados como heróis, podem, no fundo, estar atuando (no sentido de ser ator) e escondendo sua essência de traidores.

No conto *O Sul* ganha corpo a questão da identidade relacionada ao passado do indivíduo, suas origens, sua história, seu tempo e a não aceitação de seu destino. O protagonista do conto é Juan Dahlmann, cujo avô paterno era Johannes Dahlmann, germânico, pastor de uma Igreja, ao passo que o avô materno, Francisco Flores, era um militar, morto por um índio.

Por meio da história de seus antepassados, nota-se que Juan carrega uma identidade dividida e díspar: europeia e americana, alemã e argentina. Se seu sobrenome remete mais à linhagem paterna, Juan priorizava, por escolha, o lado materno, dada a morte heroica do militar, fato que mostra uma espécie de idealização romântica, que evoca seu sangue germânico, já que a Alemanha foi um dos palcos do surgimento do Romantismo.

Juan vivia na Argentina, no Norte, na cidade, trabalhando como secretário de uma biblioteca, mas almejava um dia abrigar-se numa instância em campos sulinos, propriedade que há muito pertencia à família Flores. Novas oposições se manifestam: Norte (cosmopolita) e Sul (periférico), cidade e campo, espaço coletivo e ambiente familiar.

No dia em que comprara um exemplar do livro das *Mil e uma noites*, enquanto subia escadas, sofre um acidente: é atingido por um batente que lhe fere a cabeça. Levado a uma clínica na rua Equador – que lembra a fronteira Norte e Sul –, Juan recebe tratamento para uma septicemia e fica frustrado ao pensar que teria um fim medíocre, uma morte tosca por um acidente doméstico, tão diferente de Flores, que morreria em batalha.

O estado febril e a possibilidade de que, se seu quadro melhorasse, poderia convalescer na instância levam Juan a delirar, imaginando sua viagem de trem à propriedade da família. Afirma o narrador: “era como se a uma só vez fosse dois homens: o que avançava pelo dia outonal e pela geografia da pátria, e o outro, encarcerado numa clínica e sujeito a metódicas servidões”²³ (Borges, 2017, p.164). Com isso, o homem sofre um desdobramento espacial, temporal e identitário.

23 “era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas

Nessa alucinação, enquanto se dirige ao campo e tenta ler *As mil e uma noites*, o rapaz observa a paisagem pela janela e estabelece por meio de um olhar muito particular a contraposição entre a cidade atual, com ruas como longos corredores e praças como pátios, e uma Buenos Aires do passado (esquinas, quiosques, armazéns, refeições) que carrega em sua memória e que sugere a vida bucólica, estancieira, um mundo mais antigo e firme, a terra dos gaúchos, dos Pampas, das batalhas.

Juan mistura no delírio suas memórias afetivas de infância com cenas ocorridas na época em que vivera seu avô. Ao chegar a um armazém, se depara com um típico gaúcho. Nesse mesmo local, é zombado e desafiado por um dos peões embriagados do lugar, um *compadrito*²⁴ com feições indígenas, que saca uma faca. Juan recebe uma adaga de um gaúcho que assiste à cena e, mesmo inábil e contrariando sua identidade de um homem das letras, dos livros, decide partir para a luta e habitar um espaço selvagem e violento, pois julga que seria dignificante morrer guerreando: “[...] morrer numa luta de faca, a céu aberto e atacando, teria sido uma libertação para ele, uma felicidade e uma festa, na primeira noite da clínica, quando lhe cravaram a agulha. Sentiu que, se ele, então, tivesse podido escolher ou sonhar sua morte, esta seria a morte que teria escolhido ou sonhado”²⁵ (ibidem, p.168).

Verifica-se que os planos se imbricam: o espaço é a clínica psiquiátrica (que dá um tom de delírio ou loucura), mas também é o armazém; o tempo é o de sua internação, mas também o do duelo; a agulha cravada é um golpe de faca do adversário; os funcionários do sanatório confundem-se com os frequentadores do armazém. A morte

servidumbres” (Borges, 1994, p.527).

24 Tipo social argentino. Segundo Arrigucci Jr. (2012), o *compadrito* era uma “espécie de valentão suburbano que vivia ao redor de Buenos Aires” e sustentava-se realizando pequenos serviços. Se nos Pampas os *gauchos* eram símbolo de coragem, na periferia urbana, esse papel pertencia aos *compadritos*.

25 “*morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado*” (Borges, 1994, p.530).

banal de Juan, no leito da clínica, em decorrência dos ferimentos do acidente é refutada pelo indivíduo e substituída por outra, idealizada e que contém um aspecto heroico, valente, projetando um destino que reitera o de seu avô Flores, repetição marcada ao longo do conto por referências cíclicas e simetrias: as estações do ano (frescor do outono e verão opressivo), o transcorrer do dia (a viagem que se inicia de manhã e que se estende até a noite), *As mil e uma noites*; as migalhas de pão atiradas pelos peões que lhe roçam a pele da mesma maneira que fez o corte no batente, a feição indígena do desafiante, a luta entre o índio e um argentino.

O deslocamento temporal, consequência do delírio, é marcado por trechos como “Passaram oito dias, como oito séculos”²⁶ (ibidem, p.161) e “Estava como que fora do tempo, numa eternidade”²⁷ (ibidem, p.166), pela sonolência e presença de um típico gaúcho e de um *compadrito*. Não se trata de um tempo cronológico, mas sim psicológico, tempo da memória, do pesadelo, da imaginação.

Em um plano maior, o conto é também expressão da identidade e da história da Argentina. De acordo com Olmos (2008, p.60), contos como *O Sul*, que tematizam o passado e a formação da nacionalidade, constroem na obra de Borges uma “épica do arrabalde”, marcada por duelos e pela atuação do gaúcho ou do *compadrito*, dois tipos sociais que originaram o povo argentino e que representam, segundo Alazraki (1968, p.106), virtudes admiráveis, tais como a coragem, a honra, a rebeldia, que estariam na essência, seriam características marcantes de qualquer *hermano* e que Juan Dahlmann resolve honrar.

O homem que deseja um destino e um final diferente também aparece em *A outra morte*, conto no qual o protagonista quer mostrar-se valente e esconder a covardia, expressando uma personalidade distinta de sua essência. A narrativa inicia-se quando um narrador homodiegético afirma ter recebido notícias sobre a morte de Pedro Damián, um dos combatentes da guerra civil uruguaia,

26 “Ocho días pasaron, como ocho siglos” (Borges, 1994, p.525).

27 “estaba como fuera del tiempo, en una eternidad” (Borges, 1994, p.528).

que participara da batalha de Masoller, a qual revivera em um delírio antes de morrer.

O narrador, que se apresenta como um escritor, sugerindo ser o próprio Borges, decide escrever uma história fantástica sobre a batalha. Ele procura o coronel Dionísio Tabares, que lutara na ocasião, o qual concede o seguinte depoimento sobre Damián:

Disse que a guerra servia, como a mulher, para pôr à prova os homens e que, antes de entrar na batalha, ninguém sabia quem é. Alguém pode se julgar covarde e ser valente, e da mesma forma o contrário, como aconteceu com aquele pobre Damián, que andou contando bravata nas vendas com sua divisa *blanca* e depois fraquejou em Masoller. Em algum tiroteio com os *zumacos* se portou como homem, mas foi outra coisa quando os exércitos se enfrentaram e começou o canhoneio e cada homem sentiu que cinco mil homens haviam se coligado para matá-lo. Pobre guri, que antes vivia lavando ovelha e de repente foi arrastado por aquela patriotada...²⁸ (Borges, 2017, p.66)

Passado algum tempo, o narrador volta a falar com Tabares na companhia de Juan Francisco Amaro, outro militante. Dessa vez, ao mencionar a covardia de Damián, foi repreendido por Amaro (que destacou a valentia de Pedro, morto à frente do grupo), e surpreendido por Tabares, que disse desconhecer um combatente de nome Damián. Seu colega Gannon, que o avisara da morte do rapaz, dizia também não se lembrar de ninguém com tal nome. Tempos depois,

28 “*Con otra voz dijo que la guerra servía, como la mujer, para que se probaran los hombres, y que antes de entrar en batalla, nadie sabía quién es. Alguien podía pensarse cobarde y ser un valiente, y asimismo al revés, como le ocurrió a ese pobre Damián, que se anduvo floreando en las pulperías con su divisa blanca y después flaqueó en Masoller. En algún tiroteo con los zumacos se portó como un hombre, pero otra cosa fue cuando los ejércitos se enfrentaron y empezó el cañoneo y cada hombre sintió que cinco mil hombres se habían coaligado para matarlo. Pobre guri, que se la había pasado bañando ovejas y que de pronto lo arrastró esa patriada...*” (Borges, 1994, p.572).

chega ao escritor uma carta do coronel reafirmando a existência e covardia de Damián.

Essas informações controversas intrigam o narrador, que aventava algumas hipóteses: ter sonhado a história de Damián; ter havido dois homens com o mesmo nome, um valente e um covarde; ter Damián morrido na batalha, mas com a compaixão de Deus recebera a vida de volta, vivendo como uma espécie de sombra; ter Deus, a pedido de Damián, mudado a imagem que se reteria sobre sua identidade, para que não fosse lembrado como um frouxo, um fraco. Essa última suposição, que lhe parecia mais plausível, fez Damián reviver, momentos antes de morrer, a sua covardia na batalha, substituindo-a por atos heroicos, despedindo-se da vida ao receber uma bala no peito. A conjectura veio por meio das ideias contidas no tratado teológico de Pier Damiani (note-se a coincidência com o nome do rapaz morto), no qual se afirmara que Deus era capaz de revogar o passado.

Contudo, se o gesto divino de fato ocorreu, alerta o narrador que

Modificar o passado não é modificar um fato só; é anular suas consequências, que tendem a ser infinitas. Dizendo com outras palavras: é criar duas histórias universais. Na primeira (digamos), Pedro Damián morreu em Entre Ríos, em 1946; na segunda, em Masoller, em 1904. Esta é a que vivemos agora, mas a supressão daquela não foi imediata e produziu as incoerências que relatei.²⁹ (ibidem, p.71)

O que o escritor enfatiza é que um determinado acontecimento provoca ao seu redor diversas consequências; sofre, portanto, um desdobramento. Modificar um fato implica, por extensão, modificar tudo o que dele deriva. O poder de Deus duplicara a identidade

29 “*Modificar no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas. Dicho sea con otras palabras; es crear dos historias universales. En la primera (digamos), Pedro Damián murió en Entre Ríos, en 1946; en la segunda, en Masoller, en 1904. Esta es la que vivimos ahora, pero la supresión de aquella no fue inmediata y produjo las incoherencias que he referido*” (Borges, 1994, p.575).

de Damián, mascarando sua covardia e exaltando uma falsa coragem. Essa reescritura do destino do homem fora responsável pelo comportamento estranho do coronel, que ora lembrava, ora não se recordava do combatente.

O próprio narrador, envolvido com a história de Damián, pensa estar oscilando suas lembranças, por sofrer também o efeito da mudança do destino do rapaz por obra divina. É por isso que ele afirma: “Suspeito que em minha narrativa haja falsas lembranças. Suspeito que Pedro Damián (se existiu) não se chamou Pedro Damián, e que eu o lembro com esse nome para algum dia acreditar que sua história me tenha sido sugerida pelos argumentos de Pier Damiani”³⁰ (ibidem, p.71).

Essa declaração demonstra que o narrador tem dúvidas se a história de Damián de fato ocorreu, se é fruto apenas de sua narrativa fantástica e se não foi contaminado pela teoria de Damiani (à qual teve acesso por meio da leitura de *A divina comédia*, nos versos do Paraíso) e quis dar a ela uma prova, criando um personagem que tenha sofrido uma modificação mágica de seu passado e de sua identidade. Talvez por isso o rapaz e o teólogo tenham quase o mesmo nome. Não sabe o escritor se a hipótese teológica seria invenção para explicar o fato ou se a observação do acontecimento dera origem à teoria:

A possibilidade de que a doutrina tenha precedido o relato, apresentada lado a lado com a possibilidade de que, escrito o relato, a doutrina tenha vindo em sua ajuda para explicar suas contradições, é também indicativo de uma visão de mundo que governa muitos de seus contos: não sabemos o que é o universo, mas elaboramos intermináveis esquemas para explicá-lo; logo entendemos o universo de acordo com esses esquemas.³¹ (Alazraki, 1968, p.32)

30 “*Sospecho que Pedro Damián (si existió) no se llamó Pedro Damián, y que yo lo recuerdo bajo ese nombre para creer algún día que su historia me fue sugerida por los argumentos de Pier Damiani*” (Borges, 1994, p.575).

31 “*La posibilidad de que la doctrina haya precedido al relato, presentada par a par con la posibilidad de que, escrito el relato, la doctrina haya venido en su ayuda para explicar sus contradicciones, es también indicativo de una visión de mundo*

Além disso, quando o narrador se refere a uma das hipóteses como “a que hoje creio verdadeira”, o advérbio temporal (*hoje*) e o verbo *crer* conjugado na primeira pessoa revelam uma vacilação e explicitam múltiplas e cambiantes formas de compreender a realidade, a qual, diante de tantas possibilidades de interpretação, se transforma em uma ilusão, em uma construção subjetiva.

Nada no conto é fortuito. O poema “*The Past*”, de Ralph Waldo Emerson, citado no início do texto e que Gannon estaria traduzindo (mas depois desiste) trata da impossibilidade de revogar o tempo, associando-se ao tema da narrativa. Se não é possível mudar o passado, substituir um fato por outro, o que se pode fazer é recontá-lo, interpretá-lo de forma diferente, gerando uma nova imagem, uma nova identidade.

Dessa maneira, o conto equipara uma investigação biográfica (que comumente preza fatos reais) com o aspecto fantástico planejado pelo escritor. Essa equiparação se torna possível na medida em que, na concepção borgiana, não há nada real, tudo é ilusão, criação, imaginação, sonho. O que se considera verdade é somente uma invenção, que pode ser modificada conforme o olhar, o ângulo, a vontade de quem a exprime. Nesse sentido, um mesmo fato, dependendo dos interesses, pode ser recontado de forma distinta, gerando, para cada versão, consequências diversas. A história e a identidade, assim, convertem-se em discurso imaginativo e manipulado por alguém. Ressalta o narrador: “acreditarei ter elaborado um conto fantástico e terei historiado um fato real”³² (Borges, 2017, p.71).

Cabe aqui observar a semelhança estrutural e temática de *A outra morte* com *O Sul*. Ambos os protagonistas querem ter um fim diferente, revivem algo antes de morrer por meio de um pesadelo, um delírio, uma alucinação. São personagens distintos, mas uma mesma história com alteração das circunstâncias. A concepção de fatos que

que gobierna muchos de sus cuentos: no sabemos qué cosa es el universo, pero elaboramos interminables esquemas para explicarlo, luego entendemos el universo según esos esquemas” (Alazraki, 1968, p.32).

32 “*crearé haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real*” (Borges, 1994, p.575).

se repetem no tempo, de ritmos cíclicos, de um homem que é outro homem, de destinos coincidentes, é expressa não apenas na composição intradiegética, mas também na interrelação entre os textos. São contos que se espelham, que despertam no leitor a sensação de *déjà vu* (“já li isso”), que o enredam em um labirinto de letras.

Outra nuance identitária presente nos contos de Borges se relaciona ao medo do fim da vida, ao anseio pela imortalidade, o qual, dentro da perspectiva do duplo, segundo considerações de Rank (2013), leva os indivíduos a crer na divisão entre o corpo (corruptível, finito) e a alma (infinita). No conto *O imortal* há expressão desse desejo de alcançar uma condição de imunidade à morte.

O relato se inicia com um narrador em terceira pessoa, contando que o antiquário Joseph Cartaphilus oferecera à princesa de Lucinge seis volumes que compunham uma tradução da *Ilíada*, realizada por Pope. No último deles, a figura real encontrara um manuscrito, que é reproduzido no conto, arquitetando uma estrutura formada por uma narrativa dentro de outra e que passa de uma voz em terceira pessoa para um narrador homodiegético, o tribuno romano Marco Flamínio Rufo.

Rufo conta que em um acampamento de guerra no Egito, enquanto seus escravos dormiam, deparou-se com um cavaleiro ferido, que lhe perguntou o nome do rio que banhava aquelas terras. O homem revelou que estava à procura da Cidade dos Imortais e do rio que purificava os homens da morte: “Disse-me que sua pátria era uma montanha que está do outro lado do Ganges e que nela diziam que, se alguém caminhasse para o ocidente, onde o mundo acaba, chegaria ao rio cujas águas dão a imortalidade. Acrescentou que na margem posterior se ergue a Cidade dos Imortais, rica em baluartes e anfiteatros e templos”³³ (Borges, 2017, p.8-9).

33 “Me dijo que su patria era una montaña que está del otro lado del Ganges y que en esa montaña era fama que si alguien caminara hasta el occidente, donde se acaba el mundo, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad. Agregó que en la margen ulterior se eleva la Ciudad de los Inmortales, ricas en baluartes y anfiteatros y templos” (Borges, 1994, p.534).

O cavaleiro não resiste e morre sem dar mais detalhes. Considerando real o mito, Rufo decide partir em uma viagem disposto a encontrar o rio e a cidade, com a ajuda de alguns soldados. O grupo enfrenta várias dificuldades, alguns desertam, outros morrem. Rufo é ameaçado de morte, foge sozinho, é atingido por uma flecha e, no meio do deserto, delira e tem um pesadelo com um labirinto. Quando acorda, está em uma aldeia de trogloditas, à beira de um riacho – no qual mata a sede –, e avista na margem oposta a Cidade dos Imortais. Contudo, para chegar lá, Rufo atravessa com dificuldade um labirinto de pedra em completa escuridão, composto por muros, várias portas, galerias subterrâneas, câmaras circulares, corredores, porões que se bifurcam.

Quando finalmente consegue atravessar a passagem, depara-se com um palácio antigo, também labiríntico, o que remete ao tema do primeiro capítulo deste estudo crítico. Rufo supõe que o edifício poderia ter sido construído por deuses e destinado aos homens. A confusão da existência humana, nesse sentido, seria plano de “deuses irracionais que manejam o mundo e de quem nada sabemos”³⁴ (ibidem, p.18).

Sem encontrar ninguém, o tribuno romano consegue, com muito custo, sair da cidade, encontrando um troglodita que parecia ter ficado à sua espera. Rufo batiza-o de Argos, o cão da *Odisseia*, e trata esse homem como um animal, tentando ensinar-lhe a comunicar-se, projeto que não funcionou bem. Em um sonho, Rufo chama por Argos e, dessa vez, o troglodita responde e revela ser Homero, autor da *Odisseia* e considerado um dos pais fundadores da literatura ocidental. Além disso, explica que o riacho e a cidade eram o que o tribuno procurava; os trogloditas eram os imortais. Os próprios habitantes do lugar tinham arrasado a cidade e reconstruído tudo como um labirinto, indo morar em covas e esquecendo o edifício.

A conversa com Homero e a visita à cidade despertam em Rufo algumas reflexões sobre a imortalidade. Ao contrário de uma

34 “*dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos*” (Borges, 1994, p.540).

condição gloriosa, ser imortal parecia um castigo: “Ser imortal é insignificante; exceto o homem, todas as criaturas o são, pois ignoram a morte; o divino, o terrível, o incompreensível, é se saber imortal”³⁵ (ibidem, p.19). Algumas religiões concebem a imortalidade como um prêmio ou castigo do que se faz em vida, o que nem sempre é vantajoso, pois pode-se viver uma privação em função da recompensa posterior e deixa-se de aproveitar o presente, projetando um futuro infinito. Outras crenças religiosas professam ainda que, em um plano imortal, aconteceriam todas as coisas, boas e más, a todos os homens.

Alcançar a imortalidade leva à perda da piedade – o outro não vai morrer, não importa o que aconteça. A preocupação com o corpo desaparece, somem tanto o anseio por compensações quanto o medo de uma repreensão sem fim, o destino não mais desperta interesse. É a morte que dá vida à existência humana, que faz viver cada momento na dúvida de ser o último, que faz idealizar projetos e batalhar para concretizá-los antes do fim, que transmite o valor do “irrecuperável e do casual”, ou seja, de circunstâncias que se vive apenas uma vez, que não vão se repetir e virar rotina. Na imortalidade, “nada pode acontecer uma única vez, nada é preciosamente precário”³⁶ (ibidem, p.21).

Sabendo-se imortal e ciente dessas ponderações, Rufo decide percorrer o mundo, pois, simetricamente, se havia um rio da imortalidade, haveria um rio que desfizesse o encanto. Depois de beber água de um riacho de águas claras, o tribuno se fere com um espinho e percebe, pela dor e pelo sangue, que voltara a ser mortal.

Contada a sua saga, na sequência, Rufo tece reflexões metalinguísticas sobre o manuscrito:

35 “*Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprendible, es saberse inmortal*” (Borges, 1994, p.540).

36 “*nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario*” (Borges, 1994, p.542).

... Revisei, depois de um ano, estas páginas. Estou seguro de que correspondem à verdade, mas nos primeiros capítulos, e mesmo em certos parágrafos dos demais, creio perceber algo falso. É o resultado, talvez, do abuso de traços circunstanciais, procedimento que aprendi com os poetas e que contamina tudo de falsidade, uma vez que esses traços podem ser abundantes nos fatos, mas não em sua lembrança... Creio, todavia, ter descoberto uma razão mais íntima. Vou escrevê-la; não importa que me julguem fantástico.³⁷ (ibidem, p.22-3)

Nesse fragmento estão ideias já comentadas e que se reverberam nos contos borgianos: a ilusão de verdade, a escrita contaminada pelo sujeito que escreve, que imprime subjetividade aos fatos, a memória que modifica os acontecimentos, devido à distância temporal do momento em que ocorreram e à reinterpretação que um indivíduo faz de sua história com o passar do tempo. Ele assiste e julga a si próprio como se fosse um outro. Há, pois, uma duplicação, um processo de espelhamento.

A razão fantástica apontada por Rufo advém da verificação que escrevera, falara e executara ações que Homero fizera. Ele conclui que era Homero, pois “ninguém é alguém, um único homem imortal é todos os homens [...], sou deus, sou herói, sou filósofo, sou demônio e sou mundo, o que é uma cansativa maneira de dizer que não sou”³⁸ (ibidem, p.20). Essa dedução reflete a concepção panteísta de que um homem é todos os homens. Sendo imortal, esse ser vai

37 “... He revisado, al cabo de un año, estas páginas. Me consta que se ajustan a la verdad, pero en los primeros capítulos, y aun en ciertos párrafos de los otros, creo percibir algo falso. Ello es obra, tal vez, del abuso de rasgos circunstanciales, procedimiento que aprendí en los poetas y que todo lo contamina de falsedad, ya que esos rasgos pueden abundar en los hechos, pero no en su memoria... Creo, sin embargo, haber descubierto una razón más íntima. La escribiré; no importa que me juzguen fantástico” (Borges, 1994, p.542-3).

38 “Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres. [...], soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy” (Borges, 1994, p.541).

experimentando diferentes identidades. No entanto, ser vários, ser todos, é abdicar de ter uma essência, é ser nenhum, é ser ninguém.

O conto termina com um pós-escrito, que se infere ter sido produzido pelo mesmo narrador em terceira pessoa do início do texto. Ele comenta que o manuscrito foi classificado como apócrifo por muitos críticos e leitores. Contudo, ao mencionar algumas palavras escritas por Cartaphilus e que pertenciam ao relato de Rufo, o narrador deixa-se coincidir com o antiquário Joseph Cartaphilus, que repete Marco Flamínio Rufo, que, por sua vez, repete Homero. Todos formam um único ser.

Não se pode deixar de observar que o conto é permeado de citações da *Iliada* e da *Odisseia*, de Homero, e que, de alguma maneira, Rufo se torna uma espécie de herói de uma epopeia, um representante da humanidade que enfrenta enigmas, obstáculos e labirintos em busca do segredo da imortalidade. A viagem é também um elemento marcante como símbolo de um percurso formativo, de compreensão de si. A busca é o que dá sentido à existência de Rufo, muito mais do que as batalhas de que participara e que não lhe soavam gloriosas.

A narrativa, como se nota, reverte a ideia de magnitude da imortalidade e expõe algumas de suas consequências. Ser imortal, em vez de acentuar e fixar os traços humanos, pelo contrário, torna os seres trogloditas, insensíveis, sem expressão verbal, incomunicáveis, sem propósitos.

A única imortalidade positiva seria a da palavra e a do conhecimento que fez e faz a sociedade desenvolver-se. No âmbito da literatura, a intertextualidade é o que imortaliza textos e escritores. Essas são também lições que se podem extrair da leitura do conto.

Em *Os teólogos*, o narrador recorda inicialmente um incêndio de livros provocado pelos hunos, dos quais restara apenas um, que continha ensinamentos de Platão, entre eles, a afirmação de que depois de séculos as coisas recuperariam seu estado anterior. Essa obra teria sido venerada e inspirara a doutrina de alguns grupos, como a seita dos monótonos ou anulares, que, originada às margens do Danúbio, “professava que a história é um círculo, e que nada é que não tenha

sido e não será. Nas montanhas, a Roda e a Serpente tinham alijado a Cruz”³⁹ (ibidem, p.33).

Considerada uma heresia a ideia de um tempo circular, todos esperavam que o aclamado teólogo João de Panônia a refutasse. Outro teólogo, Aureliano, que guardava rancor por João ter sido louvado por um texto sobre um assunto de sua especialidade, decide antecipar-se ao concorrente e desmentir a teoria. Enquanto produzia sua argumentação, recebeu a refutação de Panônia: “o tratado era límpido e universal; não parecia redigido por uma pessoa concreta, mas por qualquer homem ou, talvez, por todos os homens”⁴⁰ (ibidem, p.36).

Ambos os teólogos enviam seus tratados a Roma, mas são os argumentos de João de Panônia que servem de base para a condenação à fogueira do heresiarca Euphorbo, que morre reiterando que tudo o que aconteceu voltará a acontecer.

Surge, na seqüência, no Egito, outra seita, a dos histriões, que trocara os crucifixos por espelhos, professava o ascetismo, permitia a execução de crimes. Além disso, sua doutrina era baseada nas seguintes premissas: tudo o que se vê é falso; a terra é reflexo do céu; cada homem é dois homens, o verdadeiro é o que habita as alturas; o ato de cada um provoca efeito contrário no outro (se um dorme, o outro está acordado; se um é fornicador, o outro é casto). A partir dessas crenças, a seita dividiu-se em diferentes vertentes, com alguma variação.

Quando produzia uma contestação das teorias histriônicas, Aureliano escreveu uma oração, mas suspeitou que pertencia a alguém e descobriu ser de João de Panônia. Fica o teólogo pensando que remover as palavras do inimigo prejudicaria o texto, mantê-las e não citar a autoria era um plágio do adversário, explicitar o autor seria uma forma de denunciá-lo. Menciona então como discurso de

39 “*profesaba que la historia es un círculo y que nada es que no haya sido y que no será. En las montañas, la Rueda y la Serpiente habían desplazado a la Cruz*” (Borges, 1994, p.550).

40 “*El tratado era límpido, universal; no parecía redactado por una persona concreta, sino por cualquier hombre o, quizá, por todos los hombres*” (Borges, 1994, p.552).

um varão doutíssimo, o qual logo é descoberto e condenado à morte na fogueira.

Em um misto de satisfação, mas também de culpa, Aureliano passa o tempo percorrendo lugares e justificando a Deus a denúncia de João, até ser morto em um incêndio provocado por um raio. Ao chegar ao céu, o Criador o teria confundido com João de Panônia ou, confirmando a doutrina dos histriões, João e Aureliano eram a mesma pessoa, de faces contrastantes, “(o ortodoxo e o herege, o abominador e o abominado, o acusador e a vítima)”⁴¹ (ibidem, p.42).

Como se nota, o conto retrata o tema do duplo, desses dois teólogos que, na realidade, formam um único ser. Ficam evidentes no texto a mágoa e a disputa que se instaura entre eles, a partir da visão de Aureliano, o qual, de alguma forma, deseja aniquilar o inimigo, corroborando as ideias de Rank (2013) de que o antagonismo entre duplos desperta a vontade de ver o outro morto, sem se dar conta de que, se são duplos, tudo culminará na destruição de si mesmo.

É interessante observar que as doutrinas das seitas, dependendo do ângulo em que são tomadas, podem ser consideradas ortodoxas ou heréticas. Da mesma forma, o relato é permeado de autores e citações diversas, os quais, de acordo com a interpretação, seja de um membro da seita, seja de um dos teólogos, servem tanto para confirmação quanto para refutação dos dogmas. É o que se passa, por exemplo, com textos bíblicos, que, por um lado, alicerçam as seitas e, por outro, são usados pelos teólogos para atacar as mesmas seitas.

O conto sinaliza que as doutrinas teológicas – nas quais uma parcela da humanidade assenta traços de sua identidade, da compreensão de si e de sua história – não passam de discursos, de criações. O tempo circular e a repetição, rejeitados pelos estudiosos, são reforçados pelo destino semelhante de João e Aureliano: ambos são teólogos, lutam contra seitas supostamente heréticas, utilizam fontes comuns em seus tratados, morrem queimados.

41 “(el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima)” (Borges, 1994, p.556).

A confusão que Deus faz dos dois se dá, em parte, por essas similitudes, mas também contraria a imagem de um deus criador que conhece cada detalhe de suas criaturas. A constatação de Aureliano de formar com João uma só pessoa corrobora, no fundo, as teorias histriônicas e revela uma ideia comum nos textos borgianos de que as identidades e personalidades humanas, ser ortodoxo ou herege, vítima ou criminoso, herói ou traidor são frutos do acaso, são caminhos diferentes que levam ao mesmo fim. Na mente do criador, não existe individualidade.

Esse percurso pelos contos do argentino demonstra o quanto a discussão sobre a identidade é uma preocupação borgiana. Em seus textos, figuram algumas linhas de força. O *topos* do duplo, que expressa que o homem se divide ou se multiplica em duas partes contrastantes ou complementares é uma delas. Em alguns momentos, a identidade é associada a um ciclo, uma repetição, o que leva à defesa panteísta de que um homem representa todos os homens. Em outros, a identidade se manifesta como uma essência que perdura, mesmo a contragosto do indivíduo. Na esteira dessas concepções, alguns contos ainda discutem a identidade da literatura, um jogo de leitura, escrita e reescritura, um artifício composto por palavras que se desdobram infinitamente.

Todas essas linhas de raciocínio se cruzam, se mesclam, formando um labirinto que o leitor percorre para refletir sobre a condição humana, sobre sua própria identidade, sobre a literatura. Essas discussões identitárias vistas nos textos borgianos também participam das obras de Saramago. Um dos procedimentos adotados pelo autor português no que tange à temática da identidade é a reescritura ou recriação subversiva. Toma-se uma figura conhecida, que possui um dado caráter no imaginário coletivo, e dá-se a ela uma nova versão identitária.

Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Saramago se vale do personagem bíblico central do Novo Testamento, cuja história é recontada por diferentes perspectivas por quatro evangelistas, e recria a identidade do Messias, apresentando outro Jesus, assim como reconstrói a personalidade dos indivíduos que fizeram parte

da vida do filho de Deus. Como uma espécie de justificativa para a reescritura, o romance apresenta como epígrafe os versículos iniciais do livro de Lucas, cujo narrador, mesmo não tendo conhecido Jesus, diz valer-se de uma suposta investigação e dos relatos de testemunhas oculares para, assim como tantos outros, narrar uma biografia do filho de Deus:

Já que muitos empreenderam compor uma narração dos factos que entre nós se consumaram, como no-los transmitiram os que desde o princípio foram testemunhas oculares e se tornaram servidores da Palavra, resolvi eu também, depois de tudo ter investigado cuidadosamente desde a origem, expor-tos por escrito e pela sua ordem, ilustre Teófilo, a fim de que reconheças a solidez da doutrina em que foste instruído – Lucas, 1, 1-4. (Saramago, 1991b, p.11)

Logo no primeiro capítulo é subvertido o caráter sagrado do qual comumente se reveste a história de Jesus. Depois de uma descrição minuciosa do quadro *A crucificação de Cristo*, de Albrecht Dürer (que antecipa de alguma forma o sofrimento do protagonista do romance), o narrador relata o dia em que José se levanta ao amanhecer, depois de ter sido misteriosamente acordado no meio da noite por um raio de luz que atravessava a fresta da porta e cortava a escuridão total do quarto. José, depois de aliviar-se, em sua oração matinal, dirige-se a Deus agradecendo por, “em sua sabedoria infinita, ter formado e criado no homem os orifícios e vasos que lhe são necessários à vida, que se um deles se fechasse ou abrisse, não devendo, certa teria o homem a sua morte” (ibidem, p.24). O estatuto sublime das súplicas e agradecimentos é profanado, na medida em que os fluidos e as estruturas corporais se tornam tema do diálogo com Deus.

Nesse mesmo amanhecer, não havia indícios do aparecimento da luz solar, pelo contrário, o céu estava preenchido por nuvens baixas e tomado por um tom violeta. José foi rodeado por um vento impetuoso – possível alusão à presença do Espírito Santo – que fez o homem voltar para junto da esposa e conceber Jesus. A pureza e a virgindade de Maria e a geração do bebê por meio do poder sobrenatural do

Espírito divino que consta na narrativa clássica são refutadas e rebai-xadas a uma relação sexual comum, descrita nos seguintes termos:

Maria, entretanto, abria as pernas, ou as tinha aberto durante o sonho e desta maneira as deixara ficar, fosse por inusitada indolência matinal ou pressentimento de mulher casada que conhece os seus deveres. Deus, que está em toda a parte, estava ali, mas, sendo aquilo que é, um puro espírito, não podia ver como a pele de um tocava a pele do outro, como a carne dele penetrou a carne dela, criadas uma e outra para isso mesmo, e, provavelmente, já nem lá se encontraria quando a semente sagrada de José se derramou no sagrado interior de Maria, sagrados ambos por serem a fonte e a taça da vida, em verdade há coisas que o próprio Deus não entende, embora as tivesse criado. (ibidem, p.26-7)

Observa-se que o aspecto mítico, elevado e miraculoso da concepção de Jesus reduz-se a um encontro carnal entre o casal, que ocorre sem uma aparente preocupação procriadora, priorizando a busca pelo prazer: “Tendo pois saído para o pátio, Deus não pôde ouvir o som agônico, como um estertor, que saiu da boca do varão no instante da crise, e menos ainda o levíssimo gemido que a mulher não foi capaz de reprimir” (ibidem, p.27). A narrativa de Sar-amago parece responsabilizar o nascimento do menino mais pela semente do pai do que pelo útero da mãe, sublevando o feminino e dando ênfase maior ao papel masculino: Maria cumpre com seus deveres de esposa, pois é o desejo dele que desencadeia a cópula. Ao final, José inclusive agradece a Deus por ser homem, enquanto a mãe de Jesus declara-se a escrava do Senhor, de quem se colocava à disposição para cumprir qualquer vontade. Deus, que ocasional-mente passava por Nazaré, aproveita a circunstância, agrada-se dos corpos robustos do casal e decide usá-los como genitores de Jesus, o que exclui a ideia de que Maria e José foram criteriosamente es-colhidos por Deus.

A anunciação da gravidez a Maria é realizada por um mendigo, de face resplandecente, olhos faiscantes, que consegue alterar seu

tamanho com facilidade, apresenta-se como um anjo e deposita um barro de brilho negro na tigela da jovem. Por meio dessa descrição, conclui Calbucci (1999, p.75) que o anjo pedinte não era Gabriel, mas sim Sataniel ou Lúcifer, um dos arcanjos que desobedeceu às leis divinas, tornando-se a personificação da maldade. Essa suposição apoia-se no barro negro (que remete à escuridão demoníaca, geralmente oposta à luz celeste) e no fato de que o anjo-mendigo demonstra ter poder sobre a terra e o que está abaixo dela – as profundezas do inferno.

Além de exercer o papel de anunciador, o Diabo também faz uma visita ao recém-nascido, infiltrado entre pastores. No evangelho de Saramago, são os cuidadores de ovelhas e não reis magos que presenteiam a criança. Em vez de ouro, incenso e mirra, o menino recebe leite, queijo e pão, oferecimentos nada solenes, mas que poderiam saciar a fome da família peregrina. O pastor que doa o pão é reconhecido por Maria: “Com estas minhas mãos amassei este pão que trago, com o fogo que só dentro da terra há o cozi. E Maria soube quem ele era” (Saramago, 1991b, p.84). A referência ao fogo permite identificar que se trata mais uma vez de Satanás. Jesus recebe *o pão que o Diabo amassou*. O ditado popular usado para evocar dor, sofrimento, circunstâncias difíceis, aplica-se com propriedade ao destino do protagonista do romance.

Quando Herodes decreta a morte aos meninos recém-nascidos, José foge com seu filho, ao mesmo tempo que ouve o choro na aldeia pelo extermínio de crianças inocentes. O marido de Maria sente-se responsável por essas mortes e carrega constantemente a culpa de não ter avisado aos demais pais que fugissem com seus filhos para evitar os assassinatos. Depois da crucificação de José, decorrente da acusação de trair o Império Romano, Jesus, em conversa com sua mãe sobre as circunstâncias de seu nascimento e infância, repudia a atitude do pai:

As mãos de Jesus subiram de repente até ao rosto como se o quisessem rasgar, a voz soltou-se num grito irremediável, O meu pai matou os meninos de Belém, Que loucura estás dizendo,

mataram-nos os soldados de Herodes, Não, mulher, matou-os o meu pai, matou-os José filho de Heli, que sabendo que os meninos iam ser mortos não avisou os pais deles, e quando estas palavras ficaram todas ditas ficou também perdida a esperança de consolação. Jesus lançou-se para o chão, a chorar, Os inocentes, os inocentes, dizia ele. (ibidem, p.187)

O arrependimento de José por ter sido omisso fez com que nem tentasse explicar aos romanos que o estavam confundindo, que não era do bando dos inimigos do Império. Aceitou a cruz como uma espécie de expiação da culpa, a fim de morrer inocente, tal qual os meninos de Belém. Chocado com essa descoberta, em um ato de rebeldia adolescente e contrariando a obediência filial, Jesus decide sair de casa e deixar a viúva com seus irmãos, pois no evangelho de Saramago, José e Maria tiveram outros filhos. Segundo Fernando Venâncio (2000, p.29), o autor português ironiza a discussão entre exegetas de que o termo *irmãos* também era usado para referir-se a parentes ou primos. Jesus passa de unigênito a primogênito e a virgindade de Maria é completamente negada.

Vera Bastazin, que analisa a história de Jesus por meio da estrutura e das características dos heróis dos mitos, à luz das ideias de Joseph Campbell (1992), destaca que a saída de casa constitui “o momento de ultrapassar o enlevo cotidiano do seio da mãe e integrar-se ao mundo da ação adulta, onde tudo passa a ser desafiador, tanto em relação à sua força e resistência física, quanto ao seu amadurecimento emocional e psíquico” (Bastazin, 2006, p.116). Com efeito, essa fase independente permitirá a Jesus uma série de descobertas.

A fim de suprir a vontade de saber quem ele era de fato, a primeira ação de Jesus foi percorrer o caminho que seus pais fizeram, revisitar o local de seu nascimento, conhecer suas origens. À certa altura dessa empreita, o filho de Deus ganha a companhia do Diabo que aparece novamente travestido de pastor. Rompendo com a oposição entre as forças do céu e do inferno, o demônio torna-se uma espécie de mestre de Jesus, ensinando-lhe “as contradições dos sacrifícios dos cordeiros, o mistério das obrigações religiosas, a

responsabilidade de ter o próprio rebanho, a necessidade dos desejos carnis” (Calbucci, 1999, p.79).

Nesses termos, o Diabo de Saramago contradiz a crença em uma figura integralmente perversa. Jesus o compara a Deus e percebe que ambos são muito semelhantes: “Jesus olhou para um, olhou para outro, e viu que, tirando as barbas de Deus, eram como gêmeos, é certo que o Diabo parecia mais novo, menos enrugado, mas seria uma ilusão dos olhos ou um engano por ele induzido” (Saramago, 1991b, p.368).

Mais do que semelhantes, Deus e o Diabo são complementares, pois, na perspectiva do romance, a existência do bem se dá por oposição ao mal; a busca por Deus acontece pelo temor ao Demônio. Fica latente essa unidade quando, a fim de erradicar a maldade, o anjo caído do céu roga seu retorno ao paraíso e o perdão de Deus, o qual nega taxativamente:

Não te aceito, não te perdoo, quero-te como és, e, se possível, ainda pior do que és agora, Porquê, Porque este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és, um Bem que tivesse de existir sem ti seria inconcebível, a um tal ponto que nem eu posso imaginá-lo, enfim, se tu acabas, eu acabo, para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal, se o Diabo não vive como Diabo, Deus não vive como Deus, a morte de um seria a morte do outro, É a tua última palavra, A primeira e a última, a primeira porque foi a primeira vez que a disse, a última porque não a repetirei. (ibidem, p.392)

Na visão de Fernando Segolin (1999, p.279), a integração divino-demoníaca se dá na medida em que Deus, pai criador e pastor das ovelhas, é o senhor do plano celeste (benéfico, infinito e eterno), ao passo que o Diabo é uma manifestação de Deus, é anjo e pastor do rebanho no plano terreno – o qual contém limites, é assolado pela maldade e cujos habitantes estão fadados à finitude, decorrente da morte.

O Deus de Saramago nega a difusão cristã de uma figura bondosa, misericordiosa, compassiva e mostra-se vaidoso, ávido por sacrifícios, poder e fama. Tentando compreender o seu destino, Jesus consegue, em uma conversa com seu pai celeste a bordo de um barco,

a confirmação de que era o Filho de Deus, além de lhe ser revelado o plano da crucificação e a razão de sua existência. Deus não estava satisfeito em ser venerado apenas pelos judeus, o povo escolhido, habitante de uma parte diminuta do mundo. A intenção divina era expandir seu domínio por toda a humanidade, como mostra o diálogo entre pai e filho:

Pois é, não podes avaliar, mas ajudar, podes, Ajudar a quê, A alargar a minha influência, a ser deus de muito mais gente, Não percebo, Se cumprires bem o teu papel, isto é, o papel que te reservei no meu plano, estou certíssimo de que em pouco mais de meia dúzia de séculos, embora tendo de lutar, eu e tu, com muitas contrariedades, passarei de deus dos hebreus a deus dos que chamaremos católicos, à grega, E qual foi o papel que me destinaste no teu plano, O de mártir, meu filho, o de vítima, que é o que de melhor há para fazer espalhar uma crença e afervorar uma fé. [...] o Diabo o olhava com uma expressão enigmática, misto de interesse científico e involuntária piedade. [...] E a minha morte, será como, A um mártir convém-lhe uma morte dolorosa, e se possível infame, para que a atitude dos crentes se torne mais facilmente sensível, apaixonada, emotiva, Não estejas com rodeios, diz-me que morte será a minha, Dolorosa, infame, na cruz. (Saramago, 1991b, p.370)

Conhecendo a identidade tirana, cruel, egoísta, sádica e maquiavélica de Deus – que se contrapõe à piedade do Diabo, que acompanha a conversa –, Jesus ainda estimula o Criador de todas as coisas a enumerar uma lista gigantesca de nomes que também serviriam de mártires (mortos por diferentes causas e circunstâncias torturantes), a mencionar as privações a que deveriam se submeter os fiéis, além de prever guerras e conflitos em nome da fé, tais como as Cruzadas e a Inquisição:

Morrerão centenas de milhares de homens e mulheres, a terra encher-se-á de gritos de dor, de uivos e roncões de agonia, o fumo dos queimados cobrirá o sol, a gordura deles rechinará sobre as brasas,

o cheiro agoniará, e tudo isto será por minha culpa, Não por tua culpa, por tua causa, Pai, afasta de mim este cálice, Que tu o bebas é a condição do meu poder e da tua glória, Não quero esta glória, Mas eu quero esse poder. (ibidem, p.391)

Em vez de um filho obediente que, mesmo sem compreender os desígnios de Deus, aceita realizar a vontade do pai, a fala do protagonista do romance exclui o aspecto condicional dos evangelhos canônicos (Pai, *se queres*, afasta de mim este cálice – Lucas 22, 42) e o transforma em um imperativo (*afasta*), seguido de uma enfática negação de participação do plano (*não quero*). Deus se mostra um ditador, que não oferece a suas criaturas vontade própria ou livre arbítrio. Ele “simboliza a determinação da lei, a expressão máxima e inquestionável da autoridade, da dominação e do poder” (Bastazin, 2006, p.126-7).

Antes do desfecho de Jesus, outras passagens de sua vida pública são evocadas, ora narradas segundo o texto bíblico, ora modificadas, como ocorre com a multiplicação dos pães, realizada para saciar a fome de mendigos; a pesca milagrosa, que passa a ser organizada em forma de rodízio, de modo que Jesus a cada dia acompanhava um pescador diferente a fim de beneficiar a todos que dependiam da venda dos peixes; a ressurreição de Lázaro, que não acontece, já que seria demasiado atroz obrigar alguém a morrer duas vezes; a última ceia, que perde o seu sentido ritualístico para se converter em uma reunião em que Jesus apresenta aos seus discípulos sua intenção de não pactuar com os planos sórdidos de Deus.

Além de Deus, José, Jesus e o Diabo, outros personagens da história bíblica tiveram seus destinos alterados. A prostituta Maria de Magdala (ou Maria Madalena) permite ao Messias experimentar o amor carnal e o relacionamento amoroso para além do sentimento fraternal. Judas de Iscariote, tido como o traidor, é no romance “tão humano que é o único a compreender a dimensão do sacrifício de Jesus, não de morrer, mas de recusar a glória pelo bem da humanidade: a justo título é ele quem recebe o beijo do amor e não mais o que denuncia com o beijo da delação” (Cerdeira, 2000, p.237).

Entre os apóstolos, Judas foi aquele que colaborou com o plano de seu mestre: Jesus decidiu se autoproclamar rei dos Judeus, contou com a ajuda de Judas para supostamente denunciá-lo às autoridades romanas, com vistas a ser preso e condenado à morte como inimigo de Roma:

Um simples homem, sim, mas um homem que se tivesse proclamado a si mesmo rei dos Judeus, que andasse a levantar o povo para derrubar Herodes do trono e expulsar da terra os romanos, isto é o que vos peço, que corra um de vós ao Templo a dizer que eu sou esse homem, [...] O assombro tolheu a voz de todos, mas por pouco tempo, que logo de todas as bocas saltaram palavras de indignação, de protesto, de incredulidade, [...] Morra logo quem daqui se mover para acusar-te, ameaçava aquele. Foi então que se ouviu, clara, distinta, por cima do alvoroço, a voz de Judas de Iscariote, Eu vou, se assim o queres. Lançaram-lhe os outros as mãos, e já havia facas saindo das dobras das túnicas, quando Jesus ordenou, Larguem-no, que ninguém lhe faça mal. Depois levantou-se, abraçou-o e beijou-o nas duas faces, Vai, a minha hora é a tua hora. (Saramago, 1991b, p.436)

O pensamento de Jesus pautava-se na ideia de que se fosse condenado como um simples rebelde, não haveria “possibilidades de o Pai-Deus utilizá-lo como vítima e semente divinas de uma nova religião, como o semeador da culpa e do pecado para toda a humanidade” (Segolin, 1999, p.284). No entanto, o Deus controlador, no ato da crucificação, revela aos espectadores que aquele era o seu filho amado, não deixando que Jesus contrariasse seus propósitos. Se nos evangelhos sagrados, Jesus pede ao Pai que perdoe a humanidade por tê-lo crucificado, na narrativa de Saramago a situação se inverte, o Filho de Deus roga aos homens que perdoem seu Criador, cruel e ambicioso: “Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez” (Saramago, 1991b, p.444). O romance se encerra com a morte de Jesus na cruz, sem menção a nenhuma ressurreição ao terceiro dia.

Como se nota, o Jesus de Saramago é um indivíduo em busca de sua real identidade, da compreensão de sua história e de seu

destino, da vontade de comandar sua própria vida. Por meio dessa empreita de Cristo, a narrativa vai revelando gradativamente pares de conceitos inerentes à trajetória humana, os quais ora se cindem e se repelem, ora se mostram complementares e interdependentes: a fé e a razão, o divino e o humano, o bem e o mal, a vida e a morte, o criador e a criatura, a finitude e a imortalidade, guerra e paz, revolta e mansidão, entre outros. No romance de Saramago, Jesus passa a representar a qualquer homem na eterna busca por si mesmo, no enfrentamento simbólico de seus deuses e seus demônios internos, de seu labirinto interior.

De acordo com Segolin (1999, p.281), “o Cristo Homem traz consigo, como todos nós, todas as marcas de nossa humana fragilidade e de nossa força divina”. Segundo o autor, a consciência da limitação humana e da inevitabilidade da morte funciona, por um lado, como uma vulnerabilidade, mas, por outro, é justamente nessa consciência que se assentam, paradoxalmente, a força e a identidade humanas. Cada indivíduo utiliza as figuras sobrenaturais para projetar nelas

a completude e inteireza que não tem, assim como suas fragilidades, desequilíbrios, contradições e culpas. Ou seja, seres complexos, divinumanos, cabe a nós, seres humanos, buscar um centro luminoso e equilibrado nesse emaranhado, um centro nirvânico, onde todas as forças e energias se integrariam e se anulariam apaziguadamente. É exatamente esse centro que o herói de Saramago, como o escolhido e o iniciado que é, deve buscar no espaço labiríntico do mundo e de sua humanidade. (ibidem, p.280)

Saramago revisita um dos mitos fundadores da cultura ocidental, estabelece um diálogo intertextual com os textos bíblicos, criando um quinto evangelho, um *segundo* Jesus Cristo, baseado na “estratégia de repetição na diferença” (Cerqueira, 2000, p.231), ou seja, o autor português ousa fazer de Jesus um personagem com acentuada humanização em detrimento da divindade, toma uma história conhecida e alcança o êxito de reescrevê-la com vivacidade, cativando

o leitor. Utiliza muitas coincidências pormenorizadas com os textos oficiais, as quais funcionam “como álibi para ousadas efabulações” (Venâncio, 2000, p.28). No entanto, entre essas convergências (repetição) manifesta-se a diferença, graças ao emprego da paródia, da ironia, das subversões, desvios e acréscimos: “Os acontecimentos, embora fiéis à trama canônica fornecida pelos evangelistas, ganham explicações diversas das oficiais, são acrescidos de episódios secundários e desembocam num final que é o mesmo, do ponto de vista das ações, mas que é outro no significado adquirido” (Perrone-Moisés, 1999b, p.249).

Apesar do ateísmo assumido, o escritor cria um outro Jesus menos como forma de ataque ao cristianismo do que pela compreensão de que qualquer história não guarda uma verdade única e inquestionável, porque “é antes de tudo discurso e o acesso a ela está inevitavelmente condicionado pela textualidade” (Cerdeira, 2000, p.230). Sendo a Bíblia a *palavra* de Deus registrada (reescrita e reinterpretada), segundo a tradição, por homens inspirados pelo espírito divino, os próprios evangelhos canônicos corroboram a falta de uma verdade ou a existência de múltiplas verdades, já que o Jesus de Mateus, Marcos, Lucas e João está contaminado pelo olhar e intenção de cada um. Além disso, há que se considerar a posição de alguns exegetas (cf. Venâncio, 2000, p.28) que defendem que os livros bíblicos são artefatos comunitários, atribuídos a autores virtuais.

Esse caráter de escritura coletiva é mimetizado na narrativa pelo diálogo intertextual com os evangelhos canônicos, dessacralizados, com relatos apócrifos, com a tradição, com o discurso teológico e filosófico, com o senso comum, com ditados populares, com citações de outros autores (como “Jaz morto e apodrece”, verso do poema *O menino de sua mãe*, de Fernando Pessoa), com a pintura (como o quadro de Dürer, descrito na abertura da narrativa), com a autorreferencialidade. Todos esses elementos congregados transformam o romance em “um vitral colorido e multifacetado, absorvendo, transformando, reescrevendo, ironizando, replicando” (Ferraz, 1997, p.35) vozes e textos por meio de uma narração sinuosa e labiríntica.

Dessa maneira, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* torna-se um outro, um duplo contrastante dos relatos oficiais questionando a consistência e a verdade do mito, a identidade múltipla e cambiante dos personagens, a ficcionalidade contida na textualidade narrativa. Assim, a escritura de Saramago se torna “deslocadora, destronadora, empenhada em arrancar nossas certezas e pseudoverdades dos pedestais sólidos em que foram assentadas e pô-las em cena num palco girante, com o intuito de despi-las de sua monovalência e iluminar-lhes inversivamente sua natureza complexa, prismática, incerta, de campo de possibilidades equiprováveis” (Segolin, 1999, p.276).

Um ano antes de seu falecimento, o escritor português publicou *Caim* (2009), romance que se estrutura novamente a partir de um diálogo paródico com textos bíblicos, dessa vez com os relatos do livro de Gênesis sobre o personagem que dá nome à narrativa. De forma análoga ao que se observou em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Saramago reescreve a história de Caim, preenchendo lacunas com a imaginação. Nessa releitura, tal qual nas letras canônicas, os filhos de Adão e Eva fizeram ofertas a Deus, o qual se agradou do cordeiro de Abel e rejeitou os frutos de Caim. Indignado e sem compreender as razões do desprezo de Deus, Caim, no romance, propõe ao irmão trocarem suas oblações e ofertarem novamente ao Criador, que, outra vez, dá preferência a Abel, o que exhibe a imagem de um Deus tendencioso, que não ama igualmente suas criaturas, que faz acepção de pessoas.

Com ciúme do eleito do Senhor, Caim mata seu irmão Abel e recebe como punição de Deus a errância e um sinal na testa, marca de que fizera algo errado, da benevolência de Deus que não tirou sua vida e aviso para que não fizesse mal a mais ninguém. O protagonista do romance sai sem rumo pelo mundo e chega à terra de Nod, identificando-se como Abel e afirmando que a cicatriz era de nascença. Torna-se amante de Lilith,⁴² rainha do lugar, e entrega-se à uma vida de luxúria. Depois de quase ser morto por Noah, o marido traído, e

42 De acordo com os apontamentos de Ana Paula Arnaut (2011, p.29), Lilith foi excluída dos textos canônicos, tendo sua existência sugerida apenas em Isaías

engravidar Lilith, a insatisfação – que soa como um castigo – toma conta de Caim, que parte para o deserto.

Esta viagem ganha um caráter fantástico, na medida em que o filho de Adão e Eva percorre diferentes tempos e espaços, tendo a oportunidade de assistir a várias cenas bíblicas: o sacrifício de Isaac exigido a Abraão; o desentendimento entre os homens e a confusão linguística empreendida por Deus aos construtores da Torre de Babel; a destruição das cidades de Sodoma e Gomorra, apesar das crianças inocentes; as discussões e mortes por conta do bezerro de ouro; as relações incestuosas entre Lot e suas filhas; o genocídio com a queda dos muros de Jericó e o assalto aos bens dessa cidade; a suspensão do dia para a vitória dos israelitas contra os amorreus; o sofrimento de Job por capricho de uma aposta entre Deus e Satã; o dilúvio, do qual salvam-se apenas os animais, pois a família de Noé foi morta por Caim.

Todos esses episódios vão compondo a imagem de um Deus rude, afeito a sacrifícios, impiedoso, punitivo, que mais espalha a dor, o sofrimento e a destruição do que o amor e a misericórdia, que exige a confiança das pessoas, mas não confia nelas, que fabrica criaturas imperfeitas, que se arrepende e desiste de suas criações.

Chama atenção no romance que, além de paródica, a escrita ganha um tom cômico-satírico: recorde-se a passagem em que Deus volta ao paraíso porque havia se esquecido de criar o umbigo nos ventres de Adão e Eva; ou o momento em que Deus se depara com a necessidade de rever o sistema hidráulico do planeta. Outro traço marcante é a atuação da Eva de Saramago: não se submete a Adão, é questionadora e corajosa, não demonstrando medo de enfrentar Deus. É da boca de Eva que sai uma das inquietações quanto à identidade e existência humana: “Se é assim, teremos de o forçar a explicar-se, e a primeira coisa que deverá dizer-nos é a razão por que nos fez e com que fim” (Saramago, 2009a, p.25).

34, 14. Contudo, seu nome é encontrado em vários escritos apócrifos, assírio-babilônicos e hebraicos.

A errância de Caim – convertido em viajante do tempo – se torna símbolo da condição humana, fadada à insatisfação e à submissão a um Deus colérico e irado, que não possui uma explicação convincente para justificar suas criações e que parece projetar nas criaturas suas próprias angústias.

Tanto em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* quanto em *Caim*, a mobilização de um tempo mítico, além do caráter fantástico, serve ao narrador para jogar com anacronismos. Em *O Evangelho*, a entidade narrativa comenta que “Golias só não foi para jogador de basquetebol por ter nascido antes do tempo” (Saramago, 1991b, p.225), José criara uma empresa familiar convertendo os filhos em carpinteiros, “foi o que depois veio a chamar-se trabalho infantil” (ibidem, p.134-5). Em *Caim*, relata o narrador que Adão conversou com um querubim “como um livro aberto, ele que nunca havia feito estudos” (idem, 2009a, p.30); o querubim Azael, guarda do Éden, reflete que, se o Jardim pegasse fogo, ele “ficaria sem emprego” (ibidem, p.31).

Ambos os romances manifestam “a oposição entre a entidade divina e o Homem e o conseqüente reconhecimento da capacidade que este tem para, segundo o livre arbítrio, governar o seu trânsito pela vida e disputar o poder de Deus” (Arnaut, 2011, p.32). Na tentativa de compreensão da identidade e destino humanos, as duas narrativas concluem que “A história dos homens é a história dos seus desentendimentos com deus, nem ele nos entende a nós, nem nós o entendemos a ele” (Saramago, 2009a, p.91).

Reflexões sobre questões identitárias estão presentes também em *O ano da morte de Ricardo Reis*. O nome citado no título do romance pertence a uma das entidades literárias de Fernando Pessoa. O poeta português, que afirma “Multipliquei-me, para me sentir” (Pessoa, 1980, p.177), não se contentando apenas com a poesia ortônima (assinada por ele mesmo), desdobrou-se em outras personalidades poéticas e criou, assim, uma série de heterônimos, ou seja, poetas fictícios aos quais, além de atribuir versos, deu uma biografia com data e local de nascimento, tipo físico, formação, profissão, influências e características literárias. Ricardo Reis, Alberto Caeiro e Álvaro de

Campos formam o grupo dos principais e mais conhecidos heterônimos pessoanos.

De acordo com os escritos de Fernando Pessoa (1990, p.97-8), Ricardo Reis nasceu em 1887, no Porto. Fora educado em um colégio de jesuítas, tornou-se médico e escrevia poemas neoclássicos, inspirados na cultura greco-latina, apresentando um tom horaciano e estoico. Por ser monarquista, deixou sua pátria após a instauração da República e se autoexilou no Brasil. O que é curioso, porém, nesse rol de informações biográficas, é que Pessoa não relata a data e as circunstâncias da morte de Ricardo Reis. Apoiando-se nesse fato é que Saramago constrói seu romance, que se inicia com o momento em que Reis chega de navio a Portugal (após dezesseis anos distante), por conta de ter sido informado por carta de Álvaro de Campos (outro heterônimo que ganha vida) da morte de seu amigo Fernando Pessoa. Esse contexto de abertura revela que a narrativa confere vida e autonomia a uma entidade ficcional imaginada pelo poeta português – a ficção da ficção – e equipara o heterônimo a seu criador: ambos se tornam personagens autônomos.

Ao desfazer as malas no hotel, Reis percebe que trouxera entre seus pertences um livro da biblioteca do navio. Trata-se da obra *The God of the Labyrinth*, do irlandês Herbert Quain, cujo nome

sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem, repare-se, Quain, Quem, [...] O tédio da viagem e a sugestão do título o tinham atraído, um labirinto com um deus, que deus seria, que labirinto era, que deus labiríntico, e afinal saíra-lhe um simples romance policial, uma vulgar história de assassinio e investigação, o criminoso, a vítima, se pelo contrário não preexiste a vítima ao criminoso, e finalmente o detective, todos três cúmplices da morte, em verdade vos direi que o leitor de romances policiais é o único e real sobrevivente da história que estiver lendo, se não e como sobrevivente único e real que todo o leitor lê toda a história. (Saramago, 2006c, p.19-20)

Outra vez, Saramago joga com a ficção da ficção, criando uma estrutura em abismo, que remete ao labirinto, que está no título e

no suposto enredo da obra que acompanha Reis, mencionada várias vezes. *The God of the Labyrinth*, como já foi comentado no capítulo anterior, é um romance inventado e resenhado em um dos contos de Jorge Luis Borges, *Exame da obra de Herbert Quain*, que consiste em uma análise da produção do escritor apócrifo Herbert Quain. Há, portanto, um romance dentro de um romance e um autor fictício nas mãos de outro autor fictício, feito protagonista de uma obra. Nessas condições, Adriano Schwartz (2004, p.152) destaca que “José Saramago faz deslizar para dentro de sua obra, concentrada, uma ideia em especial, a de ficção, mas também, ‘simultaneamente’, traz ecos de uma narrativa de ficção para dentro da sua ficção – não uma narrativa de ficção qualquer, contudo, uma narrativa de ficção extraída de um livro de narrativas chamado *Ficções*”.

Na narrativa saramaguiana, o texto de Borges é invocado para explicitar a imagem do labirinto, que se manifesta na escrita peculiar do escritor português, na personalidade fragmentada de Fernando Pessoa, na configuração espacial da cidade de Lisboa, nos conflitos históricos e na busca da identidade de Ricardo Reis.

Segundo Berrini (1999, p.80), sendo a obra de Quain um romance policial, estabelece-se facilmente uma associação com as ideias de mistério, enigma e busca. A sonoridade do sobrenome do autor que remete ao pronome “quem” expressa simbolicamente uma pergunta que assola ao homem (quem sou eu?, quem é o outro?) e sintetiza “questionamentos básicos do ser humano, presentes no romance: interrogações acerca da identidade, da sobrevivência ou finitude do ser humano, a respeito do destino humano simplesmente terreno ou cumprido sob o amparo de um Espírito superior” (ibidem, p.80).

De fato, Saramago insere em *O ano da morte de Ricardo Reis* reflexões sobre mistérios da existência humana, a vida e a morte, o poder, a identidade, a vontade de compreender a organização do mundo, labirinto quiçá criado por um deus que se escondeu em algum meandro, que só existe como forma cômoda de explicar a origem de tudo ou que se diverte com o sofrimento das criaturas. Contudo, essas perplexidades e indagações ficam sem resposta, pois os homens as carregam consigo a sua morada final, o que fica sugerido

no romance quando Reis leva *The God of the Labyrinth* para o túmulo, sem ter concluído a leitura, sem conhecer a decifração e resolução do mistério contido no livro.

Resume Seixo (1999, p.89) que, na obra de Saramago,

a figura do labirinto, o jogo com a pronúncia portuguesa do nome Quain (assimilável, em relação paronímica, a “quem”, e em formulação interrogativa ou apropriativa, correlacionando-se com pessoas, e muito nitidamente com o conteúdo de “pessoa” do poeta ortônimo e com a questão da identidade e da heteronímia – e da problemática da relação entre autor, narrador e personagens na escrita de ficção), a referência à língua inglesa (quase uma língua materna, para o escritor do *Livro do desassossego*), assim como as implicações borgesianas e mesmo joycianas do conjunto, fazem deste motivo do “labirinto”, ligado ao “enigma”, um elemento relevante de uma leitura hermenêutica da obra, assim como um emblema ficcional da composição da personalidade de Reis por Pessoa e por Saramago, ao mesmo tempo que funciona como “*mise-en-abime*” do livro que lemos enquanto motivo essencial mais vasto do efeito de conhecimento.

O retorno de Reis a Portugal marca o encontro de uma Lisboa diferente daquela que o médico deixara com um indivíduo que também já não era o mesmo, pois a identidade vai se construindo ou se transformando dia a dia. Ricardo Reis oscila entre a sensação de pertencer ou não à sua pátria. “É como estrangeiro, pois, que desembarca. Como estrangeiro que age no táxi, no hotel, na casa que aluga. Sempre provisório, de passagem” (Carvalho, 1999, p.124).

O período de abertura da narrativa, “Aqui o mar acaba e a terra principia” (Saramago, 2006c, p.7), parodia o verso de *Os Lusíadas* (1572), de Camões: “Aqui onde a terra se acaba e o mar começa”. Quando o grande representante do Classicismo compôs sua epopeia, fazia referência ao pioneirismo português pelas vias marítimas, enfrentando “mares nunca dantes navegados”, que permitiu a chegada às Índias e ao Brasil. No romance de Saramago, a situação se inverte, um português radicado no Brasil volta ao seu país pelo mar

para, sob o pretexto da morte de Pessoa, redescobrir sua terra. Ao invés da partida, investe-se na chegada.

Depois de visitar o túmulo do amigo recém-falecido, Ricardo Reis passa a receber visitas do fantasma de Fernando Pessoa, que lhe explica que os mortos têm nove meses para vagar – assim como os nove meses de gestação – antes do desaparecimento definitivo. Só Reis consegue ver e interagir com a alma de Pessoa, o qual, morto, perdeu a capacidade de ler. Nova inversão se empreende: não é a criatura que depende do criador; a existência do poeta português defunto está condicionada à visão de Reis. O diálogo entre essas duas figuras instaura o caráter fantástico da narrativa: um fantasma que conversa com um ser imaginado, que nunca existiu.

As conversas que se estabelecem entre eles tematizam o contexto histórico que os cerca, as relações amorosas de Ricardo Reis, a arte de fazer versos, as inquietações identitárias de cada um, perplexidades humanas e reflexões filosóficas:

Sonhar é ausência, é estar do lado de lá, Mas a vida tem dois lados, Pessoa, pelo menos dois, ao outro só pelo sonho conseguimos chegar, Dizer isso a um morto, que lhe pode responder, com o saber feito da experiência, que o outro lado da vida é só a morte, Não sei o que é a morte, mas não creio que seja esse o outro lado da vida de que se fala, a morte, penso eu, limita-se a ser, a morte é, não existe, é, Ser e existir, então, não são idênticos, Não, Meu caro Reis, ser e existir só não são idênticos porque temos as duas palavras ao nosso dispor. (Saramago, 2006c, p.90-1)

Embora sejam dois poetas, suas histórias são transmitidas por meio da prosa, no interior da qual são incrustados versos em sua configuração original ou reformulados, congregando, assim, poesia e prosa, dois gêneros, em geral, contrastantes: “A poesia flui nas entrelinhas, mescla-se às frases de teor expositivo, dá-lhes uma configuração sugestiva. Se em Fernando Pessoa, o discurso assegura aos versos a legibilidade da prosa, aqui, os recursos poéticos dão à prosa uma natureza distinta e particular” (Carvalho, 1999, p.119).

Reis aparece no romance com 48 anos, enquanto o poeta português teria falecido com 47 anos. A proximidade etária serve para sugerir que o médico ganha “foros de *alter ego* de Pessoa, guardadas as características da heteronímia. Como se fossem dois lados de uma moeda, eles contracenam ao longo do relato. Um dá voz ao outro [...]” (ibidem, p.116). Inclusive, ao final da narrativa, esse duplo complementar se funde, se converte em um, na medida em que Reis decide acompanhar Pessoa para a morada final.

O enredo é situado nos anos de 1935 e 1936 e se estende por cerca dos nove meses concedidos ao fantasma. Se, por um lado, o protagonista é uma entidade literária imaginada, por outro, a narrativa faz uma reconstrução histórica minuciosa da Lisboa desse período, por meio da peregrinação de Reis e Pessoa pela cidade, traçando um painel das ruas, casas, praças, estabelecimentos, tipos humanos, festas; mencionando acontecimentos anteriores à Segunda Guerra Mundial; exprimindo o clima de tensão provocado pelos regimes ultranacionalistas nazifascistas implantados em vários países europeus: a ditadura de Salazar, em Portugal e de Mussolini, na Itália, a Guerra Civil Espanhola, devido ao golpe de Estado do general Franco, o nazismo de Hitler, na Alemanha.

O romance também faz referência a atividades socialistas e comunistas de oposição a governos totalitários, tais como a Frente Popular Francesa, a Intentona Comunista, reuniões e planos de esquerdistas. Além desse contraponto político-ideológico, também se nota um antagonismo de fontes oficiais e extraoficiais: o que é relatado nos jornais lidos por Reis e o que o médico vivencia na cidade e ouve de Lídia, cujo irmão, o marinheiro Daniel, participa de rebeliões contrárias ao Estado.

A área urbana ganha uma descrição que contribui para formação de um ambiente soturno e opressivo: um espaço lúgubre e frio, uma chuva torrencial, predomínio de cenas noturnas, ruas vazias, vigilância policial que causa temor e desconfiança. A leitura de uma notícia no jornal sobre uma cadela que devora os próprios filhotes faz lembrar Ugolino de Dante, em *A divina comédia* (1472), e transforma-se em uma imagem para questionar se o regime

totalitário não constituiria uma forma de a pátria-mãe devorar seus próprios filhos.

Verifica-se que Saramago trabalha com a dualidade entre a História (o factual) e a ficção, porém fundindo esses dois elementos, conforme assinala Berrini (1999, p.67-8): “Não se trata de duas narrativas paralelas, porém de um relato que, para nos atrair e convencer, envolve as personagens fictícias com fatos e pessoas reais, vivendo umas e outras no mesmo universo, sofrendo as consequências das ditaduras, das ideologias extremistas vigentes e assim por diante”.

Para muitos críticos, essa relação entre a história e a ficção faz com que alguns romances do autor português – aqueles que estão articulados a personagens e/ou eventos históricos – alinhem-se ao que Linda Hutcheon (1991), no estudo de uma estética pós-moderna, chamou de *metaficção historiográfica*. São obras que promovem uma interlocução entre literatura e história, refletem conscientemente sobre sua própria condição de ficção, acentuando o ato de escrever; contestam parodicamente a veracidade de referentes históricos, submetendo-os à distorção e à ficcionalização e permitem que os fatos possam ser contados não por meio do ponto de vista de quem exerce o poder (e sob o qual se assenta a história tida como oficial), porém dando voz às minorias, aos subalternos, aos subjugados. Sob a ótica da Nova História (Le Goff, 1990), os registros históricos passam a ser reconhecidos como discursos, dotados de ideologia, uma vez que não é possível “conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos” (Hutcheon, 1991, p.34).

De acordo com Gerson Roani (2002), seguem a premissa da metaficção historiográfica, por exemplo, os romances *Levantado do chão*, *Memorial do Convento*, *A jangada de pedra*, *História do Cerco de Lisboa* e *O ano da morte de Ricardo Reis*, pois estabelecem uma interlocução entre a literatura e a história nas malhas da ficção, por meio de uma perspectiva crítica, questionadora e reformuladora do passado.

Calbucci (1999, p.41) destaca que, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, a união de ficção com dados verídicos acontece de maneira natural e harmônica, pois, “em vez de Saramago preocupar-se em

traçar um amplo perfil político europeu da década de 30, ele prefere mostrar como a História age sobre os indivíduos e, através das reações destes, ele demonstra o poder daquela”. O autor português “insiste, através de uma proposta concreta de relação entre a escrita e o social, num modelo muito particular de leitura da História, [...] no qual a noção de historicidade coincide em grande parte com a própria noção de sociedade (em termos de uma reflexividade ideológica da escrita [...])” (Seixo, 1999, p.87).

Torna-se digna de nota a escolha do heterônimo pessoano Ricardo Reis para protagonizar uma obra com uma perspectiva de denúncia – sem ser panfletária ou utilitarista – de um tempo sombrio para Portugal e para o continente a que pertence. De acordo com Calbucci (1999, p.41), Fernando Pessoa não demonstrava diretamente em sua produção uma preocupação com o contexto sócio-histórico de seu país; Reis era a expressão dessa indiferença, por ser “um moderno que escreve odes clássicas, que vive fora da sociedade do seu tempo, obcecado pela fuga do tempo e pela busca dos prazeres moderados, pelo amor plácido das ninfas e pelo discurso raciocinante e inteligente do mundo e da sensação” (Seixo, 1999, p.92). Sobre esse aspecto, Álvaro Cardoso Gomes (1993, p.39-40) discorre que Saramago tenta resolver essa alienação dupla, do criador e de sua criatura, contrastando o desocupado Ricardo Reis, *espectador do mundo* – como consta em um de seus versos que serve de epígrafe à narrativa –, com um país ou um continente em convulsão, transformando o romance em “um libelo contra a indiferença, e uma valoração do comprometimento do homem” (ibidem, p.40).

O romance dialoga não apenas com Fernando Pessoa e Ricardo Reis, mas também com o autor de *Os Lusíadas*. Além da abertura do texto, já comentada, o médico várias vezes passa pelo Largo de Camões, para o qual convergem várias ruas e que serve, segundo Berrini (1999, p.69), para orientação geográfica – pois Reis se vale do monumento para localizar-se em suas deambulações pela cidade – e literária, estabelecendo um intertexto com o passado.

Outro espaço que remete a Camões no romance é a Estátua de Adamastor, o gigante de sua epopeia famosa, figura ambígua,

amedrontadora, símbolo dos perigos do mar, mas também vulnerável e digna de piedade por conta do amor não correspondido por Têtis. Do mesmo modo que Reis, Camões, em seu tempo, inspirou-se na cultura greco-romana. Ele é lembrado por Saramago, principalmente pelos versos de *Os Lusíadas*, para evocar um passado glorioso de Portugal que se opõe ao ano de 1936 com a ditadura salazarista, bem como para expressar as contradições amorosas, a mutabilidade, o desconcerto do mundo, temas tão caros à poesia lírica camoniana.

Cabe lembrar que Fernando Pessoa (2007) escreveu a obra *Mensagem* (1934), que guarda semelhanças com *Os Lusíadas*, de Camões, pois ambas tematizam a história do povo português. No entanto, essa aproximação entre os dois autores em *O ano da morte* parece funcionar como uma tentativa de conciliação, já que Pessoa, ao retratar em *Mensagem* os grandes heróis lusitanos, ignorou o talento de Camões e sua importância para a pátria. Esse fato é ironizado na narrativa:

Quis Fernando Pessoa, na ocasião, recitar mentalmente aquele poema da *Mensagem* que está dedicado a Camões, e levou tempo a perceber que não há na *Mensagem* nenhum poema dedicado a Camões, parece impossível, só indo ver se acredita, [...] a consciência perguntou-lhe, Porquê, o inconsciente não sabe que resposta dar, então Luís de Camões sorri, a sua boca de bronze tem o sorriso inteligente de quem morreu há mais tempo, e diz, Foi inveja, meu querido Pessoa, mas deixe, não se atormente tanto, cá onde ambos estamos nada tem importância [...]. (Saramago, 2006c, p.360)

Embora focado nos acontecimentos de 1936, por meio da intertextualidade o romance faz alusão, implícita ou explicitamente, ao nome de grandes pilares que compõem a história e a identidade da literatura portuguesa, tais como Luís Vaz de Camões, Padre Antônio Vieira, Eça de Queirós e Fernando Pessoa (com versos de sua poesia ortônima e heterônima, de Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Bernardo Soares), e poder-se-ia acrescentar a esse rol o nome do próprio Saramago, português aclamado. Além

de representantes nacionais, o texto contém referências a autores da literatura mundial, como Dante, Cervantes e Virgílio.

Nas odes de Ricardo Reis, entre as musas citadas encontra-se o nome de Lídia, destituída de características sublimes e convertida no romance de Saramago em uma criada de um hotel, que frequenta assiduamente o quarto e a cama de Reis. Lídia divide espaço no romance com outra figura feminina por quem o médico se apaixona – Marcenda, a jovem que viaja periodicamente de Coimbra para Lisboa a fim de tratar uma paralisia na mão esquerda. Essa condição da garota associa-se ao seu nome, já que, segundo Calbucci (1999, p.44-5), Marcenda deriva do verbo latino *marcere*, que quer dizer, estar murcho. A denominação tem origem nos versos de Reis “E colho a rosa porque a sorte manda/ Marcenda, guardo-a; murche-se comigo”. Nesse caso, o termo *marcenda* é um predicativo do objeto, que significa a rosa que está murchando, mas Saramago lê e o transforma em um vocativo.

Lídia e Marcenda, as duas mulheres com quem se envolve Reis, opõem-se no romance. A primeira é pobre, sem estudos, expressa a sensualidade, a satisfação sexual, física, carnal, sendo considerada apenas como uma amante. Já Marcenda tem uma condição social melhor, é meiga, recatada, culta, fica sob a proteção do pai, é símbolo do amor puro e espiritual; por ela o médico demonstra profundo respeito. Assim, “Ricardo Reis hesita entre duas mulheres que representam, uma, o amor desprovido de artifício, a outra, o amor integrado na convenção” (Seixo, 1999, p.92), mas acaba sozinho ao final.

A hesitação amorosa de Ricardo Reis é apenas uma das faces de algo maior: a busca de sua identidade. Na concepção de Schwartz, o conflito identitário ou a construção da identidade de Reis se liga intimamente ao seu contato com o outro, em especial, com essas duas mulheres e com Fernando Pessoa. A convivência com Lídia, “crente no presente e despreocupada com a possibilidade da morte” (Schwartz, 2004, p.74), convida-o à vida, à ação, à realidade, à negação de sua imobilidade. Marcenda se alinha com a postura impassível e contempladora de Reis, que se contenta em assistir ao espetáculo do mundo. A jovem da mão paralisada representa “um

ser que contempla estático o mundo ao redor: sua potência em não agir seduz Ricardo Reis. [...] Convicta da inevitabilidade do destino, ela crê que “a vida é um desacerto de sortes” (ibidem, p.76). É Marcenda que serve de musa, rouba o poeta da realidade circundante e o imerge na construção de poemas.

Schwartz aponta ainda que Fernando Pessoa influencia também a perturbação identitária do protagonista, na medida em que sua morte rompe figurativamente as amarras que subordinavam o médico ao heterônimo originalmente concebido pelo Pessoa histórico, o que provoca sensações de abandono, vazio, orfandade e sentido perdido, amenizadas pelas conversas com o fantasma, o qual faz Reis enfrentar “o paradoxo de não ser a pessoa que conhece a fundo e melhor do que ninguém a si mesmo. Autor do autor, a personagem Fernando Pessoa sempre sabe mais” (ibidem, p.82).

Assim, segundo Schwartz, Reis é lançado em um conflito, no qual Lídia representa o polo que expressa um movimento de fuga da imobilidade, da condição de espectador do mundo, enquanto Marcenda e Pessoa estimulam a inércia e o retorno ao Reis tal qual concebido pelo autor dos heterônimos.

Na opinião do crítico, a identidade de Reis é atingida ainda por um embate de gêneros literários e posturas. O heterônimo de Pessoa originalmente era um sujeito lírico, uma figura poética e contemplativa. Nas páginas de Saramago, o médico-poeta precisa se adaptar a um novo terreno, a prosa de ficção, e a entrar “em confronto com uma realidade atroz na qual a alienação não é permitida, torna-se símbolo de desumanidade” (ibidem, p.51).

Para Schwartz, é a esse conflito que se relaciona a alusão a *The God of the Labyrinth*, do conto de Borges. O estudioso chama a atenção para o fato de que, embora a obra de Quain seja referenciada várias vezes ao longo do romance, Reis nunca se lembra do que leu, está sempre retomando a leitura e não desiste do romance, levando-o, inclusive, consigo quando vai embora com Fernando Pessoa, sob o pretexto, com tal gesto, de estar livrando a humanidade de um enigma. O crítico lembra também que o conto de Borges menciona que o crime descrito no romance policial de Quain estava associado

a um jogo de xadrez, que todos julgaram aparentemente despropositado e que o narrador revela nas últimas linhas que não fora nada casual, sugerindo uma releitura e uma solução diferente daquela que apresentou o detetive do caso.

Tentando interpretar essas constatações, Schwartz argumenta que Ricardo Reis é lançado em um jogo de raciocínio e se torna peça de uma quase situação policial. Ocorre o deslocamento do heterônimo, um sujeito lírico concebido por Fernando Pessoa, para personagem de uma prosa de Saramago. Nesses dois gêneros, verso e prosa, o tempo se apresenta de formas diferentes: é mais universal naquele, enquanto nesta última é substância. A essência poética de Reis provoca dificuldades de orientar-se, de penetrar e de adaptar-se a um espaço do qual o tempo é um dos elementos constitutivos.

Instaura-se, então, uma situação policial, na qual

a “vítima” é Ricardo Reis, o “suspeito”, o narrador e o “crime”, a tentativa de *assassinato*, a obsessão com que este jogador mais poderoso busca anular a existência temporal de seu protagonista. Dito de modo diverso: ele é acusado de tentar convencer o leitor de que aquela voz poética é uma impossibilidade em outro contexto que não o seu de origem. Para tanto, cria uma ficção. (ibidem, p.154)

O romance de Quain, nessa perspectiva, parece simbolizar o enigma do tempo. Se o narrador pensa ter vencido o jogo, uma vez que Reis decide ir embora desse mundo e ficar junto de Pessoa (voltar a ser o sujeito poético original), ele se engana, pois Reis sai transfigurado desse experimento e leva consigo o livro, ou seja, as experiências vividas ao longo desse tempo, que o transformaram em um “Ricardo Reis que resiste na realidade da ficção (recriou seu precursor e se refez) e, ao final da narrativa, aceita o tempo, aceita o mundo e por eles é aceito” (ibidem, p.174).

Assim, o médico-poeta inclui-se no grupo dos personagens de Saramago “com ‘identidades conturbadas’, que precisam de contato e de confronto para adquirir um estado de equilíbrio existencial” (ibidem, p.164). As experiências e o contato com outros indivíduos

desassossegam, inquietam e perturbam Reis, obrigando-o a repensar, problematizar e reconstruir sua identidade. Por essa razão é que a obra é permeada por pensamentos ou comentários, sejam eles do narrador, sejam dos personagens, sobre a condição humana, o tempo, o destino, mesmo sabendo que “certas perguntas são feitas apenas para tornar mais explícita a ausência de resposta” (Saramago, 2006c, p.50). Entre as reflexões encontram-se algumas que conjecturam a existência de vários “eus” em um mesmo indivíduo:

Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente, e, não acabando aqui, é como se acabasse, uma vez que para além de pensar e sentir não há mais nada. Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis depois de ler, quem estará pensando agora o que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, quem estará sentindo o que sinto, ou sinto que estou sentindo no lugar que sou de sentir, quem se serve de mim para sentir e pensar, e, de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem, Quain, que pensamentos e sensações serão o que não partilho por só me pertencerem, quem sou eu que outros não sejam ou tenham sido ou venham a ser. (ibidem, p.20-1)

A passagem do tempo contribui para a construção de uma identidade que não é fixa, mas mutável, pois os sujeitos vão se transformando a cada dia, a cada situação, gerando a impressão de existência de um *eu* e um *outro*: “Lembra-se de ali se ter sentado em outros tempos, tão distantes que pode duvidar se os viveu ele mesmo, Ou alguém por mim, talvez com igual rosto e nome, mas outro” (ibidem, p.30); “quem acaba uma coisa nunca é aquele que a começou, mesmo que ambos tenham um nome igual, que isso só é que se mantém constante, nada mais” (ibidem, p.48).

O romance exprime também que alguns conceitos que fazem parte da condição humana, aparentemente contraditórios, são na verdade complementares, faces de uma mesma moeda: “o tempo e o espaço, tudo é um” (ibidem, p.72); “morte e vida é tudo um”

(ibidem, p.284). Por vezes, há uma perspectiva panteísta, como ocorre na afirmação “Adão é todo homem” (ibidem, p.241), a qual enfatiza reações e sentimentos muitos similares entre as pessoas, irmanadas pela condição humana.

A identidade, as relações do homem com o outro e consigo mesmo são explicitamente associadas ao labirinto, imagem que traduz a ideia de que chegar ao centro de si ou de alguém exige percorrer muitos caminhos, fazer escolhas, errar a rota, perder-se e voltar ao mesmo ponto do início, enfrentar ou fugir de minotauros, isto é, de traumas, medos, inseguranças, obstáculos etc. Comenta o narrador que “o homem, claro está, é o labirinto de si mesmo” (ibidem, p.93), que “a sensibilidade das pessoas tem recônditos tão profundos que, se por eles nos aventurarmos com ânimo de tudo examinar, há grande perigo de não sairmos de lá tão cedo” (ibidem, p.118), já que “nunca há a certeza de como vai reagir a sensibilidade dos outros, e como teríamos tal certeza, se a nossa própria sensibilidade se comporta de maneira tantas vezes imprevisível para nós que julgávamos conhecê-la” (ibidem, p.65).

Essas reflexões parecem guiar-se para a conclusão de que a resposta para as indagações identitárias, para a compreensão da condição humana e para a relação de um eu com um outro, é que não há resposta. Lê-se na narrativa que não há explicação para a vida: “É como viver, nascemos, vemos os outros a viverem, pomo-nos a viver também, a imitá-los, sem sabermos porquê nem para quê” (ibidem, p.183). Exprime-se também que a “vida, qualquer vida, cria os seus próprios laços, diferentes de uma para outra, estabelece uma inércia que lhe é intrínseca, incompreensível para quem de fora criticamente observe segundo leis suas, por sua vez inacessíveis ao entendimento do observado, enfim, contentemo-nos com o pouco que formos capazes de compreender da vida [...]” (ibidem, p.203).

O livro ainda apresenta que definir uma identidade de qualquer coisa ou indivíduo é um processo complexo, pois pode haver um descompasso entre a aparência e a essência. Sobre esse aspecto, há uma passagem em que se discute que as palmeiras parecem árvores, mas não são, pois não tem crescimento lateral do tronco, não

possuem galhos. Em outro momento, enquanto Reis observa seu entorno, lê-se, por meio do discurso indireto livre: “Não parece real esta paisagem” (ibidem, p.395).

Não se deve confiar nas palavras nem naquilo que é estabelecido como verdade, pois ambos possuem uma identidade cambiante, como apontam reflexões contidas nos trechos a seguir: “podia ser verdade, podia ser mentira, é essa a insuficiência das palavras, ou, pelo contrário, a sua condenação por duplicidade sistemática, uma palavra mente, com a mesma palavra se diz a verdade” (ibidem, p.334); “a mais falsa das mentiras é justamente aquela que se serve da verdade para satisfação e justificação dos seus vícios” (ibidem, p.347) e “as verdades são muitas e estão umas contra as outras” (ibidem, p.400).

Não pode passar despercebido em *O ano da morte de Ricardo Reis* a presença de um objeto que remete à identidade: o espelho. Na sala do hotel, Reis vê em um deles sua imagem refletida e contempla “um dos inúmeros que é” (ibidem, p.24). Em outra ocasião, não se reconhece. Para Fernando Pessoa, o médico é “fingimento de si mesmo” (ibidem, p.116). O espelho, conforme Berrini (1999, p.76-7) altera, duplica a realidade, cria uma imagem virtual, inverte o lado, limita e funde dimensões (largura, altura, comprimento), escamoteia a profundidade. Estendem essa reflexão as palavras de Clément Rosset (2008, p.90): “o espelho é enganador e constitui uma ‘falsa evidência’, quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo. Ele é, em suma, apenas uma última chance de me apreender, que sempre acabará por decepcionar-me”.

O interlocutor de Reis por vezes também se olha no espelho, mas não se vê, dada a sua condição de vulto, de sombra, de fantasma. Contudo, Reis e Pessoa parecem reflexo um do outro ou, ao mesmo tempo, figuras complementares ou ainda fundem-se dando origem a um terceiro:

Quem estiver a olhar para nós, a quem é que vê, a si ou a mim,
Vê-o a si, ou melhor, vê um vulto que não é você nem eu, Uma soma

de nós ambos dividida por dois, Não, diria antes que o produto da multiplicação de um pelo outro, Existe essa aritmética, Dois, sejam eles quem forem, não se somam, multiplicam-se, Crescei e multiplicai-vos, diz o preceito, Não é nesse sentido, meu caro, esse é o sentido curto, biológico, aliás com muitas exceções, de mim, por exemplo, não ficaram filhos, De mim também não vão ficar, creio, E no entanto somos múltiplos. (Saramago, 2006c, p.89-90)

O espelho produz uma representação da realidade, no entanto, de acordo com as ideias contidas no romance, “A vida não é representável” (ibidem, p.122), pois torna-se impossível à arte captar, exprimir e espelhar a vida, o mundo e todas as nuances identitárias do homem. “Mesmo se conjugados, os esforços da razão e as invenções da fantasia são insuficientes para espelhar e decifrar os mistérios da condição humana” (Berrini, 1999, p.79).

Como se nota, em *O ano da morte de Ricardo Reis* estão presentes reflexões identitárias em vários níveis: na definição da literatura como um labirinto intertextual, na busca do indivíduo pelo conhecimento de si mesmo, na relação do homem com a pátria e com seu momento histórico, na maneira como o espaço contribui para a formação identitária do ser, nas inquietações que assolam a existência humana. Todos esses elementos congregam-se na narrativa e influenciam os personagens, fazendo-os percorrer um labirinto existencial e mesmo espacial, a própria cidade de Lisboa e seus caminhos sinuosos, que fazem Reis parecer avançar, mas voltar sempre ao ponto inicial.

A discussão sobre a identidade também se manifesta em *O homem duplicado*, romance em que o problema da identidade se evidencia desde o título, uma vez que Saramago explora o *topos* do duplo, revisitado com frequência na trajetória da literatura ocidental. A narrativa gira em torno de Tertuliano Máximo Afonso, 38 anos, um professor de História que não suporta a rotina de sua profissão, divorciado, sem filhos, solitário, deprimido e que, um dia, por recomendação de um colega de trabalho – o professor de Matemática – aluga um filme banal para tentar distrair-se.

Ocorre que, num dado momento do longa-metragem, Tertuliano se depara com a imagem de um ator coadjuvante, atuando como um recepcionista de hotel, idêntico a si: um “outro eu que olhava dentro do aparelho de TV” (Saramago, 2016b, p.24). A partir de então, o que o leitor acompanha é a busca obstinada do professor por descobrir a identidade do figurante e os desdobramentos do encontro cara a cara dos seres duplicados. Dessa forma, a narrativa expõe a noção de duplo como “a projeção do sujeito, que se vê, a si mesmo, como Outro, como entidade autônoma, mas idêntica ou semelhante em todos os aspectos. Esse encontro provoca mal-estar, angústia” (Mello, 2007a, p.229).

Observa-se que o romance se reveste de um tom fantástico, gênero com o qual, segundo Mello (ibidem, p.230), o tema do duplo guarda uma profunda afinidade. O próprio Tertuliano espanta-se por nunca ter acontecido de “existirem duas pessoas iguais no mesmo lugar e no mesmo tempo” (Saramago, 2016b, p.33) sem nenhum grau de parentesco, mas acredita em sua percepção quando o colega que indicara o filme confirma a semelhança. Adotando uma postura detetivesca ao comparar cuidadosamente os filmes de que seu sócia participara com os nomes do elenco (já que os artistas secundários não tinham seus papéis especificados nos créditos), Tertuliano conclui que o ator era Daniel Santa Clara, pseudônimo de Antonio Claro, como descobriu em seguida por meio de uma carta enviada à produtora das peças cinematográficas no nome de sua amada, Maria da Paz.

A existência de um outro igual a si provoca no professor uma desordem íntima, a sensação de perda de sua identidade, de despersonalização, de não ser mais um sujeito singular. Embora o senso comum – outro eu psíquico, símbolo da consciência que chama à razão e à lógica, com o qual o docente dialoga quando está sozinho – alerte que era perigoso aproximar-se do ator, com quem a qualquer momento poderia ser confundido, Tertuliano se comunica por telefone com Antonio Claro e conta-lhe a assombrosa semelhança absoluta entre eles.

Um encontro é marcado para verificar a igualdade. Frente a frente, os dois se despem e comparam seus corpos, sinais e cicatrizes,

confirmando que “tudo se repetia como se tivesse saído de um molde” (ibidem, p.215); Antonio Claro chega a afirmar a Tertuliano: Confesso-lhe que não estava preparado para o que tenho diante de mim, o meu próprio retrato” (ibidem, p.214). A perplexidade de descobrirem-se sócias um do outro desperta “a inquietante questão de se saber quem é o duplicado de quem” (ibidem, p.174), de descobrir quem era o original e quem seria a cópia. O documento de identidade sinaliza que ambos nasceram no mesmo dia, mês e ano, no entanto Antonio Claro viera à luz trinta e um minutos antes de Tertuliano, de modo que este último era o homem que fora duplicado.

Ao contrário de uma possível aproximação entre os dois, surge um espírito de rivalidade, que os faz combinar se manterem afastados e evitar que o caso se tornasse público. Entretanto, a descoberta gera uma espécie de ciúme e embate, o pensamento de que “um de nós é um erro” (ibidem, p.29), um a mais, uma sobra – e um anseio velado de ambas as partes por excluir o seu outro, de vingar-se pela duplicação e pela perturbação causada em suas vidas. A vingança se dá por meio da troca de identidade, usufruindo-se da condição de semelhança absoluta.

Antonio Claro, fazendo-se passar por Tertuliano, vai encontrar-se com a noiva deste último em uma casa de campo, enquanto o professor, como forma de revidar, passa a noite com Helena, a esposa do ator, fingindo ser Antonio. Maria da Paz, a noiva de Tertuliano, a partir do sinal da aliança – única característica que diferenciava fisicamente os dois homens –, dá-se conta da duplicação. Ao retornarem, todavia, o casal sofre um acidente de carro. A morte do ator faz Tertuliano contar a Helena tudo o que se passara, a qual propõe que o professor ocupe o lugar do marido, ocorrendo, assim, uma usurpação da identidade: assume o nome, os documentos, a casa e a esposa de Claro.

Enquanto as vítimas eram veladas, Tertuliano, dizendo ser Antonio Claro, recebe na casa do ator um telefonema de alguém que afirma ter uma absoluta semelhança com o artista: surge outro duplicado. Numa repetição cíclica, a narrativa termina quando o professor marca um encontro em um parque, com um suposto sócia,

saindo armado (com a pistola que Claro usara desarmada quando se viram pela primeira vez) e deixando um bilhete a Helena, garantindo que voltaria.

Diferente de outras narrativas ou mitos (como o de Narciso) que investem no *topos* do duplo e apresentam um único ser com dupla personalidade, irmãos gêmeos ou indivíduos duplicados por uma alma, sombra, fantasma, retrato ou imagem, formados por si próprios, o romance de Saramago explora o duplo traçando uma relação extrínseca entre dois homens que possuem existências autônomas e que, apesar da total identificação, não funcionam como extensão um do outro. Na classificação de duplos estabelecida por Otto Rank (2013, p.25), a situação descrita na narrativa encaixa-se no grupo daquelas em que “personagens propriamente duplas cruzam o caminho umas das outras como pessoas reais e corpóreas de extraordinária semelhança física”.

Não se trata de uma associação entre dois seres em busca de uma unidade perdida, mas sim de um duplo antagônico, de uma identidade e singularidade destruída a partir da descoberta de um outro igual a si, da rejeição do semelhante, de uma luta para evitar a despersonalização. O inferno é o outro, o mal “é identificado não com o que é radicalmente diferente, mas com algo que mantém com o sujeito uma estranha familiaridade” (França, 2009, p.7).

Os personagens duplicados vão ao encontro das ideias de Carl Francis Keppler (1972) de que a ocorrência de um duplo representa um paradoxo, pois os envolvidos são simultaneamente idênticos e diferentes – até mesmo opostos – e provocam entre si relações de atração e repulsão. Nesse sentido, se a aparência física é idêntica, o comportamento e o modo de vida de cada um revelam o antagonismo: Tertuliano é solitário, tímido, apresenta dificuldades de relacionamento, acha seu trabalho uma fadiga, é extremamente indeciso e vacilante em suas ações. Já Antonio Claro tem um casamento bem-sucedido, é mais afeito a relações públicas e mostra-se mais seguro e decidido. As ações de Tertuliano

se pautam predominantemente por uma moralidade comum e aceitável. Mesmo quando ameaçado pelo seu sócia, Tertuliano assume, ainda que titubeante, a posição da moralidade comum. Já Antonio Claro/Daniel Santa-Clara é, como sócia e antagonista, quem atua a partir de uma moral duvidosa. Vemos aqui desenhado o tradicional dualismo moral: o bem e o mal personificados pelo protagonista e pelo antagonista. (Versiani, 2009, p.232)

Simbolicamente, pode-se dizer que os protagonistas configuram uma oposição entre a História (disciplina de Tertuliano) e a ficção, representada pelos filmes. Tradicionalmente, os indivíduos são “tentados a pensar na *História*, como a narrativa que se propõe recuperar a velada *verdade* do passado, enquanto a *Ficção*, como a própria palavra na sua raiz etimológica atesta, seria o espaço da *mentira*, da invenção (Berrini, 1999, p.63).

A narrativa, por meio da opinião do professor e do narrador, faz uma crítica à História como uma verdade absoluta, destaca que “todas as grandes verdades são absolutamente triviais” (Saramago, 2016b, p.81), pois não passam de um discurso organizado pelo ponto de vista de alguém. Recorde-se que, num dado momento, Tertuliano pensa em um projeto para estudar História do presente para o passado, contrariando o método mais comum de ensino e mostrando que há diferentes caminhos possíveis. A alteração da ordem pode criar uma nova visão, uma interpretação distinta. Além disso, chama-se a atenção para o caráter seletivo da História, que pode levá-la a ocultar determinados acontecimentos: “que a história não registre um facto não significa que não tenha ocorrido (ibidem, p.33).

É importante notar que o tema da duplicação se duplica na narrativa de diferentes formas. Além da total identificação entre os protagonistas, verifica-se que o ator tem dupla identidade, marcada pelo seu nome de registro, Antônio Claro e por seu pseudônimo artístico, Daniel Santa Clara. A profissão de ator faz multiplicar sua personalidade, pois deixa de ser Antônio Claro, empresta seu corpo e voz para dar vida aos personagens que interpreta nos filmes, os quais desempenham diversos papéis sociais, sugerindo uma

identidade que se modifica de acordo com o contexto – Claro é um ator, mas também é o marido de Helena. Tertuliano, por sua vez, é o professor de História, é o noivo de Maria da Paz, é o colega do docente de Matemática. Cada indivíduo parece ter uma máscara para cada situação e isso impede a definição de uma identidade única, absoluta, perpétua.

A aparição de Antonio Claro nas produções cinematográficas ou a fotografia autografada solicitada à produtora o transformam em uma imagem do homem empírico, de carne e osso. O simulacro também se manifesta em todas as vezes em que Tertuliano se olha no espelho ou em retratos em que se vê duplicado: quando compara a aparência do ator com uma foto sua da época em que o filme fora gravado ou quando se disfarça com uma barba postiça e decide tirar um retrato para registrar sua nova identidade, guardando apenas a imagem ampliada e destruindo as fotos médias, para não se sentir multiplicado.

O professor também sofre uma duplicação interior, por meio da conversa com sua consciência, que ganha *status* de personagem, batizado como senso comum, que consiste em uma “personificação da voz da sabedoria que Tertuliano traz dentro de si e com o qual constantemente dialogará, desdobrado em um outro que é o outro da cultura do bom senso, o cadinho de saber comum a todos nós” (Versiani, 2009, p.229). O senso comum, na maioria das vezes, contraria suas decisões e o aconselha a fazer o oposto daquilo que pretende. As discussões com essa voz da consciência fazem com que os comentários digressivos do narrador, que interrompem a narração dos fatos e levam o texto a dobrar-se sobre si mesmo, estendam-se para esse diálogo interno, que também discorre e analisa os acontecimentos.

O nome do professor de História contribui para a expressão do conflito interno. De acordo com Mansur Guérios (1981, p.236), Tertuliano é um nome de origem latina, diminutivo de *Tertullius/Tertullus* que, por sua vez, é diminutivo de *Tertius*, que significa o terceiro, remetendo a uma multiplicação de personalidade. O nome também evoca um jurista romano convertido ao cristianismo, que une a razão e a fé. Tertúlia é também a maneira de chamar uma

reunião de pessoas para debater assuntos diversos, em especial, literários, o que contrasta com a solidão e as escassas relações sociais que fazem parte do cotidiano de Tertuliano. Os sobrenomes Máximo Afonso dão um tom grandiloquente de realeza, de notoriedade ao personagem, contrariando o marasmo, a vida medíocre do professor.

O tema do duplo e da identidade se manifesta também por meio do hibridismo de gêneros literários presente na narrativa. A busca por compreender a si e sua condição faz de Tertuliano uma espécie de detetive, flertando com os romances policiais. Contudo, nesse caso, não há crime, há um processo investigativo para desvendar o mistério da duplicação, descobrir o paradeiro de um sócia, decifrar a ordem desse caos – como consta na epígrafe. As mortes, elemento comum nesse gênero, acontecem, já próximo do desfecho, por acidente e descuido do casal que discutia enquanto trafegava e, por isso, perdeu a direção. Tertuliano chega ao paradeiro de Antonio Claro, descobre que é a cópia de outro, mas não há explicações da origem da duplicação, não há soluções ou culpados, o saldo são as reflexões provocadoras.

Segundo os estudos de Lilian Lopondo (2011, p.122), outro gênero com o qual o livro dialoga é o teatral, que se manifesta, por exemplo, nos seguintes trechos: “o primeiro ato acabou, é hora de retirar os adereços de cena” (Saramago, 2016b, p.132); “o pano, chegando a hora inexoravelmente abriria para o segundo acto” (ibidem, p.133). Para a estudiosa, Saramago também lança mão dos recursos da tragédia clássica, ora lembrando a forma tradicional, ora subvertendo os elementos, fazendo existir na obra tradição e ruptura. Além disso, a dramaturgia, que se associa ao cinema e à profissão de ator, faz recordar o jogo de máscaras, a multiplicação de papéis, *personas* e identidades.

Sublinhe-se ainda que o texto é povoado de intertextos: o duplo remete ao mito de Anfítrion e insere-se numa tradição de releituras desse *topos*; a Guerra de Troia (descrita na *Iliada*, de Homero) é lembrada nos personagens Helena, esposa de Antonio, e Carolina Máximo, mãe de Tertuliano, comparada a Cassandra, a profetiza que previu o desfecho da guerra; o Código de Hamurabi (olho por

olho, dente por dente) é a lei que rege a vingança; *Hamlet*, de Shakespeare, é citado para destacar o antagonismo entre o homem e seu duplo, atormentados por essa condição. Trazer essas referências à cena enunciativa é uma forma de cópia, de duplicação do texto original.

Passando a um nível mais amplo, o processo de duplicação pode ser interpretado como uma crítica à sociedade globalizada, que rompe as fronteiras, aproxima nações e culturas, mas tende à padronização e à homogeneização de indivíduos, à dissolução de singularidades, principalmente a partir de hábitos e costumes de países civilizados. A cultura de massa é simbolizada nos filmes de que participa Daniel Santa-Clara, que se contrapõe a uma postura reflexiva e crítica, marcada pelo estudo da História.

A narrativa exhibe ainda que muitas vezes as pessoas são incapazes de notar aquilo que as individualiza, voltando o olhar apenas para o que tem em comum com os demais. Dessa maneira, “a figuração alegórica do duplo evidencia o quanto o ódio ao outro é fruto sobretudo da semelhança, da contingência melancólica de sermos todos humanos e mortais” (Ferreira, 2007, p.6). Tertuliano e Antonio Claro focalizaram apenas a aparência física, sem se dar conta de suas singularidades psicológicas, sem reconhecer que, ainda que o duplo seja uma espécie de *mimesis*, uma cópia, “não possui o mesmo estatuto. Afinal, no momento em que é gerado, já não pode mais ser confundido com o ‘eu’ original, possui uma essência própria e se assume necessariamente como ‘outro’” (França, 2009, p.8).

Foi necessária a presença de um outro, no caso, Maria da Paz, para ressaltar diferenças (caráter, qualidades, defeitos, comportamento, modo de vida) que os individualizam, representadas na marca da aliança que apenas um deles possuía, que destaca uma assimetria. Dessa forma, exprime-se que os homens deixam de “perceber que a manutenção do ser depende do outro que o acolha em seu repertório, que lhe reconheça a existência” (Ferreira, 2007, p.6). Assim, conhecer a si mesmo depende de um embate com o outro.

Por outro ângulo, também se pode observar que, conforme Lopondo (2011, p.144), o confronto entre Tertuliano e Antonio funciona para o primeiro como uma maneira de rebelar-se contra a

condição de seres coadjuvantes que ambos exercem na vida. O professor torna-se “sujeito de sua própria história”, abandona o posto de figurante para ocupar o papel principal, convertendo-se em protagonista. O encontro com o homem de quem é cópia provoca, portanto, uma transformação em Tertuliano, “tendo entrado no casulo como lagarta, dele saíria como borboleta” (Saramago, 2016b, p.142).

Esse percurso movido pela indagação “quem sou eu?” parece ser o centro de um labirinto tanto físico quanto interior que Tertuliano percorre. Na procura pelo sósia, o professor se dá conta da “gigantesca metrópole que se estende pelo que antigamente haviam sido montes, vales e planícies, e agora é uma sucessiva duplicação horizontal e vertical de um labirinto” (ibidem, p.71). Tertuliano manifesta uma “incurável perplexidade perante os autênticos labirintos cretenses que são as relações humanas” (ibidem, p.203-4). O labirinto invade ainda o plano onírico:

Que mau sonho foi esse, conta-me, este homem confuso, enredador de labirintos e perdido neles, e agora, aqui, deitado ao lado de uma mulher que, excepto no conhecer dos sexos, em tudo lhe é desconhecida, falou de um caminho que deixara de ter princípio, como se os próprios passos que foram dados tivessem vindo a devorar-lhe as substâncias, quaisquer que sejam, que dão ou emprestam duração ao tempo e dimensões ao espaço, e o muro, que, ao cortar um, igualmente cortava o outro, e o lugar onde os pés assentam, essas duas pequenas ilhas, esse minúsculo arquipélago humano, um aqui, outro além, e o letreiro em que estava escrito Abismo. (ibidem, p.290)

Além do enredo provocado pela investigação da duplicação, a imagem do labirinto é escolhida como metáfora da cidade, das relações humanas e do mundo dos sonhos.

Como se verifica por meio dessas considerações, o romance contém diferentes reflexões sobre a identidade, desencadeadas a partir do tema do duplo, o qual Saramago atualiza, e congrega algumas variantes: “[...] o duplo enquanto sósia (palavra que deve sua origem ao nome do escravo de Anfitrião, na tragicomédia homônima de

Plauto), o duplo enquanto desdobramento de um mesmo indivíduo em dois indivíduos por vezes com características morais antagônicas, o duplo enquanto desdobramento interno de uma personalidade” (Versiani, 2009, p.231).

Assim como em *O homem duplicado*, o romance *Todos os nomes*, como já se viu no primeiro capítulo, também envolve a busca pela identidade. Contudo, enquanto na história de Tertuliano o encontro com o outro é marcado por forças antagônicas, a busca do Sr. José pela mulher desconhecida constitui uma maneira de penetrar em si mesmo, de redefinir seus limites, descobrir novas potencialidades, romper com a monotonia de seu cotidiano e tentar encontrar algum sentido para a sua existência, para as vidas alheias, para a condição humana.

Se em *O imortal*, conto de Borges, ficou tematizada a vontade humana de vencer a morte, mostrando-se, contudo, que a existência infinita pode roubar o sentido de tudo, discussão semelhante faz Saramago em *As intermitências da morte*. O romance relata o momento em que, em uma cidade não nomeada, as pessoas deixam de morrer, devido a um capricho da morte, personificada como uma entidade, que resolve paralisar suas atividades.

Diferente do conto borgiano que trabalha principalmente com os efeitos da imortalidade no íntimo do homem, a narrativa de Saramago investe mais nas consequências sociais provocadas pela ausência da morte, que transformam profundamente a cidade e fazem ruir vários segmentos. Um deles, discutido no romance, diz respeito às crenças religiosas. Se as pessoas, muitas vezes, procuram uma religião e apegam-se a um deus devido ao medo do fim da vida ou em busca da imortalidade, com a greve da morte, tudo isso perde o sentido. Sob essa perspectiva, não há mais necessidade de igreja, de um deus, de fé, elementos que influenciam e compõem a personalidade de muitos indivíduos.

Do ponto de vista político, o governo também teria problemas com a administração pública, já que os índices demográficos se manteriam em contínuo crescimento, sem nenhuma perspectiva de queda, o que causaria um desequilíbrio populacional.

A prestação de serviços entra em colapso. Sem defuntos, as funerárias passam a enterrar animais, tentando subsistir à falência. Os asilos recusam-se a receber novos internados, devido à superlotação que enfrentam. Os hospitais, cientes de que nenhuma doença ou quadro clínico levaria ao óbito, enviam muitos doentes aos cuidados da família. As seguradoras recebem inúmeras e incessantes solicitações de cancelamento de apólices do seguro de vida.

Essa situação distópica que atinge o país provoca o surgimento da *maphia*, uma organização clandestina que lucrava atravessando a fronteira vigiada pelo governo com pessoas que a família não aguentava mais cuidar ou indivíduos que não suportavam o peso da existência. Nos territórios vizinhos, o serviço mortal ainda vigente permitia o descanso eterno.

Diante de todos esses acontecimentos, que desmoronam os alicerces da sociedade, a morte consegue chamar atenção para si mesma e demonstrar a ingratidão por parte dos seres humanos, que tanto desejam evitá-la ou aboli-la, fazendo-lhes perceber o quanto ela é necessária.

A narrativa ganha um novo rumo quando a morte decide retomar suas atividades, dessa vez, porém, enviando uma carta às vítimas, avisando que dentro de sete dias chegaria o fim definitivo. Essa atitude desconstrói a crença de que se soubéssemos o dia da partida os efeitos do falecimento poderiam ser amenizados. Na verdade, o romance expõe que os indivíduos, ao saber a data exata de sua morte, entram em pânico, paralisam-se, desesperam aqueles que o cercam. O lado negativo se sobressai às vantagens de poder despedir-se, de preparar as divisões de bens etc. As inquietações interiores tornam-se intensas e bloqueiam ações práticas que a ciência da partida supostamente exigiria.

No entanto, uma das cartas deixa de ser entregue repetidas vezes a um violoncelista. Para investigar, a morte se reveste de uma forma humana feminina, aproxima-se do músico e dele se apaixona. Depois de alguns encontros, no dia em que entregaria a sentença ao homem, passam a noite juntos. Na cena final do romance, a morte destrói a carta e outra vez, no dia seguinte, as pessoas deixam de

morrer. A aproximação entre os dois marca metaforicamente a relação da morte com o homem, do homem com a morte ou, ainda, o contato entre a morte e a arte – representada pelo violoncelista. Todas as modalidades artísticas (literatura, música, pintura, escultura, cinema etc.) de alguma forma já tematizaram o fim dos homens, por se tratar de uma preocupação que assola a existência humana.

Em *As intermitências da morte*, portanto, Saramago desconstrói, assim como Borges, a idealização da imortalidade, mostrando quantos pilares sociais seriam derrubados, ao mesmo tempo em que dota a figura da morte de sentimentos humanos, criando uma outra, diferente daquela que habita o imaginário coletivo. Os autores em cotejo, ao refletir sobre a morte, discutem aspectos da identidade humana: a vontade de viver, a desolação de saber-se finito, o desconhecimento do dia do seu fim e o medo da partida final.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, as discussões sobre a identidade ganham simultaneamente um olhar coletivo e individual. Conforme já comentado neste livro, a perda da visão, a contaminação pelo mal branco, contribui para que o homem, paradoxalmente, enxergue que está cego, projetando uma imagem identitária da humanidade, presa ao egocentrismo, incapaz de reparar o outro, de reconhecer a alteridade. No entanto, essas conclusões resultam de um processo doloroso de perda da dignidade, luta pela sobrevivência, de lembrar que o homem é um animal, de escancarar a fragilidade de uma sociedade que parece sólida e superdesenvolvida. “Trata-se de um romance em que o homem civilizado é colocado diante de seu avesso, desconstruindo-se, na medida em que retorna ao caos original a partir da constatação de sua cegueira” (Fontes, 2009, p.125).

Ter acesso ao seu avesso proporciona ao homem projetar outra imagem de si mesmo e descobrir o outro, achar-se semelhante aos demais indivíduos que têm igual condição e com eles travar um relacionamento, rompendo com uma postura estritamente individualista.

De alguma maneira, todos os romances de Saramago contêm alguma reflexão sobre a identidade. Além de trabalhar com personalidades em choque, como em *O homem duplicado*, ou subverter

identidades, como ocorre em *Evangelho segundo Jesus Cristo e Caim*, é comum a ideia de que o indivíduo tem uma autoidentidade, uma forma de se enxergar, mas essa individualidade é revista, transformada por meio das situações a que é submetido e das relações com o outro, que se refletem no encontro consigo mesmo.

Para ilustrar esse aspecto pode-se recordar H., de *Manual de pintura e caligrafia*, que se transforma com a escrita, com suas viagens, com a presença de M. Em *Memorial do Convento*, a construção da passaroia e a convivência transmudam individualmente Padre Bartolomeu, Blimunda e Baltasar. Ricardo Reis e Fernando Pessoa modificam muitas de suas concepções, um redescobrimo sua pátria, o outro interpretando o mundo a partir da morte. Raimundo redescobre-se ao revisar a *História do Cerco de Lisboa*, ao conhecer o casal Mogueime e Ouroana e ao experimentar o amor ao lado de Maria Sara. Cipriano Algor, em *A caverna*, tem iluminações sobre a condição humana ao percorrer o Centro Comercial, redescobre o amor ao apaixonar-se por Isaura e repensa a convivência familiar acompanhando o relacionamento de sua filha Marta com Marçal Gacho.

Em *A viagem do elefante*, a tarefa de conduzir o paquiderme Solimão serve a Subhro como oportunidade para refletir sobre a constituição de sua identidade: um indiano, um condutor de elefantes, que por conta de Solimão tivera que mudar-se para Portugal e depois fora encarregado de levar o animal até a Áustria, uma viagem que o obriga a atravessar Portugal, Espanha, o mar Mediterrâneo e os Alpes. Elefante e cuidador, dotados de novos nomes (de uma nova identidade), Salomão e Fritz, partem para essa peregrinação, ao longo da qual Subhro repensa seu amor pelos animais, mas ao mesmo tempo reflete sobre o uso que faz do elefante para obter benefícios próprios (recorde-se o momento que vende pelos do animal como se fossem milagrosos).

No caminho para a Áustria, o cornaca aprende a encontrar formas de expressar sua opinião diante de autoridades (o rei, a rainha, o comandante). Junto da comitiva, Subhro participa de discussões sobre religião e sobre a saudade que os homens sentem daqueles com quem possuem laços afetivos. Ele observa o modo de vida das aldeias

e lugares por onde passa e percebe também o egoísmo de alguns, que buscam, em uma tarefa coletiva, receber os méritos individualmente. Todas essas constatações vão reorganizando a forma de Subhero enxergar a si, ao homem e o mundo.

Esses exemplos citados dão conta de mostrar que a identidade, nas obras de Saramago, é um misto do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno, postulados por Hall (2006), já que ela é caracterizada por um processo de construção e reconstrução, que depende das relações sociais, do contato com o outro, o que faz com que assuma diferentes estágios, sendo, portanto, múltipla e cambiante.

Esse percurso pelos contos de Borges e pelos romances de Saramago mostra como a busca pela identidade é um caminho complexo, que envolve, muitas vezes, uma cisão interna, o enfrentamento de personalidades contrastantes, o olhar que um indivíduo lança sobre si e ao mesmo tempo como ele é visto pelo outro, o apego a uma essência (que pode não existir), a descoberta de que a identidade pode se transformar de acordo com o tempo e com as situações vividas. Todos esses aspectos fazem os indivíduos lidarem com uma identidade fluida, transitória e cambiante, o que lança, metaforicamente, os seres em um labirinto, cujo centro ou a saída correspondem à compreensão de si.