



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Thaís Feitosa de Almeida


**Espelhamento e a tradução de Vilém Flusser e Walter Benjamin: em busca
de uma metodologia para o estudo do duplo**

Rio de Janeiro

2017

Thaís Feitosa de Almeida

Espelamento e a tradução de Vilém Flusser e Walter Benjamin: em busca de uma metodologia para o estudo do duplo



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.^a Dra. Rita de Cássia Miranda Diogo

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A447 Almeida, Thaís Feitosa de.
Espelhamento e a tradução de Vilém Flusser e Walter Benjamin: em busca de uma metodologia para o estudo do duplo / Thaís Feitosa de Almeida. – 2017.
99 f.

Orientadora: Rita de Cássia Miranda Diogo.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Duplo (Literatura) - Teses. 2. Análise do discurso narrativo – Teses. 3. Tradução e interpretação – Teses. 4. Saramago, José, 1922-2010 - Crítica e interpretação - Teses. 5. Benjamin, Walter, 1892-1940 - Crítica e interpretação - Teses. 6. Flusser, Vilém, 1920-1991- Crítica e interpretação - Teses. I. Diogo, Rita de Cássia Miranda. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.0

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Thaís Feitosa de Almeida

Espelhamento e a tradução de Vilém Flusser e Walter Benjamin: em busca de uma metodologia para o estudo do duplo

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 05 de abril de 2017.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Rita de Cássia Miranda Diogo (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Galvão Krause
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Eurídice Figueiredo
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

A meus pais, Benedita e Guaraci.

A meu irmão, Guaraci Jr.

A meu noivo, Guilherme.

AGRADECIMENTOS

A presente dissertação é fruto de um diálogo polifônico que, certamente, traz muito do Grupo de Pesquisa “Filosofia da Tradução: do mito ao logos”, coordenado pela Prof.^a Dra. Rita de Cássia Miranda Diogo. O agradecimento a todos que contribuíram nesse processo seria impossível, graças aos infindáveis nomes e contextos junto aos quais foi produzido diálogo importante e apoio inestimável para a escrita deste trabalho. Por esse motivo, segue aqui apenas um ponto de partida.

A minha orientadora, não somente pelo trabalho de orientação, mas também pela amabilidade e segurança com que me conduziu, sempre me dando forças nos caminhos árduos da pesquisa.

A meu noivo, que com carinho e dedicação incentivou-me e teve paciência com minha restrita disponibilidade.

A todo o departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, bem como à secretaria da Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aos meus pais que, em primeira instância, proporcionaram e incentivaram meu aprendizado durante toda minha vida.

Aos meus colegas de pós-graduação que tornaram apresentações em seminários e grupos de discussão espaços de verdadeiro diálogo que agregou informações à presente pesquisa.

A minha amiga, Fernanda Vieira, pelo carinho e companheirismo diários e pelo exemplo de força e dedicação.

Assim, pelo suporte e contribuição de tantos que aqui constam (e muitos outros) desejo expressar meus sinceros agradecimentos.

Então me diz qual é a graça
De já saber o fim da estrada,
Quando se parte rumo ao nada?

Paulinho Moska

RESUMO

ALMEIDA, Tháís Feitosa de. *Espelhamento e a tradução de Vilém Flusser e Walter Benjamin*: em busca de uma metodologia para o estudo do duplo. 2017. 99 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

A duplicidade é temática que remonta à Antiguidade. Em contexto contemporâneo, quando revisitada, pode possibilitar a compreensão de fenômenos recentes como é o caso do impacto da reprodutibilidade técnica nas relações humanas. Nesse sentido, o presente estudo se propõe a buscar uma metodologia que possibilite a análise do duplo como imagem tecnicamente reproduzida. Trabalhamos com a hipótese, segundo a qual, amparados no método flusseriano de espelhamento, seja possível o estudo do duplo em perspectiva que transcenda sua compreensão enquanto relação de hostilidade para privilegiar o processo de resignificação e sobrevida que surge a partir do espelhamento entre o “eu” e o “outro”. Para tanto, foi escolhido como *corpus* de análise a narrativa *O homem duplicado* (2002), do escritor português José Saramago, por meio da qual aproximaremos as filosofias de tradução de Vilém Flusser e Walter Benjamin a fim de associarmos o processo de resignificação ao salto entre universos (tradução, do ponto de vista flusseriano) e à sobrevida e iluminação daquele que é duplicado, traduzido (tradução, na perspectiva benjaminiana).

Palavras-chave: Duplo. Espelhamento. Vilém Flusser. Walter Benjamin. José Saramago.

RÉSUMÉ

ALMEIDA, Thais Feitosa de. *Le méthode de mise en miroir et la traduction de Vilém Flusser e Walter Benjamin: la recherche d'une méthodologie pour l'analyse du double*. 2017. 99 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

La thématique du double remonte à l'Antiquité. Quand revisité, dans le contexte contemporaine, elle peut devenir élément déclencheur pour la compréhension de phénomènes récents, tels que l'impact de reproductibilité technique dans les relations humaines. En ce sens, cet étude vise la recherche d'une méthodologie qui permette l'analyse du double qui se présente comme l'image techniquement reproduit. Nous avons fondé nos travaux sur l'hypothèse, soutenu sur le méthode de « mise en miroir » utilisé par Vilém Flusser, selon laquelle il soit possible l'étude de la reproductibilité à un égard qui transcende la compréhension de la relation entre l'hostilité au double pour favoriser le processus de recadrage et de survie découlant du mise en miroir entre «le moi » e « l'autre ». Pour ce faire, il a été choisi comme *corpus* d'analyse le roman *O homem duplicado* (2002), de l'écrivain portugais José Saramago, par laquelle nous rapprocherons les philosophies de traduction de Vilém Flusser et Walter Benjamin afin d'associer le processus de resignification au saut entre les univers (traduction sur l'avis Flusserien) et à la survie à l'éclairage de celui qui est dupliqué, traduit (traduction sur l'avis Benjaminian).

Mots-clés: Double. Méthode de mise en miroir. Vilém Flusser. Walter Benjamin. José Saramago.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	A QUESTÃO DA DUPLICAÇÃO	12
1.1	Tertuliano Máximo Afonso e o duplo como reprodução de imagem técnica	13
1.2	Tradução: o duplo como espelho e o método interpretativo de espelhamento e estranhamento	18
2	HISTÓRIA E PÓS-HISTÓRIA	29
2.1	Do pensamento mágico às imagens técnicas	31
2.2	A crise da história: textolatria, romance e imprensa	38
2.3	<i>O homem duplicado</i>: Pós-história e história a contrapelo	43
2.3.1	<u>A família na pós-história: melancolia e desumanização</u>	48
2.3.2	<u>A escola pós-histórica e a história a contrapelo</u>	56
3	DUPLO E RESSIGNIFICAÇÃO	61
3.1	Literatura e seus reflexos: Saramago e a crítica às imagens técnicas	63
3.1.1	<u>Os reflexos do cinema em <i>O homem duplicado</i></u>	65
3.1.2	<u>A indústria cultural no espelho do romance</u>	68
3.2	<i>O homem duplicado</i>: um jogo de espelhamentos	70
3.3	Tertuliano e seus duplos: entre a História e a Pós-história	75
3.3.1	<u>A crise histórica de Tertuliano</u>	76
3.3.2	<u>A dialética entre história e pós-história: o duplo como enriquecimento e sobrevida</u> ..	79
3.3.3	<u>Arte pós-histórica: a reprodutibilidade e o desfecho de <i>O homem duplicado</i></u>	87
	CONCLUSÃO	93
	REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO

A ontologia se ocupa do problema de como é o mundo, enquanto a deontologia cuida de como ele deveria ser e a metodologia, de maneira de transformá-lo.

Vilém Flusser

Vilém Flusser avalia que é relevante a emergência de uma nova metodologia quando, através da deontologia, diagnosticamos que o mundo não é como deveria ser. Nesse sentido, o escritor português José Saramago julga que uma das razões que justificam o fato do mundo não se apresentar de maneira mais harmoniosa é o modo como lidamos com as imagens técnicas, referidas pelo romancista como o “mundo audiovisual” (SARAMAGO, 2001). Em *O homem duplicado* (SARAMAGO, 2002), essa crítica encontra-se relacionada com a clássica aparição de um duplo do protagonista.

O duplo como temática da literatura apresenta longa trajetória desde o seu surgimento, na Antiguidade, com retomadas e transformações ao longo da história. Não é diferente na contemporaneidade, espaço-tempo de soberania do mundo virtual e da reprodutibilidade técnica de imagens.

O estudo da temática da duplicação é comumente associado à perspectiva de aniquilação e temor do duplo. Porém, é incomum sua análise em perspectiva contemporânea associada à reprodutibilidade técnica de imagens, sobretudo através de uma metodologia que privilegie o potencial, presente no duplo, de resignificação do original. Nesse sentido, o presente estudo tem, como principal objetivo, a proposição de uma metodologia alternativa para o estudo do duplo que surge através de imagens técnicas. Para tanto, recorreremos ao método interpretativo flusseriano de espelhamento.

Desse modo, trabalhamos com a hipótese de que, com base no referido método, seja possível analisar a duplicação em *O homem duplicado* (SARAMAGO, 2002) sob o signo das filosofias de tradução flusseriana e benjaminiana, especialmente no processo que se realiza no professor de história – enraizado na escrita e na melancolia – ao ver-se confundido e duplicado por uma imagem filmica.

Um dado relevante a ser destacado é que Flusser (2015) não faz diferença entre real e virtual, ele dedica-se – sobretudo em sua segunda fase de produção teórica, denominada “filosofia

de mídias” – ao estudo das virtualidades. Afastando a discussão que se acirra em torno do que é real, o filósofo parece distanciar-se também da tensão conflitiva entre original e cópia. Não por acaso seu método interpretativo de espelhamento (FLUSSER apud GULDIN, 2010) não faz distinção hierárquica e considera que ao aproximarmos dois universos em perspectiva espelhada se estabelece um diálogo entre eles que os complementa.

Destarte, a fim de consolidarmos a proposta de uma metodologia alternativa para o estudo do duplo em um contexto de reprodutibilidade técnica, o presente estudo será composto de três capítulos.

O primeiro capítulo, sob o título “A questão da duplicação”, buscará apresentar a temática, presente na narrativa saramagueana, do duplo como imagem técnica para, logo a seguir, justificar a escolha do método interpretativo flusseriano baseado no espelhamento. Nessa perspectiva de análise, aproximaremos os filósofos Vilém Flusser e Walter Benjamin, tanto para compreender as relações intermediáticas que acontecem na narrativa literária como para elaborar nossa metodologia.

Continuando nosso estudo, no segundo capítulo intitulado “História e Pós-história”, o espelhamento entre esses conceitos flusserianos pretenderá possibilitar a análise do duplo associado a reprodutibilidade de imagens em contexto pós-histórico. Para tanto iniciaremos com a apresentação da dinâmica que se consagra entre pré-história, história e pós-história na perspectiva do filósofo na seção “Do pensamento mágico às imagens técnicas”. Posteriormente, analisaremos na seção seguinte, “A crise da história”, a crise do sistema histórico e sua relação com a escrita de romances e o advento de imagens técnicas. Assim, a partir de tal estudo, investigaremos na seção “O homem duplicado: pós-história e história a contrapelo” as aproximações entre os ditos conceitos, respectivamente, flusseriano e benjaminiano, a fim de estudar como as relações humanas se estabelecem nas instituições familiar e escolar após a eclosão da crise do sistema histórico.

Finalmente, o último capítulo “Duplo e resignificação” dedicar-se-á à efetiva utilização da metodologia de espelhamento para a análise do duplo no romance *O homem duplicado*. Para fins de tal estudo, principiaremos com o eixo “Literatura e seus reflexos”. Como aponta José Carlos Avellar (2007, p. 9), o advento do cinema renovou a escrita, a literatura, renovou seus temas, seus modos de narrar. Em via de mão dupla, a literatura ilumina a escrita cinematográfica. Nesse sentido, pretendo demonstrar, através do espelhamento, que a imagem cinematográfica constitui-se como impulso criador do romance *O homem duplicado* possibilitando a resignificação do texto literário e da indústria cinematográfica. Nessa perspectiva de análise, apresentando a vida de um homem que sofre forte perturbação após assistir à cena de um filme, a narrativa saramagueana estabelece evidente relação com a arte cinematográfica. Dentre tais relações, procuraremos analisar os reflexos do cinema presentes na narrativa e a crítica à indústria cultural elaborada pelo escritor português.

No segundo eixo, denominado “*O homem duplicado*: um jogo de espelhamentos” investigaremos de que forma a duplicação interna que as personagens Tertuliano Máximo Afonso e António Claro apresentam na narrativa corrobora para a construção polifônica de suas personalidades que se confrontam ao se descobrem duplos um do outro. Enfim, o terceiro eixo “Tertuliano e seus duplos” colocará Tertuliano Máximo Afonso no espelho de António Claro ao longo do enredo saramagueano para que desse modo possamos verificar a pertinência de nossa hipótese que busca operacionalizar uma metodologia alternativa para o estudo da duplicidade na literatura.

1 A QUESTÃO DA DUPLICAÇÃO

Esse olhar inquisitivo que me dirige às vezes
 [nosso próprio cão...
 Que quer ele saber que eu não sei responder?
 Sou desse jeito... Vivo cercado de
 [interrogações.
 Dinheiro que eu tenha, como vou gastá-lo?
 E como fazer para que não me esqueças?
 (ou eu não te esqueça...)
 Sinto-me assim, sem motivo algum,
 Como alguém que estivesse comendo uma
 [empada de camarões sem camarões
 Num velório sem defunto...

Mário Quintana

Como o *eu-lírico* de Mário Quintana, o sujeito contemporâneo vive cercado de interrogações, são poucas as certezas. Nele persiste um sentimento de vazio, ausência, que apenas pode ser preenchido a partir de relações intersubjetivas, de diálogo e abertura ao outro. No entanto, esse contato, muitas vezes pode ser hostil por diversos motivos: seja por considerar-se o outro como muito diverso de si, um estranho, seja por acreditar que de tão semelhante, este outro possa nos substituir ou aniquilar. Nesse contexto, ainda que sem ignorar ditas manifestações, essa dissertação pretende analisar a questão da alteridade como uma possibilidade de mútuo enriquecimento, como procuraremos demonstrar.

A duplicação constitui temática recorrente na literatura, sendo especialmente retratada pelas diversas vertentes do fantástico. Por esse motivo, não surpreende que Otto Rank (1939) e Clément Rosset (1988) tenham recorrido a textos literários para a análise desse conceito. Por outro lado, Freud (2010), que analisou o duplo sob a luz do que ele denominou “inquietante¹”, reconhece que o surgimento dessa forma de duplicação complexifica-se em contexto literário,

¹ Pode causar estranhamento chamarmos o texto de Freud, publicado pela primeira vez em 1919, de “O inquietante”, mas tal fato se deve porque utilizamos a versão mais recente traduzida do alemão para o português por Paulo César de Souza. As versões às quais se recorre classicamente são aquelas provenientes de uma tradução do inglês para o português, na qual o título *Das unheimliche* foi traduzido para “O estranho”.

de modo que a leitura psicanalítica de uma obra mostra-se inadequada:

O inquietante da ficção – da fantasia, da literatura – merece, na verdade, uma discussão à parte, ele é sobretudo bem mais amplo que o inquietante das vivências, ele abrange todo este e ainda outras coisas que não sucedem nas condições do vivenciar. O contraste entre reprimido e superado não pode ser transposto para o inquietante na literatura sem uma profunda modificação, pois o reino da fantasia tem, como premissa de sua validade, o fato de seu conteúdo não estar sujeito à prova de realidade (FREUD, 2010, p. 371).

Em complemento à análise freudiana, quando nos referimos à abordagem literária, Todorov (1992) é um dos autores que mais se destacam nos estudos clássicos sobre o tema.

No entanto, para o estudo da duplicação que pode advir de imagens técnicas, tais como, as da televisão e do cinema, o estudo clássico a respeito do duplo mostra-se insuficiente. Por esse motivo, apesar de visitarmos a tradição clássica para abordarmos o nosso *corpus* – a narrativa *O homem duplicado* (SARAMAGO, 2002) –, aproximaremos, sobretudo, as ideias de Vilém Flusser e Walter Benjamin por compreender que a presente dissertação pretende analisar o duplo sob a perspectiva da tradução/espelhamento e do estudo acerca das imagens técnicas.

Para tanto, apresentaremos as filosofias flusseriana e benjaminiana da tradução em perspectiva comparada, para finalmente definirmos o método de espelhamento (FLUSSER, 1998) e estranhamento (FLUSSER apud GULDIN, 2010), que será utilizado para o estudo do fenômeno do duplo na obra em estudo.

1.1 Tertuliano Máximo Afonso e o duplo como reprodução de imagem técnica

Tertuliano, protagonista do romance *O homem duplicado*, é um professor de história divorciado e habitante de uma grande metrópole. Não há relatos na narrativa que indiquem que ele tenha irmãos. Solitário, tem uma namorada, à qual não parece dar muita importância, visto que compartilha com ela tão somente os momentos de relações sexuais ou as raras vezes em que saem para jantar. Amargurado e melancólico, é muito apegado aos livros e não aparenta ter amigos; sem maiores relações de identificação com o mundo que o cerca, define sua existência para o colega de Matemática como sendo a de um professor de história e nada mais: “é a carreira e o trabalho que me têm a mim, não eu a eles” (SARAMAGO, 2002, p. 14).

Vendo Tertuliano amargurado e depressivo, o colega de Matemática sugere que ele se

entretenha com filmes, distração que comumente não agrada ao professor de história, pouco afeito à ficção e à fantasia nas produções cinematográficas – “Tal como vejo e entendo, os tais efeitos especiais são o pior inimigo da imaginação, essa manha misteriosa, enigmática, que tanto trabalho deu aos seres humanos inventar” (SARAMAGO, 2002, p. 13). Surpreendentemente, ainda que com resistência, Tertuliano aceita a sugestão do colega e ao fim do dia aluga o filme *Quem porfia mata a caça*.

Se o professor tinha tantas certezas quanto ao ato de ensinar história, o mesmo não se concretizava em outras atividades cotidianas. Hesitante, tinha o costume de tirar a sorte para escolher o que comer e o que fazer para passar o tempo sozinho em casa. Assim o fez para decidir entre ver o filme indicado, retomar sua leitura noturna ou corrigir tarefas dos alunos. Tendo ganhado *Quem porfia mata a caça*, Tertuliano engajou-se na empreitada de assisti-lo, atividade que o irritou – “Amanhã vou devolver essa merda” (SARAMAGO, 2002, p. 20). Mas essa não seria a única reação do professor após a assistência do filme. No meio de seu malfadado sono, acordou com a sensação de que não estava sozinho, revirou a casa inteira e nada encontrou. Feito isso, percebeu que o que o atormentava era a fita, ainda no videocassete, e sendo assim, decidiu tornar a vê-la:

agora sim, aqui está, a imagem fixa do empregado da recepção olhando de frente quem o olhava a ele. Tertuliano Máximo Afonso levantou-se da cadeira, ajoelhou-se diante do televisor, a cara tão perto do ecrã quanto lho permitia a visão, *Sou eu, disse, e outra vez sentiu que lhe eriçavam os pelos do corpo, o que ali estava não era verdade, não podia ser verdade* (SARAMAGO, 2002, p. 23, grifo nosso).

Desse modo, chegamos à temática do duplo. Retomando os dados apresentados pela narrativa, o aparecimento de alguém idêntico a Tertuliano não pode ser explicado pela existência de um gêmeo ou de uma dupla personalidade do professor de história, possibilidades com presença frequente na literatura associada à temática do duplo, conforme aponta Otto Rank (1939). Ao localizarmos a narrativa no tempo de sua publicação, poderíamos cogitar talvez a clonagem. Entretanto, como o tempo da narrativa não coincide com o de sua publicação, os vestígios deixados pelo enredo – presença de locadoras de fitas VHS e o uso tímido de *desktops* – direciona-nos para um contexto anterior ao *boom* de acesso à internet, sendo mais certo falar de uma preparação para este. Nesse sentido, observamos no texto saramagueano uma reflexão a respeito da popularização das produções cinematográficas, em circunstância na qual se perde a experiência coletiva de assistência nas salas de cinema, passando-se a um movimento individual de apreciação das imagens técnicas através da programação da televisão ou locação de fitas de vídeo. Por essa razão, a

problematização na qual me encontro engajada nesse estudo não é a razão da coincidência na aparência entre o professor e o ator, mas a duplicação que acontece a partir da imagem tecnicamente reproduzida e as repercussões do espelhamento (GULDIN apud FLUSSER, 2010) que acontecerão entre eles.

O título *O homem duplicado*, apesar de preciso, é também polissêmico. Quem seria “o homem duplicado”? Nossa análise considera que o processo de duplicação acontece a partir do protagonista Tertuliano Máximo Afonso, no entanto, ele mesmo, ao descobrir seu sócia – o ator António Claro ou Daniel Santa Clara (seu nome artístico) –, teme ser o duplo, o erro, o falso. Para o professor de história, portanto, a sentença se coloca assim: ou sou eu o duplo dele, uma simples cópia, ou é ele o meu duplicado (possibilidade que considera mais fraca):

não sabe que fazer com o erro em que ele próprio, de um instante para outro, se tinha visto convertido. *Serei mesmo um erro*, perguntou-se, e, *supondo que efectivamente o sou, que significado, que consequências para um ser humano terá saber-se errado* (SARAMAGO, 2002, p. 28, grifo nosso).

Essa percepção de Tertuliano se verifica como ponto de vista do indivíduo histórico, ainda baseado na busca pelo ser verdadeiro e original. Apesar de ter descoberto o duplo por meio de uma imagem, ele se sente confuso e não consegue assimilar o processo que se anuncia com a difusão de tecnoimagens, a saber, a pós-história. Na perspectiva flusseriana, no entanto, não faz mais sentido o engajamento na busca pelo original, pois o contexto pós-histórico nos impele a uma vivência em rede que pressupõe o abandono do real, uno e limitado, bem como da ótica linear e progressiva, em privilégio de uma gama de realidades proporcionadas pelas diversas potencialidades do real:

Temos de nos despedir daquela separação ingênua entre verdadeiro e falso, como já disse Wittgenstein. A reprovação do fictício não pode ser sustentada por muito tempo. Observando mais exatamente, a função do discurso é a ficção, ou como se diz hoje, realidades alternativas (FLUSSER, 2015, p. 64).

Flusser parte então em defesa de uma ficção mais abrangente do que a assimilação mais usual associada à literatura. Na perspectiva flusseriana, tudo é ficção, tanto Tertuliano e seu mundo referencial, como a imagem da televisão que mostra o duplo e o ator que interpreta seus papéis. Pois

a verdade não é exatamente o objetivo, porque ela é absolutamente desinteressante, absolutamente desinformativa [...] O valor da informação cresce junto de sua tendência a ser mais improvável: quanto mais fictícia, tanto mais informativa. Portanto, há uma diferença de grau entre ficção e conhecimento ou aquilo que antigamente chamava-se *realidade*. Consequentemente, a ciência é um tipo de ficção. E ficção transmite saber (FLUSSER, 2015, p. 64, grifo do autor).

Nessa perspectiva de análise, tanto o ator António Claro, como parte do mundo

referencial do enredo, ao qual também pertence o protagonista, quanto a identidade artística desse ator, uma imagem que aparece na tela da televisão, portanto, parte de um mundo virtual, deveriam ser fictícios para Tertuliano, mas nem por isso desprezíveis, visto que eles são fontes de informação e saber a respeito de si mesmo, conforme nosso estudo procurará demonstrar. Não obstante, esse entendimento das virtualidades e potencialidades de aprendizado e enriquecimento que o duplo pode proporcionar não fica claro para Tertuliano Máximo Afonso durante grande parte do enredo, motivo pelo qual o sentimento de aniquilação predomina perante a descoberta do Outro.

Assim, não compreendendo o duplo como uma virtualidade, semelhante aquela que ele mesmo constitui, o protagonista reorienta sua busca quando tem acesso ao nome de nascimento de seu sócia, descarta o pseudônimo artístico Daniel, e segue na empreitada de descobrir através do encontro com António Claro quem é original de quem:

já que Daniel Santa-Clara, em rigor, não existe, é uma sombra, um títere, um vulto variável que se agita e fala dentro de uma cassete de vídeo e que regressa ao silêncio e à imobilidade quando acaba o papel que lhe ensinaram, ao passo que o outro, esse António Claro, é real, concreto, tão consistente como Tertuliano Máximo Afonso, o professor de História que vive nesta casa (SARAMAGO, 2002, p. 158).

Outro aspecto relevante é a forma como essa descoberta repercutiu em Tertuliano. A primeira reação foi uma repulsa ao filme, que segundo o narrador, estava associada à baixa qualidade da narrativa cinematográfica que, apesar de autodenominar-se comédia, pouco provocou risos no professor de história, pois

tudo se limitava a um caso de frenética ambição pessoal que a atriz jovem e bonita encarnava o melhor que lhe tinham ensinado, salpicado o dito caso dos mal-entendidos, manobras, desencontros e equívocos nos meios de quais, por infelicidade, a depressão de Tertuliano Máximo Afonso não conseguiu encontrar o menor lenitivo (SARAMAGO, 2002, p. 20).

Portanto, observa-se que a imagem de Daniel Santa-Clara/António Claro não perturbou o professor de imediato. Por esse motivo, pode-se trabalhar com a hipótese de que ela foi assimilada por Tertuliano como algo que lhe pareceu familiar. Recepção efêmera, visto que, poucas horas mais tarde, a percepção da presença de alguém, de uma companhia indesejada que o perseguia, impulsionou-o a levantar da cama e reconhecer, com estranhamento e pavor, a existência de um ser humano idêntico a si. Este é o momento preciso no qual Tertuliano duplica-se.

A partir da passagem acima, podemos destacar o surgimento do duplo como um aspecto do estranho enquanto categoria do fantástico, pois, segundo o que expõe Tzevetan Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica*, “o fantástico [...] parece situar-se no limite

de dois gêneros: o maravilhoso e o estranho” (1992, p. 24). O estudioso explica que o estranho “não é um gênero bem delimitado”, pois seus limites encontram-se no fantástico propriamente dito. Desse modo, nas obras pertencentes a essa categoria:

relatam-se acontecimentos que podem explicar-se perfeitamente pelas leis da razão, mas que são, de uma ou outra maneira, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam no personagem e no leitor uma reação semelhante a que os textos fantásticos nos voltou familiar (TODOROV, 1992, p. 26).

Para discorrer sobre o “estranho”, Todorov recorre, entre outros teóricos, a Freud (2010), que publicou um clássico ensaio sobre o tema², no qual destaca o fato de o mesmo vocábulo em alemão (*unheimlich*) apresentar multiplicidade de sentido.

Freud explica que *unheimlich*, apesar de comumente ser traduzido como estranho, pode ser entendido como algo familiar que foi recalcado (e nesse ponto, ele cita Schelling) e que, como tal, “deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (2010, p. 338). A partir de tal acepção do termo, o fenômeno do duplo provoca temor por remeter ao inquietante mensageiro da morte (FREUD, 2010, p. 352).

Retornando à narrativa de Saramago, verifica-se que o duplo é familiar a Tertuliano por se constituir idêntico a si, sendo estranho porque tomado como uma presença que pode aniquilá-lo (RANK, 1939). Na narrativa, tal entendimento de duplicidade como aniquilação parte do protagonista, visto que tanto o Senso Comum – sua consciência, tornada personagem na narrativa –, como o colega de matemática não veem as semelhanças entre professor e ator como motivo de preocupação. O Senso Comum, inclusive, aconselha-o a tomar a atitude, que para ele seria, evidentemente, a mais sensata:

devolve o vídeo à loja hoje mesmo, *pões uma pedra sobre o assunto e acabas com o mistério antes que ele comece a deitar cá para fora coisas que preferia não saber*, ou ver, ou fazer, além disso, supondo que há uma pessoa que é cópia tua, ou tu uma cópia sua, e pelos vistos há mesmo, não tens nenhuma obrigação de ir à procura dela, esse tipo existe e tu não o sabias, existes tu e ele não o sabe, nunca se viram, nunca se cruzaram na rua (SARAMAGO, 2002, p. 31, grifo nosso).

Não colocando uma pedra no assunto, Tertuliano se duplica e vivencia o medo ao ver o outro como possibilidade da versão original, que poderá substituí-lo enquanto cópia. Desse modo, no caso do protagonista, o duplo tomado como estranho desperta um sentimento bastante familiar, mas que ele até então não queria enfrentar, ou seja, o sentimento ontológico da perda de origem, o problema de identidade que trazia consigo, raiz da postura sempre confusa diante da vida e do mundo.

2 A tradução de Paulo César de Souza traduz o título do ensaio como “O inquietante”, cf. nota 1, p. 13.

Por outro lado, o Senso Comum configura-se também como duplo de Tertuliano. Esta personagem opõe-se com frequência ao que pensa o professor e ao modo como ele age. Assim, temos que o estranhamento entre eles, apesar de insólito (a consciência enquanto personagem, inclusive nomeada), não provoca pavor no protagonista, fato que aponta para a informação de que o duplo na literatura – assim como acontece com o fantástico, conforme afirma Todorov (1992) – não vem necessariamente acompanhado de pavor.

Considerando o estranho como categoria do fantástico, o filósofo e linguista búlgaro expõe que os elementos fantásticos podem contribuir de três formas para a obra literária:

Em primeiro lugar, o fantástico produz um efeito particular sobre o leitor — medo, horror ou simplesmente curiosidade —, que os outros gêneros ou formas literárias não podem suscitar. Em segundo lugar, o fantástico serve à narração, mantém o suspense: a presença de elementos fantásticos permite uma organização particularmente rodeada da intriga. Por fim, o fantástico tem uma função a primeira vista tautológica: permite descrever um universo fantástico, que não tem, por tal razão, uma realidade exterior à linguagem; a descrição e o descrito não têm uma natureza diferente (TODOROV, 1992, p. 50).

A atitude insólita de Tertuliano de procurar obstinadamente o duplo por se sentir ameaçado por ele corresponde à segunda função listada por Todorov: permitir a organização da narrativa particularmente rodeada de intriga. Assim, constata-se que o fantástico ou, mais precisamente, o estranho da narrativa é apenas um dos elementos que comporá seu enredo, que problematiza e suscita a discussão de importantes questões contemporâneas.

Nesse contexto, consideramos que o duplo do *corpus* analisado poderá nos render um estudo diferenciado dado que nos concentraremos na duplicação do ser através de imagem tecnicamente reproduzida. Assim, recorreremos principalmente às considerações de Vilém Flusser e Walter Benjamin, a fim de compreender as relações entre escrita e imagem que se estabelecem na narrativa em estudo, bem como suas repercussões na crise da história e no nascimento da pós-história. Além disso, cumpre observar que recorreremos aos supracitados filósofos para elaborar nossa metodologia.

1.2 Tradução: o duplo como espelho e o método interpretativo de espelhamento e estranhamento

Neste item, seguiremos nossa investigação teórica a respeito do duplo a partir do espelhamento entre as filosofias de Vilém Flusser e Walter Benjamin, de maneira a apresentar

as bases de nossa metodologia.

Como se observa através da narrativa, a vertigem especular é o que dá origem à confusão na qual se lança o protagonista a partir da descoberta do duplo: “A imagem virtual daquele que se olha ao espelho, A imagem real daquele que do espelho o olha” (SARAMAGO, 2002, p. 182). Desse modo, não é gratuita a presença de trinta aparições da palavra espelho na narrativa, e dentro desse campo lexical, as palavras reflexo (sete), reflectir/reflectido/reflectindo (nove) e reflexão (cinco) surgirem vinte e uma vezes.

Praticamente todas as ocorrências do campo lexical associado ao espelho estão vinculadas ao duplo enquanto imagem. Ou seja, o que preocupa o protagonista ao longo da narrativa é menos a existência de alguém idêntico a si, do que o fato de haver uma imagem de si que não o representa, que o modifica, a tradução de si para uma mídia, a saber, o aparato midiático cinematográfico.

A preocupação de Tertuliano justifica-se se consideramos que a descoberta do duplo despertou no protagonista um sentimento de perda que já o acompanhava. Em outras palavras, o Outro despertou nele o que estava reprimido, o “inquietante” freudiano, de modo que podemos afirmar que este mesmo sentimento está diretamente relacionado com seu comportamento melancólico: Tertuliano é atordoado pela perda de sua origem, que, por sua vez, intensificará a reconhecida precariedade de sua identidade, de seu estar-no-mundo. Surpreendentemente, segundo procuraremos demonstrar, o encontro com António Claro – que acontece pouco após a metade da narrativa –, metamorfoseia dita perda em múltiplas identidades.

Com essa perspectiva de análise nos apoiamos nas considerações filosóficas de Vilém Flusser e Walter Benjamin. Em virtude do contexto de exilados de origem judaica, a temática de perda da origem é cara aos filósofos supracitados.

Vilém Flusser, tcheco e judeu, em situação de guerra e antissemitismo, viu-se obrigado a fugir de sua “conciliadora” cidade natal com esposa e sogros. A cidade de Praga, onde vivia, era para o filósofo conciliadora uma vez que nela “era-se ‘internacionalista de nascimento (e não ideologicamente), pois as pessoas sentiam na própria existência o ridículo de se fazer diferenças claras entre os povos” (FLUSSER apud SELIGMMAN-SILVA, 2007, p. 4). Esse, conforme explica Seligmmann, é o posicionamento de um judeu antissionista para o qual o judaísmo consiste em uma cultura de ambientes multilíngues e multiculturais, convertendo, assim, a denominação pejorativa de “sem-raízes” ou cosmopolita, comumente associada à comunidade judaica, num elogio.

Segundo aponta Rainer Guldin, “a experiência de não ter raiz e de pairar no ar é

constitutiva da comunidade judaica na Idade Moderna” (2010, p.14), e nesse contexto, Vilém Flusser deu seguimento a seu caminho no Brasil. Não totalmente sem melancolia, mas associando esse sentimento à reflexão sobre o desenraizamento, tornou possível sua superação em experiência intersubjetiva e tradutória. Tal experiência pressupõe saltos entre pontos de vista de diferentes línguas e culturas por meio dos quais o filósofo construiu sua trajetória apátrida, que, como aponta Guldin, “não significa mais e nem apenas a falta dolorosa de uma pátria única e sagrada, mas a sobreposição libertadora de muitas pátrias diferentes. Abundância, portanto, e não carência” (2010, p. 8).

A condição de apátrida pluricultural carrega certa duplicidade, de modo que a abundância de pátrias também é sentida como perda melancólica na observação dos vazios – ou em termos flusserianos, dos *nadas* – que se encontram entre as múltiplas culturas sintetizadas. O risco, nesse caso, conforme ressalta Guldin, é o da vivência dessas diversas culturas ser reduzida a ruínas, sendo afogada no abismo existente entre elas. A saída para esse movimento entrópico é experienciada por Flusser em uma dinâmica de desconstrução e reconstrução que, em termos benjaminianos, sugerimos, pode ser entendida como o movimento do alegorista moderno que ao reunir ruínas encontra a síntese de sua melancolia, cujo sentimento de perda, paradoxalmente, “não impede que sua produtividade abundante nasça” (GAGNEBIN, 2013, p. 39), mas, ao contrário, é exatamente a partir dele e por ele que a criação se justifica e é.

Tal dinâmica, em Flusser, dá-se através da tradução e “retradução como construção de pontes de entendimento, de um ir e vir precário, porém esclarecedor, entre ilhas de línguas e margens estranhas”, na qual imbricam-se profundamente três áreas entre si: “a vivência concreta [condição de exilado], a reflexão teórica [formulação de sua filosofia e metodologia de interpretação a partir da tradução] e a prática de escrita diária [a atividade de tradutor propriamente dita]” (GULDIN, 2010, p. 8).

A questão da tradução entre línguas é abordada por Vilém Flusser em *Língua e Realidade* (2007). Neste livro, o filósofo problematiza que tal tarefa, a rigor, é impossível, uma vez que cada língua retrata uma realidade específica, de forma que ela só é viável de maneira aproximada. No entanto, esse fato não desvaloriza o ato de traduzir, mas o qualifica, uma vez que uma língua “sempre revela uma parte limitada do mundo completo” (GULDIN, 2010, p. 113) e encobre o restante.

Nesse sentido, a partir da filosofia de tradução de Vilém Flusser, é possível atentar para o caráter limitado de dada palavra/expressão em uma língua e, em paralelo, observar o potencial para a expansão do conhecimento que o processo de tradução proporciona. Como

explica Rainer Guldin:

Por intermédio da pluralidade do jogo linguístico, a tradicional dualidade entre espelho e espelhado [original e tradução] é superada em favor do complexo jogo fragmentador de muitos espelhos de igual valor e a tradição filosófica que afirma o puro caráter de cópia da língua é questionada em seus fundamentos (2010, p. 111).

Assim, Vilém Flusser prossegue seus estudos da língua espelhando as diferentes visões monolíngues (limitadas). Na perspectiva monolíngue, as línguas humanas, apesar de mediar a elaboração de conhecimento, permitem apenas que sua produção se adéque a um determinado ponto de vista (FLUSSER, 2007). Dessa forma, reforça-se o recorte do mundo concreto realizado em uma língua (cultura) específica, de modo que, quando o conhecimento é transposto a outras realidades, há o perigo de ratificar uma determinada cultura como a verdadeira em detrimento das outras. Foi essa a dinâmica que, segundo o filósofo tcheco, engendrou o sentimento de nacionalidade e pátria. Todavia, Flusser não acredita que os conceitos de pátria ou nação sejam produtivos para a construção do conhecimento, o que corrobora para o ponto de vista do filósofo, segundo o qual, a perspectiva monolíngue deve ser substituída pela poliglota, sendo o procedimento tradutório um vetor desse processo.

Ao girar o espelho flusseriano para Benjamin, encontramos convergência quanto à importância concedida à tradução. Para Benjamin, as línguas humanas são insuficientes em significação e o único modo de tangenciar a completude da língua adâmica seria através da tradução, pois, conforme aponta Rita de Cássia Miranda Diogo (2016), “cada língua busca, assim, à sua maneira, reencontrar este sentido pleno do verbo criador, o qual se manifesta especialmente por meio da tradução, quando então a insuficiência de nossa língua para significar emerge com toda força”.

A fala de Diogo é uma leitura do ensaio benjaminiano “A tarefa do tradutor” (2011), um texto relevante para a análise do *corpus* em estudo. No referido ensaio, Benjamin demonstra que, apesar de em termos absolutos “*Brot*”, do alemão, e “*pain*”, do francês, significarem a mesma coisa (o equivalente a pão, em português), quanto à realidade de cada língua, as duas palavras têm significações distintas, de modo que “está implícito [...] o fato de que ambas as palavras significam algo diferente para um alemão e para um francês, respectivamente; e que, para eles, elas não são intercambiáveis” (BENJAMIN, 2011, p. 109). Assim sendo, a prática da tradução demonstra a relatividade de cada língua e o quanto uma pode complementar a outra, desde que penetremos na realidade das duas culturas, dialogando-as entre si.

Da mesma forma, em *O homem duplicado*, Tertuliano Máximo Afonso e António

Claro são idênticos na aparência, mas, contrariamente à impressão inicial do professor de história, não são equivalentes ou substitutos um do outro. Eles representam realidades distintas: enquanto Tertuliano está arraigado nas raízes e certezas da história e desdobra-se em Senso Comum, com o qual mantém diálogos a respeito da moral vigente; António Claro não se prende à moral vigente, é casado, mas parece galantear outras mulheres, aparentando estar mais vinculado à pós-história, é ator e desdobra-se em sua identidade artística, Daniel Santa-Clara, tão vazia de sentido quanto os papéis que interpreta. Distintos em personalidade, a igualdade na aparência os transporta a um encontro que representará mudanças nas perspectivas de ambos.

Ainda quanto à tradução, se colocamos o espelho flusseriano diante da filosofia da tradução benjaminiana, veremos mais uma convergência, especialmente no que diz respeito ao entendimento que cada filósofo expressa frente à acepção de origem. Em ambos, esse termo está associado às suas respectivas críticas à concepção de História. Para Flusser (2011), o processo pós-histórico – sendo motor da produção incessante de história que expõe ao acaso as virtualidades do real desconsiderando o encadeamento lógico de causa e efeito – refuta o conceito de história linear e progressiva, estando, pois, mais próximo da ideia, desenvolvida em sua teoria sobre a tradução, de saltos entre universos. Dessa forma, a concepção de origem perde o sentido ordinário de início de um processo evolutivo, neutralizando, assim, a diferença hierárquica entre o princípio e o que o sucede, entre original e cópia. Por seu turno, em suas famosas *Teses* (1993), o conceito de origem ganha a acepção de algo que interrompe a linearidade da história, causando ao mesmo tempo estranhamento e transformação, o que, portanto, empresta ao termo origem um sentido profundamente renovado, que pode ser considerado equivalente à ideia de “salto” flusseriana.

Por outro lado, se Flusser confere ao original importância equivalente ao texto traduzido, visto que no processo de tradução/retradução não é produtivo nem possível apontar quem é original de quem, pois ambas as línguas se complementam; em Benjamin, o traduzido é de fundamental importância para o original, pois representa-lhe a continuação da vida, não pretendendo se mostrar semelhante nem substituí-lo. O original, nesse caso, seria uma obra bem acabada que rompe as fronteiras do percurso temporal, como um marco entre outras obras, que para ganhar sobrevida e alcançar outros espaços-tempos distintos dos quais foi concebida, precisaria ser traduzida. Para tanto, segundo Benjamin, o texto traduzido não deve se propor a transmitir o que é comunicado no original, mas sim aquilo que lhe é essencial. Pois

O que “diz” uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a

compreende. O que lhe é essencial não é a comunicação, não é o enunciado. E, no entanto, a tradução que pretendesse transmitir algo não poderia transmitir nada que não fosse comunicação, portanto, algo de inessencial (BENJAMIN, 2011, p. 102).

Essa passagem benjaminiana do ensaio “A tarefa do tradutor” relata o que acontece nas más traduções, visto que as boas, segundo o filósofo, devem seguir o caminho contrário. Isso significa dizer que a tradução deve deixar ver o original, deve apresentá-lo ao invés de transmitir sua “mensagem”. Nesse sentido, Benjamin (2011) também considera que a tradução não tem vida independente e pressupõe retorno ao original. Tal retorno significa a necessidade de uma nova tradução, uma vez que esta última – contrariamente ao que acontece com o original – fica restrita aos limites temporais da língua de chegada e do contexto em que foi produzida. Assim, o ensaísta alemão considera que o texto traduzido é transitório, necessitando de tempos em tempos ser refeito:

Assim como tom e significação das grandes obras poéticas se transformam completamente ao longo dos séculos, assim também a língua materna do tradutor se transforma. E enquanto a palavra do poeta perdura em sua língua materna, mesmo a maior tradução está fadada a desaparecer dentro da evolução de sua língua e a soçobrar em sua renovação (BENJAMIN, 2011, p. 108).

Desse modo, Benjamin ratifica que cada época “lê” o original de forma diferente, daí a necessidade de se estar sempre atualizando a tradução. Nesse sentido, cada época acrescenta ao original novas informações, novas perspectivas, ou seja, o enriquece e ilumina. Se assim o é, isso aponta para uma semelhança entre os conceitos de tradução em Flusser e Benjamin: em ambos a tradução contribui para reavivar e transformar o original. Nesse sentido, não existe relação de superioridade entre original e tradução, mas relação de complementaridade entre eles.

Da mesma forma, pretendemos, nesse estudo, nos distanciarmos da perspectiva de original e cópia privilegiando como método o “espelhamento como esforço fenomenológico de análise”³, método interpretativo utilizado por Flusser, a partir do que se coloca na leitura de Rainer Guldin (2010).

Tal recurso metodológico consiste, dentre outros aspectos determinantes, no

3 □ Chamamos o método de Flusser de “espelhamento como esforço fenomenológico”, pois, como explica Rainer Guldin (2010), apesar de citar programaticamente a influência da fenomenologia de Husserl em seus ensaios, Vilém Flusser estabelece com essa perspectiva filosófica atitude crítica. De modo que “a distância do fenomenólogo é, para Flusser, do ponto de vista epistemológico, legítima e correta; do ponto de vista existencialista, contudo, trata-se de um comportamento impertinente. Pois todo filosofar significa, em última instância, estabelecer um diálogo consigo mesmo e com o outro” (GULDIN, 2010, p. 127). Nesse contexto, consideramos que Flusser não aceita a distância fenomenológica de forma absoluta, mas somente como um esforço para o ideal fenomenológico inalcançável, um esforço que, apesar da distância da *epoché*, permita um engajamento posterior.

“distanciamento consciente do objeto que deve possibilitar o *mundo da vida* expressar-se por si mesmo” (GULDIN, 2010, p. 128 – grifo do autor). Trata-se, segundo Vilém Flusser – em carta a Vargas datada de 17/01/1978 –, da suspensão da crítica durante a leitura, da pausa que coincide com a *epoché* designada por Husserl, a qual Flusser explica com a metáfora “segurar a respiração para poder falar melhor depois” (FLUSSER apud GULDIN, 2010, p. 129).

Entretanto, o filósofo tcheco reconhece que a imparcialidade desse método é apenas aparente, já que representa uma tentativa – necessária do mesmo modo que fadada ao fracasso – de imparcialidade, que tem por finalidade se libertar da teorização das disciplinas científicas, de modo a proceder sem a instrumentalização das disciplinas especializadas (FLUSSER apud GULDIN, 2010).

Assim, caracteriza-se aquilo que Rainer Guldin (2010) aponta como sendo o “estranhamento” no método flusseriano: o distanciamento crítico durante a leitura, uma suspensão do olhar instrumentalizado, para que com a pausa (*epoché*) seja possível uma reflexão mais aprofundada à medida que não previamente determinada. Esse processo de estranhamento faz-se necessário para que ocorra de modo produtivo o que Guldin denomina de espelhamento.

O espelhamento, como o nome já diz, está relacionado ao modo de funcionamento de espelhos. Mais do que a reflexão crítica que Flusser realiza tomando como referência o espelho e os aspectos especulares que surgem a partir de sua utilização, o espelhamento confunde-se com o método flusseriano de interpretação.

No ensaio “Do espelho” (FLUSSER, 1998), o filósofo tcheco explica que a característica que sempre motivou os filósofos em relação ao espelho foi o fato de este ser capaz de refletir (mostrar), especular, desvendar a partir de muitos ângulos e pontos de vista. No entanto, para Flusser, a preocupação filosófica atual não é mais o que o espelho reflete, mas sim o que está por trás dele.

Como sabemos, o espelho não reflete a mesma imagem que observamos a olho nu, ele nos devolve imagem negativa, ou seja, inversa àquela encontrada no mundo referencial. As singularidades da imagem especular vão ainda mais longe; dependendo do tipo de espelho (liso, côncavo, convexo), apresentar-se-á o objeto sob um ponto de vista diferente, de maneira que o espelho não reflete a “verdade” do mundo concreto, mas sim uma determinada perspectiva. No entanto, segundo o filósofo (FLUSSER, 1998), apesar de todos esses aspectos que caracterizam o espelho, por muito tempo, influenciados por uma perspectiva cartesiana, acreditou-se que esse instrumento, por fazer uso do vidro, conhecido por sua transparência ou (trans)lucidez, era um meio de acesso direto ao mundo concreto.

Mas, como observado, o vidro não deixa que as imagens passem de forma inalterada; se o nitrato de prata o torna capaz de refletir (devolver a imagem invertida), seu material vítreo altera o objeto, apresentando-o, sobre determinado ponto de vista, mais ou menos desfocado. Portanto, nem o vidro, nem o espelho permitem acesso unívoco à realidade, ambos apresentam perspectivas. Por essa razão, segundo Flusser, o homem vem perdendo a curiosidade pelo espelho, que, por ser vidro com fundo em nitrato de prata, não permite que alcancemos o real, uma imagem que signifique a verdade, mas sim nitrato de prata, o que significa dizer que não enxergamos nada. Flusser interessa-se justamente por esse nada, o qual se coloca em posição contrária às imagens refletidas pelo espelho, fazendo-se necessário dar um passo para trás que nos permita entender melhor o que é refletido. Conseqüentemente, não se trata mais de investigarmos as imagens invertidas dos espelhos, mas de os invertermos. Uma vez que

Não sabemos mais o que seja fidelidade ou verdade. Sabemos, isto sim, que o *engagement* dos nossos antepassados em prol de espelhos planos e lisos é consequência de preconceitos cartesianos. Por não sabermos distinguir entre as várias formas de reflexão, estamos perdendo o interesse pela forma do vidro. Concentramos o nosso interesse no nitrato de prata (FLUSSER, 1998, p. 69).

O interesse no nitrato de prata é justificado pela estrutura de pensamento do próprio homem. Nesse sentido, Guldin cita Flusser a fim de explicitar as coincidências entre o espelho e modo de pensar humano, explanação que culmina na afirmação, segundo a qual, o homem também é um espelho:

‘As questões articuladas pelo espelho são sempre negativas. São inversões das questões que se lhe colocam’. Isso é válido também para o ser humano: ele se encontra em oposição e não permite que as coisas ao seu redor o condicionem. Ele nega o mundo graças ao nada sobre o qual ele se fundamenta. O ser humano é sem fundamento (*bondelos*) e, por isso, um Ser que se apoia no nada. ‘O nada é o nitrato de prata que faz do ser humano o que ele realmente é: um espelho’ (FLUSSER apud GULDIN, 2010, p. 116).

Desse modo, Flusser entende que o homem é espelho que nega a morte e o mundo que o cerca através da especulação, reflexão, criação de conhecimento. Porém, “o reflexo nega radicalmente o pensar e o conduz a sua verdadeira origem: ao Nada” (GULDIN, 2010, p. 117), de forma que a conclusão de que somos espelhos é insuficiente e a busca pela verdade não satisfaz mais. Atualmente, segundo Flusser (1998), estamos conscientes de que não somos capazes de alcançar a verdade propriamente dita, mas apenas perspectivas a seu respeito. É nesse contexto que, como espelhos, interessamo-nos pelo nitrato de prata do qual nos constituímos, pelo Nada produtor de reflexão.

A partir das considerações de Flusser, observamos que sua filosofia nega a perspectiva cartesiana e de busca pela verdade, de modo que a reflexão dos espelhos que somos somente é possível e eficiente se, nesse processo, formos expostos ao abismo do nada. Nesse sentido, podemos vislumbrar também o processo de tradução, durante o qual somos expostos ao nada, espelhamos um universo (linguístico, cultural, etc.) no outro, aproximamo-nos do intervalo entre os universos (o nada) e o superamos em salto tradutório.

Esse movimento pode ser explicado a partir da vertigem provocada pela reflexão de múltiplos espelhos posicionados em proximidade que pode, segundo Guldin, significar um perigo e uma oportunidade. O perigo de nos perdermos em meio aos infinitos reflexos. A oportunidade, por sua vez, de percebermos nossa “sensibilidade intelectual e existencial” de maneira que nos seja possibilitada a “libertadora resolução de se projetar em uma nova realidade” (2010, p. 120). Para tanto, não podemos nos render ao perigo que surge com a projeção de espelhos, motivo pelo qual se faz necessário um retorno à origem, ao nitrato de prata, movimento que realizamos ao virar o espelho, a fim de superarmos o abismo da vertigem especular, ou seja, é necessário realizar o processo da tradução.

Tal processo, segundo Guldin (2010), articula os procedimentos de espelhamento e estranhamento na filosofia de tradução de Flusser. Por um lado, o espelhamento dialoga diferentes pontos de vista que, contrariamente a uma classificação hierárquica, complementam-se mutuamente. O estranhamento, por outro lado, nos convida a dar um passo para trás do espelho rumo ao nitrato de prata (o nada) para que, a partir da pausa, da *epoché*, seja possível ver melhor depois.

Nesse sentido, é importante ressaltar que a dinâmica de tradução e retradução corresponde ao supracitado espelhamento flusseriano, conforme sugere Guldin: “Embora Flusser evite tratar disso, o processo de retradução também deve ser compreendido como processo de espelhamento. Ele reflete um reflexo espelhado de volta para a sua origem” (GULDIN, 2010, p. 114). Portanto, a retradução promove o enriquecimento do original ao evidenciar aspectos encobertos pela língua de partida, ao mesmo tempo em que expande os horizontes desta mesma língua.

Partindo dessa perspectiva metodológica, as acepções de retradução em Flusser e em Benjamin, apesar de distintas, também se complementam em benefício do enriquecimento de determinada realidade. Se por um lado, a retradução em Flusser, busca projetar na realidade de uma língua a riqueza de significação apenas acessível a partir do espelho de outra, por outro lado, em Benjamin, a retradução permite a sobrevivência do original, possibilitando que sua existência continue e se renove nas traduções ao longo do tempo.

Segundo nossa análise, portanto, a retradução em Flusser se coloca como categoria a-histórica, enquanto em Benjamin se consagra como categoria histórica. Essa leitura se justifica visto que, no primeiro, a retradução se refere a um método de escrita – a partir do qual o filósofo escrevia um texto e o vertia para ao menos duas línguas de modo que a versão final se tornasse mais completa –, portanto atemporal, anterior à recepção do público leitor. Por sua vez, a categoria benjaminiana de retradução é posterior à apreciação do público e está associada às modificações no texto traduzido conforme o contexto histórico do tradutor, necessárias à iluminação adequada e produtiva do original.

Quanto ao procedimento tradutório em Flusser, ele é definido pela ideia de saltos entre universos, nos quais somos expostos ao nada. No entanto, inusitadamente, esse termo não foi exposto em seu primeiro livro *Língua e realidade* (2007) – no qual o filósofo apresenta suas considerações a respeito das línguas e das relações entre elas –, mas sim em *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (2009). Tal fato, por sua vez, aponta para a informação de que, em perspectiva flusseriana (FLUSSER apud GULDIN, 2010), o processo tradutório transcende a perspectiva da tradução entre línguas, abrangendo inclusive a transposição entre mídias. Nesse contexto, o filósofo tcheco estimula a conversação entre os universos, assumindo que há diferenças, mas que são essas que promovem a sua completude.

Quando viramos o espelho para Walter Benjamin, os reflexos nos mostram ser também possível a tradução entre diferentes suportes, além da tradução entre línguas, tendo sempre como horizonte a possibilidade de complementação entre eles, sem a qual são insuficientes e pobres em significação. Tal afirmação confirma-se a partir do que é colocado pelo filósofo alemão no ensaio “Sobre a Linguagem em geral e sobre a Linguagem do Homem”, segundo o qual:

[..] é igualmente possível imaginar que a linguagem da escultura ou da pintura esteja fundada em certos tipos de linguagens objetuais, que haja nelas uma tradução da linguagem dos objetos para uma linguagem infinitamente mais elevada, embora pertencente à mesma esfera. Trata-se aqui de línguas inominadas, não acústicas, de línguas que partem do material; sendo assim, é preciso pensar na comunidade material dos objetos naquilo que comunicam (BENJAMIN apud LAGES, 2002, p. 152).

Assim, a partir da citação acima, aproximamos os universos associados às diversas linguagens artísticas, o espelhamento e o procedimento tradutório, a fim de alcançarmos uma nova perspectiva do fenômeno do duplo na narrativa saramagueana. Desse modo, pretendemos ler o duplo, para além da aniquilação, como uma sobrevida do original e como possibilidade de complementaridade entre o eu e o Outro.

É relevante destacar que, tal como as filosofias de tradução dos pensadores supracitados, acreditamos que todo conhecimento se dá somente por intermédio do diálogo. Assim sendo, nos capítulos que se seguem procuraremos promover o espelhamento de *O homem duplicado* com os aspectos sociais e filosóficos referentes às dinâmicas históricas e pós-históricas refletidas em sua narrativa de modo que, a partir do diálogo entre a literatura e o cinema, entre história e pós-história, seja possível operacionalizar a leitura do duplo como ressignificação no supracitado romance saramagueano.

2 HISTÓRIA E PÓS-HISTÓRIA

– Ô douleur ! Ô douleur ! Le Temps mange la
vie,
Et l’obscur Ennemi qui nous ronge le coeur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie !

Charles Baudelaire

O poeta francês Charles Baudelaire descreve um tempo devastador que promove a morte rapidamente. A temporalidade linear, nesse caso, é inimiga, é a história que corre desenfreadamente em direção ao seu fim e que esvazia a vida de significado. Tal contexto corresponde à crise do processo histórico e, conseqüentemente, ao surgimento da pós-história, que refaz a temporalidade linear em um tempo circular, e apesar de não ratificar a transitoriedade da vida, desumaniza de outra forma, preenchendo-a de tédio.

Segundo o estudo empreendido por Nefatalin Gonçalves Neto, em *O homem duplicado*, Saramago retoma “um tema caro às suas narrativas”, a saber, “o questionamento da história”. Nesse sentido, o estudioso propõe uma leitura alegórica do romance a qual revela que “o autor se vale de um jogo metalinguístico, usando os dois principais duplos [Antonio Claro/Daniel Santa Clara e Tertuliano Máximo Afonso] como a personificação de dois conceitos – Ficção e História – com o intuito de problematizá-los” (GONÇALVES NETO, 2011, p. 106).

No presente estudo, esse mesmo duplo (ficção/história) aparecerá sob a forma de imagem/virtual x texto/real, pares que, por sua vez, demandarão outro tipo de perspectiva e de abordagem teórica. Desse modo, analisaremos primeiro o duplo que se consagra no par história e pós-história, matéria do presente capítulo; a seguir, o terceiro capítulo investigará a literatura e o seu Outro, ou seja, o cinema, já que, na obra em estudo, o discurso escrito é relacionado ao discurso audiovisual.

A narrativa saramagueana, desde suas primeiras páginas, a exemplo do que fazem Walter Benjamin e Vilém Flusser, problematiza o conteúdo de “verdade dos fatos” que estaria presente na História:

A História que Tertuliano Máximo Afonso ensina, ele mesmo o reconhece e não se importará de confessar se lho perguntarem, tem uma enorme quantidade de rabos de fora, alguns ainda remexendo, outros já reduzidos a uma pele encarquilhada com uma carreirinha de vértebras soltas dentro (SARAMAGO, 2002, p. 16).

Os rabos de fora que a História tenta, a todo custo, aniquilar ou esconder sob sua sombra arbórea de bonsai correspondem a tudo aquilo que lhe provoca desvios no curso linear e progressivo. No entanto, há um momento em que os tais rabos acabam por fugir ao controle do positivismo que se autoafirma na História, culminando em uma ruptura com a linearidade que Flusser denomina processo pós-histórico.

A pós-história é um conceito formulado pelo filósofo tcheco para possibilitar a compreensão do processo de organização da humanidade que emergia, uma vez que o processo histórico encontrava-se em decadência. Esse conceito foi exposto em *Pós-história – vinte instantâneos e um modo de usar* (2011) por meio de seus desdobramentos e alinha-se em muitos pontos a alguns ensaios benjaminianos (BENJAMIN, 1993), dos quais destacaremos “O narrador”, publicado em 1936, e “Teses sobre o conceito de história”, de 1940.

Em nossa análise dos textos e das biografias desses filósofos, observamos que o evento que exemplifica a falência do sistema histórico para Flusser também parece se refletir na filosofia de Walter Benjamin. Para o primeiro, Auschwitz não deixa dúvida a respeito da falência de dito sistema, e mesmo da sociedade ocidental, à medida que a possibilidade deste instrumento genocida já estava inscrita como uma virtualidade de seu programa. Apesar de terrificante e inaceitável, “Auschwitz é realização característica da nossa cultura” objetificante e positivista, que corrobora para a destruição dos traços de humanidade que ainda restam (FLUSSER, 2011, p. 21). Por seu turno, os escritos benjaminianos que destacamos foram escritos sob o signo do fascismo e trazem as suas marcas.

É compreensível, portanto, que através de um evento associado às grandes guerras e ao fascismo, Walter Benjamin e Vilém Flusser constatem a absurdidade do processo histórico, a falência do projeto ocidental tal qual este se lhes apresentava. Nesse cenário, Flusser observa a emergência da pós-história.

O professor Tertuliano, na narrativa saramagueana, não entende os desdobramentos que culminariam na pós-história, apesar de ser afetado por ela. O protagonista (assim como Walter Benjamin e Vilém Flusser) percebe que a História considerada progressiva e linear não corresponde à realidade. Entretanto, apesar desse entendimento, por ser um professor dessa disciplina, metódico e disciplinado, não consegue ir de encontro ao historicismo e continua a ensinar e a viver imerso nessa lógica que corrige aqueles “que atentem perigosamente contra as verdades ensinadas ou se permitam excessivas liberdades de interpretação” (SARAMAGO, 2002, p. 15). Assim, por verificar no protagonista contradições a cerca do entendimento da História, aproximamos os supracitados filósofos, os quais, quando espelhados, podem

iluminar aspectos da crise da história ensinada por Tertuliano e problematizada por Saramago durante toda a narrativa.

Ao longo desse capítulo pretendo explicitar outros reflexos que problematizam a contemporaneidade – ou em termos flusserianos, o estágio atual da pós-história. Para esse fim, prosseguiremos com a primeira seção, destinada à explicação de conceitos flusserianos fundamentais para a realização dessa análise, seguida pela segunda seção, a qual tratará da crise da História verificada por Benjamin e Flusser; na terceira e última, discorreremos a respeito das transformações ocorridas nas instituições família e escola, visto que ambas, tendo sido descaracterizadas pelo processo pós-histórico, são abordadas na narrativa analisada em perspectiva criativa como ensejadoras do diálogo intersubjetivo.

2.1 Do pensamento mágico às imagens técnicas

Como visto, para os supracitados filósofos, a barbárie das grandes guerras é determinante para a confirmação da falência da perspectiva de história linear e progressiva. Algo novo surge, a necessidade de explodir o *continuum* da história (BENJAMIN, 1993), tarefa que, segundo parece demonstrar Flusser, é realizada pela pós-história. Para entender como esta ideia se consagra no contexto do pensamento flusseriano, antes de analisar os desdobramentos da falência do sistema histórico, urge apresentar como se dá a dinâmica pré-história / história / pós-história em sua filosofia.

A pré-história foi identificada por Flusser a partir da observação da necessidade de mediação das relações entre o homem e o mundo, uma vez que a forma mais comum de compreendê-lo dava-se por intermédio da visão. Como explica o filósofo, a visão é fugaz e ao fechar os olhos ela desaparece, por depender do ponto de vista, é subjetiva. Por esses motivos, era complicado orientar-se no mundo e, principalmente, orientar os outros. Nessa conjuntura, a fim de explicar o mundo, nascem as imagens tradicionais:

Um fenômeno que significa outro, e assim ficou combinado, chama-se símbolo. Simbolizo minha visão. Classifico esse símbolo, esse código: eu codifico a minha cosmovisão. Um traço marrom significa o contorno de um cavalo. Outros conseguem decifrá-lo. Estou relatando como se faz imagens: rastejar para dentro de si mesmo, de lá olhar para fora, fixar o que foi avistado, para que outros possam decifrá-lo. Este gesto extremamente complicado e misterioso, eu denomino de uma única palavra: imaginação (FLUSSER, 2015, p. 125).

A imaginação, a qual se refere Flusser, tem cerca de duas dezenas de ocorrências na narrativa. Seu aparecimento em *O homem duplicado* encontra-se contraposto, ora à ficção ora à ideia de História. Tais manifestações de duplos na narrativa são frequentemente acompanhadas da ironia do escritor português. Essa forma de conduzir a narrativa pode ser verificada no trecho a seguir, no qual o professor de história reclama dos efeitos especiais cinematográficos argumentando que tal procedimento cerceia a atividade imaginativa. Quando o colega de matemática replica que para produzi-los também foi necessário imaginação, Tertuliano incorpora a ironia do narrador saramagueano para respondê-lo:

os tais efeitos especiais são o pior inimigo da imaginação, essa manha misteriosa, enigmática, que tanto trabalho deu aos seres humanos inventar, [...] Reconheça que para criar esses efeitos que você desdenha tanto, também se necessita imaginação, *Sim, mas é a deles, não é a minha* (SARAMAGO, 2002, p. 13, grifos nossos)

Com essa resposta, Tertuliano defende a imaginação humana em oposição aos efeitos especiais, ao mesmo tempo em que deixa subentendido um problema que se verifica no código imaginativo: a subjetividade da informação armazenada, visto que apesar das convenções, as pessoas imaginam (pensam imagetivamente) de maneiras diferentes. Foi para suprir essa falha do código imagético que, segundo Flusser (2007), surgiram os códigos linguísticos e as línguas.

Flusser (FLUSSER apud DUARTE, 2014, p. 209) aponta que a capacidade de ordenar intencionalmente símbolos em códigos caracteriza os seres humanos. Nessa linha de raciocínio, o filósofo entende que o código usado pelo homem define seu processo de desenvolvimento. Assim sendo, a utilização do código linguístico através da língua falada demarcou o surgimento da espécie humana, contexto denominado por Flusser (2015) como mítico ou oral. Quando a fala não é mais eficiente para a orientação, surge o código imagético, o qual tem origem na necessidade humana de representação do mundo a fim de explicá-lo (FLUSSER apud DUARTE, 2014).

O filósofo tcheco relata que, com o passar do tempo, a função das imagens modificou-se, mudando, por consequência, a relação do homem com o mundo concreto. A partir do crescimento e aperfeiçoamento da produção de imagens, o homem deixou de se servir delas e passou a viver em função delas. Em processo pré-histórico, tomado pela magia⁴, passou a

4 Magia é termo utilizado por Vilém Flusser (2009) para designar tudo aquilo que é inerente às imagens. Desse modo, o universo das imagens é universo mágico, a temporalidade das imagens é tempo mágico ou tempo de magia. Adjacente ao conceito de magia são os conceitos de imaginação, magicização e remagicização. Tais termos são explicados mais objetivamente no ensaio *A filosofia da caixa-preta* (2009). Nesse sentido, no referido ensaio, Flusser aplica ao conceito imaginação um significado bastante específico, a capacidade de compor e decifrar imagens. Magicização da vida seria a compreensão da realidade através

considerar que a realidade não é representada por imagens, mas sim refletida por elas, o que Flusser denominou idolatria (2009, p. 9).

Não conseguindo mais enxergar o imagético como representação do mundo, o homem, alienado pelas imagens tradicionais, fica perdido em seu aspecto circular e não consegue mais decifrá-las. Assim, é a partir da necessidade de emancipar-se deste tempo mágico circular que surge a escrita linear. Para Flusser (2009, p. 9), “tratava-se de transcodificar o tempo circular em linear, traduzir cenas em processos”. Desse modo, nasce o processo histórico, o qual tem como consequência o homem histórico.

A história encontra seu apoio na consciência oriunda da escrita linear que se dirige contra as imagens. Como abstração de segundo grau, a escrita produz conceitos que não significam fenômenos, mas ideias. Sua função é rasgar imagens, ou seja, explicá-las, tornar mais transparentes os véus imagéticos que encobrem o mundo. Assim acontece a luta entre textos e imagens que, conforme aponta o filósofo tcheco, corresponde à dialética entre imaginação (capacidade de compor e decifrar imagens) e conceituação (capacidade de compor e decifrar textos), a qual, por sua vez, permite a compreensão da história do Ocidente: se por um lado os textos explicam imagens, estas são capazes de remagicizar⁵ textos por meio de ilustrações (FLUSSER, 2009, p. 10).

A relação da construção de conceitos a partir de imagens é citada na narrativa saramagueana. Mais uma vez, o autor apresenta-se de forma irônica – mas agora na voz do narrador – ao contrapor imaginação e história na perspectiva de uma personagem que aparentemente nada entende de História, a mãe de Tertuliano, Carolina Máximo:

não é que ela [Carolina] própria não tenha estudado História nos seus tempos de menina, o que sempre lhe fez confusão é que a História possa ser ensinada. Quando se sentava nos bancos da escola e ouvia falar dos sucessos do passado à professora, parecia-lhe que tudo aquilo não era mais que imaginações, e que, se a mestra as tinha, também ela as poderia ter, tal como às vezes se descobria a imaginar a sua própria vida. Que os acontecimentos lhe aparecessem depois ordenados no livro de História, *em nada modificava a sua ideia, o que o compêndio fazia não era mais que recolher as livres fantasias de quem o havia escrito, e portanto não deveria existir uma diferença assim tão grande entre essas fantasias e as que se podiam ler num*

do reflexo das imagens, e remagicização da vida, a inversão da função imagética promovida pelas imagens técnicas.

É importante a compreensão desses conceitos flusserianos para não confundir o uso que o filósofo faz do vocábulo magia. Cético, Flusser se propõe a uma análise fenomenológica que não se comunica diretamente com o ocultismo comumente associado ao uso desse vocábulo.

5 Remagicizar textos é fazer com que eles deem um passo para trás, rumo ao universo mágico. Assim as imagens, no processo histórico, teriam por função traduzir fatos históricos (escrita) em cenas (imagem), de modo a ilustrá-los.

romance qualquer (SARAMAGO, 2002, p. 135, grifos nossos).

Dizemos que ela aparentemente nada sabe de História porque, apesar de não ser simplesmente livres fantasias dos historiadores, para Flusser, a História consiste na dialética entre texto e imagem, sendo alimentada por ideias, ou seja, por informação imagética, mágica ou imaginação⁶. Dito de outro modo, a História se consagra como tradução de ideias (imagens) em conceitos (textos) (FLUSSER, 2009, p. 77).

O narrador saramagueano tem sua própria teoria a respeito da origem da língua ou das línguas. Ainda que ela não coincida com a flusseriana, o narrador identifica que as palavras tendo surgido para atender as necessidades do homem, terminam também por gerar problemas para ele:

Não é bem assim. Houve um tempo em que as palavras eram tão poucas que nem sequer as tínhamos para expressar algo tão simples como Esta boca é minha, ou Essa boca é tua, e muito menos para perguntar Por que é que temos as bocas juntas. Às pessoas de agora não lhes passa pela cabeça o trabalho que deram a criar estes vocábulos, em primeiro lugar, e quem sabe se não terá sido, de tudo, o mais difícil, foi preciso perceber que havia necessidade deles, depois houve que chegar a um consenso sobre o significado dos seus efeitos imediatos, e finalmente, tarefa que nunca viria a concluir-se por completo, imaginar as consequências que poderiam advir, a médio e a longo prazo, dos ditos efeitos e dos ditos vocábulos (SARAMAGO, 2002, p. 61).

Saramago aponta, através de seu narrador, que problemas podem surgir da tarefa de “imaginar as consequências que poderiam advir” dos conceitos sintetizados em palavras. Imaginar, nesse contexto, é um vocábulo fundamental, visto que, segundo explica Flusser, o problema da escrita encontra-se justamente no momento em que ela não corresponde mais a uma ideia, ou seja, a uma imagem. Nesse sentido, o filósofo observa que há um momento na história em que textos deixam de significar imagens de maneira que, como aconteceu com as imagens tradicionais, o homem deixa de se servir dos textos para a compreensão do mundo e passa a viver em função deles. Tal “crise dos textos implica o naufrágio da história toda” (2009, p. 11). O desenvolvimento desse processo de textolatria será esmiuçado com mais detalhes na próxima seção. Por enquanto, concentrar-nos-emos em sua consequência, o colapso no qual entra o sistema histórico.

Apesar de uma sucinta explicação lógica e linear dos sistemas pré-histórico, histórico e, por consequência, o que se seguirá, pós-histórico, não é desse modo que se verifica a relação do homem com o mundo ao longo do tempo. Dita explicação é necessária, ainda que

6 Na perspectiva flusseriana, mágica e imagética são sinônimos por se referirem ao que é relativo às imagens.

irônica – visto que o autor tcheco procura entender essa dinâmica de modo fenomenológico e não finalístico ou causal⁷ –, pois, como exemplificaremos a seguir, a explicação lógica e linear é consequência da modalidade escrita na qual se realiza, ainda que não corresponda ao desenvolvimento dos fenômenos, os quais se dão de maneira heterogênea e híbrida.

Flusser observa que a lógica, tão cara a nós desde o Renascimento e o desenvolvimento da ciência, é inerente à língua e não aos fenômenos em si. Nessa perspectiva, temos que as línguas do Ocidente são predominantemente flexionais, definidas pelo filósofo como dinâmicas e que obedecem a regras redutíveis à lógica. Em resumo, constituir-se-iam de cadeias de situações organizadas (FLUSSER, 2007, p. 69), de modo que a descrição lógica e linear dos fenômenos é motivada pela natureza dessas línguas e não por esses mesmos fenômenos. Assim sendo, considerando que as línguas do Oriente se diferem das línguas do Ocidente, a descrição nessas duas culturas dão-se de forma também diferente, já que “[O oriental] apreende e compreende os dados brutos em forma de caracteres. O mundo tem para ele, portanto, uma qualidade estética visual que nos escapa. Se o paralelo for permitido, direi que ele pensa em pinturas abstratas” (p. 90-91).

Neste contexto, a língua no Oriente, tendo aspecto mais plástico (como o autor se propõe a explicar em outro capítulo do mesmo livro⁸), estaria mais associada ao tempo circular e às imagens? Essa informação não disponibilizamos, talvez porque não dominemos as línguas orientais, assim como Flusser também não as dominava, ou seja, conhecemos o Oriente apenas pelos óculos do Ocidente. Mesmo assim, essa especulação é importante para que se entenda a dinâmica complexa que envolve a transformação da pré-história em história, e mesmo a dialética interna que envolve a história.

Sendo produzida nessas duas partes do mundo de modo distinto (no Ocidente e no Oriente), a história desenvolveu-se e encontrou o seu fim. Para Flusser (2009), a história conhece seu fim com o advento dos aparelhos, cuja maior consequência foi a implantação de programas a partir da disseminação de imagens técnicas.

Os reflexos especulares entre Flusser e Benjamin coincidem quanto ao marco de

7 Flusser explica em *Pós-história – vinte instantâneos e um modo de usar* (2011), que os sistemas pré-histórico, histórico e pós-histórico desenvolveram distintos modos de pensar e conceber a realidade. Nessa perspectiva, o filósofo relaciona o pensamento pré-histórico à finalística (ideologia antropomorficante, centrada no homem e no destino determinado por um deus humano), o histórico à causalística (ideologia objetificante, centrada no progresso cientificista, que proclama como deus a ciência), por fim, a pós-história relacionar-se-ia com o pensamento pragmático (ideologia de visão centrada no acaso, que determina a morte de deus).

8 Terceiro capítulo de *Língua e Realidade* (2007) denominado “Língua cria realidade”.

surgimento da reprodução técnica de imagens: o aparecimento da fotografia. Se, em Benjamin (1993), o surgimento da fotografia está relacionado à reprodutibilidade técnica da obra de arte; Flusser (2009), por seu turno, sendo contemporâneo da tecnologia digital, dá um passo adiante e relaciona a fotografia à realização das potencialidades do programa a partir de um aparelho.

Desse modo, o filósofo tcheco entende a fotografia como a primeira imagem técnica. Técnica porque, não sendo produto da manufatura humana, foi fruto do discurso científico (escrita, abstração de segunda ordem) responsável pelo desenvolvimento do aparelho. Portanto, ao (re)significar textos científicos através da produção de imagem, a imagem técnica remagiciza os textos, ou seja, transporta-os à magia perdida no processo da escrita, ao tempo circular das imagens.

O conceito de imagem técnica começa a ser cunhado com alguma precisão por Flusser no ensaio que em português foi traduzido pelo próprio autor como *Filosofia da caixa preta* (2009). A língua portuguesa – considerada pelo filósofo “instrumento para investigação” em seus estudos a respeito da língua, uma vez que ela é “um terreno neutro”⁹ (FLUSSER, 2007, p. 99) – foi aquela que melhor apresentou um vocábulo que definisse o aparelho e o sistema que caracterizam a pós-história: “caixa preta”.

Utilizamos tais aparelhos sem entendermos seu funcionamento, pois “embora produtos industriais, apontam para além do industrial: são objetos pós-industriais”, motivo pelo qual “estar programado é o que os caracteriza” (FLUSSER, 2009, p. 22-23). Flusser o considera pós-industrial porque emancipa o homem do trabalho, realizado agora por esse equipamento. A função do homem é apenas operá-lo, explorar suas potencialidades, de forma que passa a ser considerado funcionário do aparelho e, por consequência, do programa que o determina.

Em virtude da utilização de aparelhos, somos expostos a imagens redundantes e

9 A língua portuguesa, segundo o filósofo em *Língua e Realidade* (2007), “é um terreno neutro”, “o qual serve como referência para traduções e retraduções” (p. 99). Neste livro, Flusser não desenvolve muito os motivos pelos quais caracterizou o português desse modo. Uma hipótese vislumbrada a partir da leitura de Rodrigo Duarte (2012) é que Flusser assim considerasse o português do Brasil porque o país não havia passado completamente pelo processo histórico, como os países europeus, estando grande parte do Brasil, na época em que o filósofo aqui viveu, mergulhado no que ele chamou de a-história. A plasticidade e generalidade do português destaca-se na seguinte citação: “É verdade que a massa fala uma única língua (o português), e isto parece dar-lhe estrutura. Mas o ouvido atento descobre que essa língua não é infraestrutura (como no caso das sociedades europeias), mas que forma um teto a reunir a massa, qual esperanto ou koiné, debaixo do qual pulsam inúmeras outras línguas que se refletem no próprio português para poder penetrar a massa e integrar-se nela” (FLUSSER, 1998, *apud* DUARTE, 2012, p. 243). Desse modo, não realizando totalmente o processo histórico, também a escrita não tangenciava tanto a textolatria, sendo por esse motivo um terreno mais flexível. Mas essa é apenas uma hipótese nossa.

Cf. O quarto capítulo do livro de Duarte (2012) “Brasil: pré-história ou a-história?” para maior aprofundamento na questão.

informativas (FLUSSER, 2008), dois tipos de imagens técnicas que se diferem quanto ao seu caráter criativo, produtor de informações novas.

Nessa perspectiva de análise, cabe aproximarmo-nos do conceito flusseriano de “conversa fiada” para a compreensão das imagens redundantes. Em Flusser, conversa fiada é a camada de projeção da língua na qual os intelectos não apreendem e não compreendem inteiramente as frases, as informações oriundas de uma conversação. Desse modo, são considerados pseudointelectos, “são fantoches, imitações de intelectos”. Flusser acrescenta ainda que, na conversa fiada, “as informações tomadas fiado da conversação, são empurradas, não digeridas, de pseudointelecto para pseudointelecto”, sendo “distorcidas e deturpadas nesse processo” (2007, p. 168).

Considerando que os pseudointelectos dizem respeito ao homem quando majoritariamente exposto a imagens redundantes, podemos concluir que elas possuem uma relação estreita com a conversa fiada. Segundo Flusser (2007, p. 168), a partir da conversa fiada, “os pseudointelectos, fechados sobre si mesmos, são um brinquedo das informações que sobre eles se precipitam”.

A exemplo do que acontece com o intelecto através da conversa fiada, acreditamos que o ser humano pós-histórico, informado prioritariamente por imagens técnicas, sendo elas em sua maioria redundantes, não é verdadeiramente informado (no que diz respeito a enriquecido de informações), nem verdadeiramente humano, mas uma peça do jogo, um funcionário do programa. Nessa conjuntura, torna-se possível a compreensão de que as imagens redundantes não são imagens repetidas, mas imagens que repetem informações que não apresentam ou não possibilitam a apreensão do conteúdo efetivamente novo.

Funcionários e programadores são componentes de um jogo proposto pelo sistema através de seu programa. A partir do glossário de *Filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (FLUSSER, 2009), temos que “funcionário” é a pessoa que brinca com o aparelho e age em função dele. “Programador”, a partir do que é discutido pelo autor em *Pós-história – vinte instantâneos e um modo de usar* (2011), é um funcionário que participa da programação do sistema e não percebe que é programado para programar. Funcionários e programadores são, portanto, programados por “aparelhos”. Estes, no glossário citado, são definidos como brinquedo que simula um tipo de pensamento (FLUSSER, 2009). Desse modo, funcionários – e neste grupo incluem-se os programadores, como já apontado – são programados por brinquedos para um determinado tipo de pensamento.

Para Vilém Flusser, ambos, constituem o modelo do novo homem que emerge na pós-

história, ainda que, paradoxalmente, estes não possam ser chamados como tal (“homem”), uma vez que se encontram desumanizados. Como procuraremos investigar, se Auschwitz foi um evento que explicitou a tendência à desumanização contida na história, a dinâmica de programação aponta para a desumanização pós-histórica.

2.2 A crise da história: textolatria, romance e imprensa

Flusser explica a história como a “tradução linearmente progressiva de ideias em conceitos, ou de imagens em textos” (2009, p. 77). Nessa definição observa-se um dado importante: o filósofo designa o termo tradução para um processo que não pressupõe transposição de uma língua para a outra. Isso se justifica, uma vez que Flusser não considera que o processo tradutório restrinja-se ao universo das línguas. Traduzir, segundo ele, é mudar de um código para o outro, portanto, saltar de um universo para o outro (p. 79).

Para entender tal processo tradutório, denominado história, é necessário conhecer os códigos que são traduzidos: ideia e imagens. Ideia, nessa concepção, é o elemento constitutivo da imagem. Imagem, por sua vez, é uma superfície significativa na qual as ideias inter-relacionam-se magicamente. As imagens proporcionam uma percepção circular, a qual é transcodificada para a perspectiva linear através da escrita (FLUSSER, 2009).

Como observado na seção anterior, segundo Flusser, a história do Ocidente tem seus alicerces na “imaginação” e na “conceptualização”. Assim, tais procedimentos de compreensão da realidade complementam-se e superam-se mutuamente. Com a progressão de conceitos cada vez mais imaginativos e imagens mais conceituais, a sociedade ocidental podia ser dividida em dois níveis: o nível básico dos iletrados que viviam magicamente e o nível dos letrados que viviam historicamente (2009, p. 116).

Se outrora havia *feedback* entre os níveis – quando imagens ilustravam textos e textos descreviam imagens –, com o advento da impressão e a introdução da escola obrigatória, essa dialética se modificou drasticamente. À medida que a impressão de textos torna-se mais barata, a quantidade e a diversidade do que é impresso aumenta, de modo que o acesso ao conteúdo escrito é radicalmente facilitado. Por seu turno, a escolarização obrigatória foi fator determinante para a ampliação da recepção da supracitada avalanche de produção textual como consequência, mais pessoas aprenderam a “ler e escrever, passando a viver historicamente, inclusive camadas até então sujeitas à vida mágica [...]. Tal conscientização se

deu graças a textos baratos: livros, jornais, panfletos”¹⁰ (FLUSSER, 2009, p. 17). A ampliação do acesso à leitura através dos referidos textos encontra-se refletida no espelho benjaminiano por meio do ensaio “O narrador” (1993).

No referido ensaio, Benjamin (1993) aponta que a invenção da imprensa foi o primeiro fator para a difusão do romance e, conseqüentemente, para a morte da narrativa. Pois

A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa — contos de fada, lendas e mesmo novelas — é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. (BENJAMIN, 1993, p. 201)

Diferente do romance, a narrativa, na perspectiva benjaminiana, procede da tradição oral e a alimenta. Teve origem em um tempo em que, não havendo ainda a escrita linear, a tradição cultural de um povo era passada oralmente, período no qual, não havendo memórias textuais (livros, documentos escritos) ou digitais (*pen drive, chip*), pessoas mais idosas e viajantes eram fonte de sabedoria e conhecimento.

Nessa perspectiva, podemos aproximar o universo da narrativa retratada por Benjamin (1993) ao universo do mito e da magia analisado por Flusser. Para o filósofo tcheco (FLUSSER, 2015, p. 51), a cultura oral corresponde ao universo mítico, que tem origem com o surgimento da humanidade há dois milhões de anos. Já a cultura material corresponde ao universo mágico e surge a partir da necessidade humana de intervenção na natureza com a produção de instrumentos, tais como facas primitivas (pedras que cortam) e cunhas para alimentação.

Para Flusser, o mito, caracterizado pelo armazenamento de informações através da língua falada, apresenta desvantagens: a primeira “é que durante a transmissão penetram ruídos e, conseqüentemente, boa parte das informações já se perde na transmissão. A segunda desvantagem é que o armazenador é o sistema nervoso central do outro” (FLUSSER, 2015, p. 53).

Representando um avanço em termos de armazenamento, surge a consciência mágica, que, através da cultura material, apresenta a vantagem de as informações poderem ser conservadas por um tempo extraordinariamente longo, através de imagens tradicionais, tais como pinturas rupestres e pinturas em cunhas e utensílios (FLUSSER, 2015, p. 52).

10 É necessário lembrar que mesmo os romances chegaram às massas, através dos folhetins, formas romancistas publicadas diariamente nos jornais de grande circulação da época. Há, inclusive, uma pesquisa interessantíssima sobre o alcance dos folhetins na Europa e no Brasil. Sobre essa pesquisa cf. MEYER, Marlyse. Folhetim – uma história. São Paulo: Companhia de Letras, 1996.

As narrativas orais do universo mítico e a cultura material da consciência mágica convivem no sistema que Flusser (2015) denomina pré-histórico. Ambas sofrem abalo com a invenção da escrita linear, mas não desaparecem. As imagens tradicionais reinventam-se, sendo agora rasgadas e transcodificadas para a escrita, ou seja, são ilustradas por textos ao mesmo tempo que os remagicizam¹¹. Em complemento, explica-nos Benjamin (1993), essas narrativas perdem o seu caráter de construção coletiva para se tornarem construção de um indivíduo solitário. Esse mesmo pensamento se reflete especularmente em Flusser da seguinte forma:

Graças à invenção do alfabeto, as culturas oral e material, magia e mito, são superadas no sentido hegeliano da palavra. Ou seja, elas são colocadas em um nível superior e guardadas (*aufgehoben*). Surge, então, a cultura histórica, literária (2015, p. 56).

Dizer que as culturas oral e material são colocadas em nível superior significa que elas não desaparecem, ratificando a ideia de que mito e magia compartilham o mesmo espaço com a escrita no processo histórico. Sendo o mito pouco presente (principalmente no Ocidente), é a dialética entre cultura material (magia) e cultura escrita (história) que compõe a história ocidental.

Tanto a produção de imagens tradicionais (magia) como a construção das narrativas (mito) dá-se por dados empíricos. Essa experiência, característica da narrativa tradicional, tem aspecto positivo para Walter Benjamin (1993), que lamenta o desaparecimento da capacidade humana de contar histórias. Entretanto, para Vilém Flusser (2009), tal experiência, na consciência mágica, é problemática, pois acontece, sobretudo, através do olhar.

Como “o vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos”, por esse motivo “o tempo projetado pelo olhar para a imagem é o tempo do eterno retorno” (FLUSSER, 2009, p. 8). Por ser projetada pela imagem, tal perspectiva temporal é denominada por Flusser “tempo de magia”. A reversibilidade da construção de significado é característica dessa temporalidade.

Tal reversibilidade colocada pela compreensão de imagens foi em parte superada pela escrita linear. Contudo, como já exposto nessa seção, no século XIX, quando mais pessoas se tornaram habilitadas à leitura e à escrita, a balança passou a pesar de modo mais definitivo para a consciência histórica (progressiva, linear, causalística), colocando em xeque o narrador benjaminiano e a consciência mágica.

A mesma crise de textos responsável pelo desaparecimento do narrador, identificamos

¹¹ Para o conceito de “remagicização”, ver nota 5, p. 33.

na personagem Tertuliano. Se antes de descobrir o duplo na forma de imagem, ele interessava-se pelas civilizações antigas e pela cultura escrita, após a atordoadora descoberta, o apreço pelo livro sobre as civilizações mesopotâmicas, presença marcante na cabeceira do professor, não é tratado pelo narrador, senão através de ironia: “levou para a cama o livro sobre as antigas civilizações mesopotâmicas, no capítulo que tratava dos semitas amorreus e, em particular, do seu rei Hamurabi, o do código. Ao cabo de quatro páginas adormeceu serenamente” (SARAMAGO, 2002, p. 20-21). O professor de história parecia não se interessar mais pelo assunto de sua disciplina, como ressalta o narrador através de outra passagem ainda mais irônica.

Tertuliano Máximo Afonso apagou a luz da mesa-de-cabeceira, tinha trazido alguns livros mas o espírito, esta noite, não lhe pede leituras, e *quanto às civilizações mesopotâmicas, que sem dúvida o levariam docemente até aos diáfanos umbrais do sono*, essas por tão pesadas ficaram em casa (SARAMAGO, 2002, p. 229-230, grifos nossos)

O interesse pelos antigos e pela experiência dos mais idosos e viajantes foi substituído gradualmente no século XIX pelo interesse por si, pelo indivíduo. Tal mudança foi estimulada pela produção dos textos que surgiram com a invenção da escrita e posterior barateamento da impressão, os romances. Walter Benjamin (1993) critica-os apontando como um de seus principais problemas o fato de a produção de romances não retirar mais da experiência o que é contado. Pois, enquanto

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (BENJAMIN, 1993, p. 201)

Apesar da crítica benjaminiana ao romance no ensaio sobre o narrador, Jeanne Marie Gagnebin (2007) aprofunda a discussão a respeito da morte da narrativa em Walter Benjamin. Para a estudiosa, Benjamin não retrata o fim da narrativa, como comumente é lido, mas o fim da narrativa tradicional. Isso porque, a partir do estudo de textos benjaminianos, com destaque para “O narrador” e “Experiência e pobreza”, a autora conclui que o ensaísta alemão identifica na modernidade (final do século XIX) o surgimento de uma nova experiência.

A história do si vai, pouco a pouco, preencher o papel deixado vago pela história comum (são os inícios da psicanálise, poderíamos também acrescentar). Benjamin situa neste contexto o surgimento de um novo conceito de experiência, em oposição àquele de *Erfahrung* (Experiência), o do *Erlebnis* (Vivência), que reenvia à vida do indivíduo particular, na sua inefável preciosidade, mas também na sua solidão (GAGNEBIN, 2007, p. 59).

Essa vivência exige ser retratada nas narrativas modernas, mas não de modo conciliador como nos romances burgueses criticados por Benjamin em “O narrador”, mas de forma que choque o receptor (que não é mais aquele que ouve, mas aquele que faz uma leitura solitária). Pois, “em vez de inventar ilusões consoladoras, essa arte sem bons sentimentos choca e provoca por seu gesto ao mesmo tempo realista e denunciador. Daí, aliás, os escândalos que causa num público que preferia ser confortado a ser abalado” (GAGNEBIN, 2007, p. 60).

A narrativa saramagueana, não seguindo exatamente o pensamento benjaminiano, também lança crítica à forma literária romancista, especialmente através da metalinguagem. Assim, discorre sobre o ato de escrever um romance e descreve as falas e pensamentos dos personagens; nas quais o narrador de *O homem duplicado* faz certa diferenciação entre os romances bons e ruins. Os primeiros, eruditos e signos da alta cultura, são aqueles lidos por Tertuliano, como se verifica na passagem a seguir: “*Les jeux sont faits, rien ne va plus*, disse em voz alta Tertuliano Máximo Afonso, que em toda a sua vida nunca entrou num cassino, mas tem no seu activo de leitor alguns romances famosos de *la belle époque*” (SARAMAGO, 2002, p. 137-138, grifos do autor). Já os ruins, são os “romances baratos”, lidos por Carolina Máximo, mãe de Tertuliano – “uma assídua e fervorosa leitora de romances” (SARAMAGO, 2002, p. 135) – e Maria da Paz, sua namorada.

Como podemos observar, a textolatria descrita por Flusser é complementada em espelho benjaminiano que explica tal fenômeno através da predominância da informação sobre a experiência. Para o filósofo alemão, através da narrativa, a tradição oral privilegiava a experiência. Em contrapartida, a cultura disseminada pela escrita, alavancada pelo barateamento da impressão e difundida através da produção de romances e jornais, cultiva a informação. Tal contexto, que começa a se configurar a partir do século XVIII e ganha cores mais intensas no século XIX, oprime a tradição da narrativa. Visto que a

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras; quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação (BENJAMIN, 1993, p. 203).

A narrativa tradicional, segundo Benjamin (1993), apresentava conteúdo através do relato de experiência e permitia reflexão a respeito do que era recebido, ou seja, a explicação era tarefa de quem ouvia. No entanto, para o ensaísta, a informação¹² não permite tal

¹² Como ficará mais claro no decorrer dessa dissertação, informação para Vilém Flusser e Walter Benjamin tem

reflexão, ela é o que é, autoexplicativa, descartável.

O fim do século XIX é marcado pela invenção das imagens técnicas. Tais imagens parecem representar a luz no fim do túnel da crise dos textos, visto que “são elas instrumentos para tornar imaginável a mensagem dos textos”, “a fim de torná-los transparentes para a vivência concreta, a fim de libertar a humanidade da loucura conceptual” (FLUSSER, 2011, p. 117).

Inicialmente, surgiram as fotografias, que mais tarde, resultariam em diferentes tipos de tecnoimagens, ou seja, produtos imagéticos provenientes de um processo circular que retraduz textos em imagens, a pós-história. Esse novo tipo de código imagético é distinto daquele que predomina no processo pré-histórico. Enquanto as imagens tradicionais buscavam significar o mundo, as tecnoimagens significam textos, os quais significam imagens que por sua vez significam o mundo (FLUSSER, 2009). Devido a essa diferença ontológica, o filósofo tcheco explica que a orientação proporcionada por essas diferentes imagens – tradicionais e técnicas – não é a mesma, visto que a segunda pressupõe retorno ao código linear (texto):

Tecnoimagens [...] devem ser geneticamente consideradas consequências do passo para trás em relação aos textos e a partir deles (especialmente a partir dos textos da ótica e da química): são consequência do progresso científico (FLUSSER apud DUARTE, 2014, p. 210).

O *input* para a produção de imagens técnicas no aparelho é a história. O *output* é a produção desenfreada e incessante de mais história através de imagens técnicas que rompe com a linearidade que prevalecia até então. Desse modo, somos lançados no processo pós-histórico.

2.3 *O homem duplicado: Pós-história e história a contrapelo*

Em *O homem duplicado*, Tertuliano ensinava história segundo uma lógica linear, como o currículo escolar recomendava, sem problematizá-lo. No entanto, durante uma reunião do

significados bastante distintos. Para Flusser, informação está associada à criatividade, à poesia, é aproximadamente sinônimo de informações novas, responsável pelo enriquecimento do intelecto e dos diálogos, perspectiva, portanto, bastante positiva. Por seu turno, Walter Benjamin considera a informação, algo semelhante com o que Flusser caracteriza como produção incessante de história, a qual alimenta os aparelhos pós-históricos. Longe de enriquecer diálogos e intelectos, tal informação, segundo Benjamin, inclui a experiência humana na lógica descartável e efêmera da mercadoria, representando sua morte. Ou seja, a experiência e a narrativa são aniquiladas pela informação e pela lógica mercadológica.

diretor com os professores de todas as disciplinas surgiu o questionamento a respeito das sugestões dos presentes. Tertuliano, então, vislumbrou uma oportunidade e expôs seu posicionamento a respeito do ensino de história:

Em minha opinião, disse ele, a única opção importante, a única decisão séria que será necessário tomar no que respeita a História, é se deveremos ensiná-la de trás para diante ou, segundo a minha opinião, de diante para trás, todo o mais, não sendo despidiendo, está condicionado pela escolha que se fizer, toda a gente sabe que assim é, mas continua a fazer-se de conta que não (SARAMAGO, 2002, p. 46).

Não acreditamos que a opinião de Tertuliano a respeito do ensino de história seja um consenso. Por outro lado, a tarefa do professor de história, segundo o protagonista, seria semelhante àquela prescrita por Benjamin (1993) quando se refere ao materialista histórico: escovar a história a contrapelo.

O filósofo da escola de Frankfurt explica que um historiador consciente “renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração, em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada” (BENJAMIN, 1993, p. 232). Ora, a proposta de Tertuliano parece ser justamente esta. No entanto, para Benjamin, não seria possível construir esse conceito de história sem que antes fosse abolida a ideia de progresso – questão não debatida por Tertuliano –, pois “a ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo” (BENJAMIN, 1993, p. 229). Aqui é importante explicitar como o conceito de história de Benjamin (1993) dialoga com o mesmo conceito em Flusser.

Também em Flusser (2015) a história se apoia na ideia de progresso: “No fim, está o pensamento discursivo histórico puro [...] *A ideia da história da salvação, da redenção, do aperfeiçoamento contínuo está ancorada na invenção da escrita. O progresso acredita superar a morte*” (p. 135, grifos nossos).

Por outro lado, quando colocamos Flusser no espelho de Benjamin, observamos que o ensaísta alemão complementa-o quando afirma que o conceito de progresso que se apresenta como aperfeiçoamento contínuo não tem qualquer vínculo com a realidade:

A teoria e, ainda mais, a prática da social-democracia foram determinadas por um conceito dogmático de progresso sem qualquer vínculo com a realidade. Segundo os sociais-democratas, o progresso era, em primeiro lugar, um progresso da humanidade em si, e não das suas capacidades e conhecimentos. Em segundo lugar, era um processo sem limites [...] Em terceiro lugar, era um processo essencialmente automático (BENJAMIN, 1993, p. 229).

A supracitada desconexão entre o conceito de progresso e a realidade, em termos benjaminianos, tem duas consequências imediatas: a constatação de que tal conceito reprime a vivência do passado e a pressuposição de que sua práxis corroborou para a desumanização do homem e a submissão da classe proletária. Desse modo, a perspectiva progressiva apaga a experiência concomitante do presente e do passado e a desumaniza através da homogeneização promovida pela história, visto que esta ignora que

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes a nossa (BENJAMIN, 1993, p. 223).

O “encontro secreto, marcado entre gerações precedentes e a nossa” é chave para a compreensão da ideia de passado aludida por Walter Benjamin (1993) que acredita que este deve (trans)passar o presente, tal como aquele que Tertuliano acreditava ser adequado ensinar em sala de aula, mas que por uma questão de currículo imposto pelo Ministério da Educação ele não poderia fazê-lo:

falar dele [do presente] todos os dias do ano ao mesmo tempo que se vai navegando pelo rio da História acima até as origens, ou lá perto, esforçar-nos por entender cada vez melhor a cadeia de acontecimentos que nos trouxe aonde estamos agora (SARAMAGO, 2002, p. 80).

Tal compreensão opõe-se radicalmente à perspectiva historicista, que culmina legitimamente na história universal, visto que esta não tem qualquer armação teórica e utiliza-se de procedimento aditivo de modo a preencher o tempo homogêneo e vazio com a massa dos fatos (BENJAMIN, 1993, p. 231).

O conceito de história dissociado da realidade combatido por Benjamin (1993, p. 225) tem como finalidade política a repercussão de uma história de vencedores, responsável pelo apagamento de vivências do passado diretamente relacionadas com as massas que não interessam às classes dominantes, visto que

Articular o passado [...] Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja em momento de um perigo. [...] o perigo é [...] entregar-se às classes dominantes como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela (BENJAMIN, 1993, p. 224).

As vivências do passado das massas são apagadas para que não seja reforçada a sua condição de perdedores. Por isso, bem sabe Tertuliano, a História em sua acepção historicista só se interessa pela vitória, enquanto na realidade, na vivência cotidiana, são as derrotas que

deixarão as verdadeiras marcas:

De facto, nunca se sabe muito bem para que servem as vitórias, suspirou o professor de Matemática, *Mas as derrotas sabe-se muito bem para que servem, sabem-no sobretudo os que lançaram na batalha tudo o que eram e tudo quanto tinham, mas desta permanente lição da História ninguém faz caso* (SARAMAGO, 2002, p. 83, grifos nossos)

Para Benjamin (1993), a única maneira de arrancar a massa da submissão às classes dominantes é articulando o passado no presente de modo a fazer do primeiro uma experiência única. Esse raciocínio culmina no que é denominado pelo filósofo de “explosão do *continuum* da história”. Pois, como explica o ensaísta alemão: “o historicista apresenta a imagem 'eterna' do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. [...] Ele fica senhor de suas forças, suficiente viril para fazer explodir o *continuum* da história” (BENJAMIN, 1993, p. 231).

Explodir o *continuum* da história significa, segundo a perspectiva profana de Benjamin (1993), promover a revolução, uma revolução comunista. É dessa forma que ele considera necessário e possível o fim da história como tempo linear, homogêneo e vazio.

Em oposição às considerações benjaminianas, o filósofo tcheco não crê na revolução. Cético, adepto da fenomenologia, Flusser (2011) analisa as transformações no processo histórico como provenientes de suas próprias virtualidades que ocorrem ao acaso. Tais transformações culminaram no advento de imagens técnicas, as quais, por sua vez, instauraram um outro sistema, a pós-história.

Homem visionário, Vilém Flusser ainda que tenha sugerido novos conceitos, propõe, em especial, um novo lugar para se estabelecer um ponto de vista, um lugar filosófico que permita ver a realidade de forma mais precisa. Desse modo, o filósofo nos exorta a assumir um olhar de fora da cultura, de modo a enxergar seu funcionamento como um estrangeiro, especialmente no que tange ao funcionamento das mídias.

Nessa perspectiva, enquanto Benjamin (1993) considera necessário que se estabeleça um novo conceito de história, Flusser, em sua análise fenomenológica, parece prever que tal conceito não seria possível, uma vez que, com a queda do sistema histórico, a massa proletária não obteve sua emancipação.

Esta mesma massa, segundo Vilém Flusser (2011), agora expandida em uma categoria maior, chamada de “funcionários”, encontra-se novamente submetida, a exemplo do que acontece com a categoria denominada “programadores”. Se até o fim da História, a massa proletária era explorada pelo patronato, a partir de então, a submissão de funcionários e programadores encontrar-se-á entregue aos desmandos do programa que compõe o sistema.

Nesse contexto descrito por Flusser emergiu a pós-história, processo que se caracteriza pela difusão de imagens técnicas.

Ainda que Benjamin não tenha vivido o surgimento do processo pós-histórico, o filósofo da Escola de Frankfurt também enxergava um futuro no qual imperariam as imagens técnicas. Em “A obra de arte no tempo de sua reprodutibilidade técnica”, ensaio de 1939 (BENJAMIN, 1993), o filósofo alemão aponta que o advento das imagens produzidas por aparelhos¹³, às quais, sendo disseminadas por meio da reprodutibilidade técnica, colocariam em xeque o espírito aurático da obra de arte (BENJAMIN, 1993). Isso aconteceria por diversas razões descritas por Benjamin, dentre as quais gostaríamos de ressaltar duas. Primeiramente, não haveria mais um original da obra, uma vez que ela seria (re)produzida com fidelidade em múltiplas unidades. Em segundo lugar, e esta dialoga mais diretamente com a filosofia midiática de Flusser, o objeto de arte não estaria mais determinado pela mão do artista, o que significa, em termos flusserianos, que tanto ela como sua imaginação foram substituídas pelas potencialidades do aparelho (FLUSSER, 2015).

Podemos verificar que a ideia clássica de original, ou seja, que pressupõe uma origem, um ponto de partida, não se aplica às considerações de Flusser (2011) a respeito da pós-história, nem aos ensaios benjaminianos (BENJAMIN, 1993), conforme foram analisados no capítulo anterior. Se por um lado, o conceito flusseriano de pós-história considera a (re)produtibilidade técnica das imagens como determinante pelo desmoronamento da história de perspectiva linear, por outro lado, observamos que Benjamin propunha uma historiografia como desconstrução desta mesma concepção histórica e considerava a reprodutibilidade técnica de imagens fundamental para a dissolução da tradição, que, não sendo mais retomada e renovada pela experiência da narração, não faria mais sentido.

Assim, observa-se que Benjamin e Flusser consideram que o surgimento de imagens técnicas também pode apresentar-se como algo positivo, ainda que esteja adjacente seu lado sombrio e perigoso. Para o ensaísta alemão a perspectiva sombria seria o uso do cinema pela estética fascista (BENJAMIN, 1993). Por sua vez, o filósofo tcheco-brasileiro (FLUSSER, 2008) percebe que, na sociedade atual, a crescente reprodução técnica organizada em diálogos

13 O termo “aparelho” utilizado por Walter Benjamin não coincide com o conceito flusseriano de “aparelho”. Vilém Flusser cunha este conceito – que se complementa aos conceitos de “programa”, “sistema”, “funcionário”, dentre outros – em diversos de seus livros, dos quais destacamos *O universo das imagens técnicas* (2008), *A filosofia da caixa preta* (2009) e *Pós-história* (2011). Flusser chega a explicar no glossário da versão brasileira de *A filosofia da caixa preta* (2009) que aparelho é um “brinquedo que simula um tipo de pensamento”, uma alusão ao jogo absurdo impulsionado pela pós-história. Em contrapartida, Benjamin (1993) utiliza o vocábulo na sua assimilação mais corriqueira associada ao significado de máquina, ou seja, conjunto de peças ou mecanismos que formam um instrumento capaz de executar determinadas operações, acepção esta que também está presente no correspondente termo flusseriano.

em rede (a exemplo da televisão ou da internet) podem nos levar a um estágio de programação não só das máquinas e dos sistemas, como também de indivíduos.

2.3.1 A família na pós-história: melancolia e desumanização

A programação de indivíduos na pós-história é abordada por Flusser em alguns de seus livros, dentre os quais destacaremos *Pós-história – vinte instantâneos e um modo de usar* (2011) e *O universo das imagens técnicas – elogio da superficialidade* (2008). A partir deles procuraremos observar as mudanças ocorridas na instituição familiar e nas demais relações intersubjetivas.

Para Flusser, um problema fundamental que a família apresenta na pós-história é o fato de caracterizar-se como uma caixa preta, ou seja, um aparelho. Como explica Rodrigo Duarte (2012),

Em virtude da crescente mobilidade social, geográfica, econômica etc., tal caráter de caixa preta adere, tendencialmente, todas as relações humanas transformando-as numa espécie de jogo em que impera certa indiferença sobre quem são seus atores (p. 196).

Essa indiferença, característica das relações humanas na pós-história, é um dos instrumentos que transforma homens em funcionários e acarreta o processo de desumanização. Nesse contexto, percebemos que a deterioração da humanidade desencadeada pelo programa instalou-se no interior das famílias que, por isso, passaram a ser chamadas por Flusser de “aparelhos”.

Fazendo rápido retorno no tempo, Flusser (2011) aponta que outrora a família fazia parte das relações humanas predeterminadas, isto é, aquelas que o homem não escolhe, que estão postas desde o seu nascimento. Eram exemplos de ditas relações a família, o povo (identidade nacional) e a classe social. Em contrapartida, o homem tinha liberdade para criar outro tipo de relação, as relações livres, tais como as amorosas, profissionais ou amistosas. Desse modo, “para Flusser, a liberdade era, portanto, conatural à fidelidade e não por acaso, a decadência de uma delas implica na extinção da outra” (DUARTE, 2012, p. 196).

Desse modo, considerando o momento atual, um problema se coloca: tendo forte aceção finalística, as relações predeterminadas não encontram mais espaço na pós-história. O processo pós-histórico, caracterizado, segundo Flusser (2011), pelo pensamento pragmático,

pressupõe volatilidade das relações e considera que o curso dos acontecimentos ocorre ao acaso. Essa é, portanto, mais uma diferença da pós-história em relação aos processos que a precederam. Na pré-história, predominava o pensamento finalístico associado ao destino e às relações predeterminadas entre as pessoas e entre estas e a natureza. Na história, predomina o pensamento causalístico, o qual pressupõe uma cadeia causal que estrutura os processos, o curso dos acontecimentos está sempre associado à relação de causa e efeito e à perspectiva temporal linear. Já na pós-história, o pensamento pragmático:

revela o pensamento finalístico como antropomorficamente¹⁴ [sic], e o pensamento causalístico enquanto ideologia objetificante. A visão pragmática procura por tais ideologias “entre parênteses”, [para] assumir a estrutura concretamente dada, que é a do acaso. A visão pragmática é a visão do absurdo (FLUSSER, 2011, p.41).

Esta “visão do absurdo” corresponde à lógica do aparelho que está programado em programa absurdo que não pressupõe uma destinação (finalística), nem uma relação de causa e efeito (causalística), mas sim um jogo com fim em si mesmo. Observada essa informação retornamos à instituição familiar que, como todas as outras, está sendo invadida pela programação e se tornando aparelho:

A família enquanto nó de relações é por sua vez relacionada com outros nós que vão formando o tecido dinâmico e sempre cambiante da sociedade. Toda relação tem inúmeros aspectos, emocionais, culturais, econômicos, políticos, biológicos, éticos, jamais esgotáveis. Em suma: A família se revela *caixa preta* jamais inteiramente explicável, e captável apenas se concentrarmos a atenção sobre seu *input* e *output*. Revela-se ciberneticamente manipulável (FLUSSER, 2011, p. 175).

No contexto pós-histórico de aparelhos não há espaço para a liberdade¹⁵. Consequentemente, também não há espaço para seu par de equilíbrio, a fidelidade.

Segundo Flusser (2011, p. 178-179), o substituto histórico para a fidelidade é o engajamento, gesto impessoal, visto que não pressupõe relação intersubjetiva, mas ação sobre um objeto. Portanto, é contrário ao gesto de fidelidade que se aplica a relações intersubjetivas.

14 Consideramos que Vilém Flusser quis dizer antropomorficante pelo paralelismo com o termo objetificante. No entanto, na versão que utilizamos de *Pós-história – vinte instantâneos e um modo de usar* (2011), primeira edição pela editora Annablume, o termo é grafado como “antropomorficamente”.

15 Para Flusser, as acepções de liberdade na pré-história, na história e na pós-história divergem bastante. Na pós-história, a liberdade se consagra no jogo com o acaso, na pré-história e na história de outras formas. Na pré-história, a liberdade era o pecado e a revolta contra o destino e, na história, o conhecimento da necessidade e, conseqüente, desenvolvimento da técnica. Por sua vez, na pós-história: “estamos no aqui e agora. Estamos perdidos, pois todos os apoios que tínhamos se foram. Não temos fé em qualquer providência divina. Não cremos em qualquer destino, portanto não podemos ter o conceito de magia. Também não acreditamos em qualquer causalidade, em qualquer linearidade. Não podemos ter o conceito de liberdade da história e da política. Sentimos que nunca fomos tão livres. Sentimos que, pela primeira vez, estamos conscientes de que não somos sujeitos, súditos submissos, mas projetos; que projetamos tudo isso” (2015, p. 294-295).

Quem é fiel é fiel a uma pessoa e destinado previamente a isso (não tem escolha). Quem se engaja é engajado em causa, nunca em pessoas, atitude fruto de decisão deliberada.

A liberdade, por seu turno faz-se apenas sensação de liberdade, uma vez que “somos *incapazes da liberdade* no significado existencial desse termo”. Nessa perspectiva, Flusser (2011) aponta que

A fidelidade é a relação pessoal, e os aparelhos não são pessoas. Nada é pessoa com efeito: nem o parceiro de *bridge*, nem o do casamento. Tudo é aparelho, caixa preta. Nosso modelo de campo elimina o conceito de “pessoa”. Somos incapazes da vivência, e até da concepção de fidelidade. O que implica que somos *incapazes da liberdade* no significado existencial desse termo (p. 178, grifo do autor).

Não somos mais capazes de relações pessoais porque o processo pós-histórico nos despersonaliza, retira da fidelidade a intersubjetividade – chamada por Flusser de amor – e metamorfoseia o gesto de fidelidade em engajamento; suspende as possibilidades de liberdade, vislumbradas até então. Benjamin (1993) parece concordar com tais afirmações, visto que entende que o processo iniciado no fim do século XIX – chamado pelo ensaísta de modernidade – despersonaliza, transforma as relações humanas em especulares e descartáveis, tratando-as como mercadorias.

No espelho de Flusser, Benjamin (1975) revela-nos a deterioração das relações humanas a partir do surgimento das grandes metrópoles. O cenário retratado pelo filósofo alemão fala principalmente das grandes cidades europeias na segunda metade do século XIX e início do século XX, especialmente de Paris.

A modernidade apresenta características marcantes, as quais o filósofo alemão demonstra principalmente quando analisa a obra e a figura de Baudelaire, poeta que retrata a degradação de espaços de uma cidade (Paris, no caso) e das pessoas que nela habitam (BENJAMIN, 1975).

Como citado anteriormente, a invenção da imprensa no século XIX significa, para Benjamin (1993), o fim da experiência e a morte da narrativa tradicional. Desse modo, a difusão incessante de informação é um fator que afasta o homem da tradição (lugar da experiência), pois o propósito do conteúdo informativo

consiste em excluir, rigorosamente, os acontecimentos do âmbito no qual poderiam atuar sobre a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, brevidade, inteligibilidade e sobretudo ausência de qualquer conexão entre notícias isoladas) contribuem para esse efeito (BENJAMIN, 1975, p. 40).

O indivíduo com acesso diário a jornais e a toda forma de informação por estes

veiculada perde gradualmente o espaço para a construção de sua experiência. Ora, que espécie de homem seria esse, já sem experiência, sem ter o que e para quem contar? Baudelaire, segundo Benjamin (1975), descreve alguns desses tipos, homens que viviam à margem do desenvolvimento moderno, os heróis de Baudelaire.

Esses tipos são ressaltados pelo poeta em meio à multidão, outra marca da modernidade. Essa categoria, segundo Benjamin (1975), era para os autores de romances o correspondente a seu público. Um público que tem em comum os impressos que lê, os bondes nos quais se desloca e a situação desumana que compartilha. A multidão de indivíduos sem experiência, massa amorfa e homogênea, onde reina a indiferença de uns para com os outros.

Em *O homem duplicado*, o protagonista também é um homem na multidão. A cidade descrita por Saramago não parece ser sua saudosa Lisboa. Para falar do mal-estar do homem contemporâneo, o escritor português desenvolve sua narrativa ambientada em uma metrópole qualquer, não sendo uma grande cidade especificada e identificada, a exemplo de Tertuliano que é um homem em meio a tantos outros, mais um na multidão:

É a altura de informar aqueles leitores que, ajuizando pelo carácter mais que sucinto das descrições urbanas feitas até agora, tenham criado no seu espírito a ideia de que tudo isto se está a passar numa cidade de tamanho mediano, isto é, abaixo do milhão de habitantes, é a altura de informar, dizíamos, que, muito pelo contrário, este professor Tertuliano Máximo Afonso é um dos cinco milhões e pico de seres humanos que, com diferenças importantes de bem-estar e outras sem a menor possibilidade de mútuas comparações, vivem na 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, de começo agravada por componentes que designaremos por diagonais, mas que, no entanto, com o decorrer do tempo, se revelaram até certo ponto equilibradores da caótica malha urbana, pois estabeleceram linhas de fronteira que, paradoxalmente, em lugar de terem separado, aproximaram (SARAMAGO, 2002, p. 70-71).

A massa de indivíduos parecidos, a multidão, já podia ser vislumbrada a partir da segunda revolução industrial na figura dos operários que iam para as fábricas e delas retornavam todos os dias. Homens, mulheres, crianças, eram todos semelhantes em vestimenta, cheiro e rosto de miséria e sofrimento. Mas a multidão parisiense – e podemos pensar nela ainda hoje com os grandes deslocamentos de massas nas grandes cidades contemporâneas – não é apenas de operários, é de todas as pessoas: o homem bem vestido em seu carro, tomando o seu bonde ou metrô e também de todos os outros que passam nas ruas (BENJAMIN, 1975).

No entanto, como supracitado, Baudelaire interessa-se pelos indivíduos que se encontram à margem. Estando todos desumanizados, são esses indivíduos os heróis de seus

poemas. Para Benjamin (1975), tal fato acontece porque o poeta gostaria de fazer um retrato da metrópole em *Les Fleurs du mal*, descrever a Paris vista e vivida por ele mesmo, um poeta tão marginalizado quanto suas personagens.

Nesse contexto baudelairiano explicado por Benjamin, destacaremos três tipos: o trapeiro, o *flâneur* e o homem na multidão. O primeiro recolhe o lixo da metrópole,

Coleciona os anais da desordem, o Cafarnaum da devassidão, seleciona as coisas, escolhe-as com inteligência; procede como um avarento em relação a um tesouro e agarra o entulho que nas maxilas da deusa da indústria tomará a forma de objetos úteis ou agradáveis (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1975, p.16).

O próprio Baudelaire, segundo Benjamin, atenta para o parentesco entre o trapeiro e o poeta. Se o primeiro recolhe o lixo da cidade para vendê-lo às indústrias que farão dele objetos úteis novamente, o último recolhe suas impressões fragmentadas da cidade – impressões descartadas por darem visibilidade para o que é marginal –, para prover o seu sustento e para tornar os tipos da margem seus heróis.

No entanto, de acordo com Benjamin (1975), os tipos *flâneur* e homem da multidão são aproximados por Baudelaire indevidamente, pois

O homem da multidão não é um *flâneur*. Nele, o hábito tranquilo foi substituído por outro, maníaco; e dele se pode inferir melhor o que aconteceria ao *flâneur*, quando lhe fosse tirado seu ambiente natural. [...] Inclusive no ano da morte de Baudelaire, [...] Havia o transeunte que se infiltrava entre a multidão, mas havia também o *flâneur* que necessitava de espaço e não queria renunciar à sua vida privada. A massa deve ocupar-se de suas tarefas: o homem privado, na verdade, pode flânar somente quando, como tal, já sai do quadro (p. 52).

Por outro lado, o homem privado dificilmente sai do quadro de espetáculo da multidão metropolitana descrita por Poe. Nesse cenário, a exemplo do que aconteceu com os operários a partir da Revolução Industrial, o homem privado adquire, na modernidade, comportamento de autômato, exprimindo-se de maneira automática – mesmo movimento que ocorre com os funcionários na perspectiva flusseriana. Assim sendo, seu único comportamento possível, além do previamente automatizado, é a “reação a choques” (BENJAMIN, 1975, p. 56).

Benjamin (1975) observa em Baudelaire, a aproximação do funcionamento de máquinas e dos movimentos dos participantes de um jogo, visto que o poeta se interessava pelo movimento automático que a máquina provocava nos operários (espelho de seu próprio funcionamento) e o considerava um processo semelhante a um jogo de azar. Nesse sentido, o ensaísta alemão recorre a Senefelder e a Baudelaire para explicar a existência de dois tipos de jogadores, os de comportamento automático e os que são movidos por um desejo.

O primeiro tipo seria bem representado por uma litografia de Senefelder por meio da qual é possível visualizar que “o mecanismo, ao qual os jogadores se entregam no jogo, apossa-se de seus corpos e de suas almas, pelo qual inclusive em seu foro íntimo, por forte que seja a paixão que os agite, não podem atuar senão automaticamente” (BENJAMIN, 1975, p. 57). Nesse estado de ânimo, em termos flusserianos, o jogador não passa de peça do jogo. Nesse sentido, o espelho flusseriano complementa a leitura benjaminiana, que afirma que tais jogadores não podem acumular experiência.

A experiência da qual falamos não é mais a *Erfahrung*, e sim a *Erlebnis*, a vivência, a nova forma de experiência na modernidade. Nessa perspectiva, o segundo tipo, jogador movido pelo desejo, seria aquele no qual a vivência é fruto da resistência do indivíduo às tentativas de silenciamento modernas, é o resultado do confronto deste com as experiências de choque às quais está exposto, que o fragmenta e desintegra, pois, segundo a leitura benjaminiana de Freud:

A função peculiar da defesa em relação aos choques pode-se, certamente, definir como a tarefa de: marcar para o acontecimento, à custa da integridade de seu conteúdo, um lugar temporal exato, na consciência. Este seria o resultado último e maior da reflexão. Ela converteria o acontecimento em uma experiência vivida [vivência]. No caso de funcionamento frustrado da reflexão, produzir-se-ia o espanto, agradável ou (mais comumente) desagradável, que — segundo Freud — sanciona o fracasso da defesa contra os choques. Este elemento foi fixado por Baudelaire numa imagem crua. Fala de um duelo no qual o artista, antes de sucumbir, grita de espanto. Este duelo é o processo mesmo da criação (1975, p. 44).

Baudelaire trabalha com a frustração da reflexão, da função de defesa em relação a choques, sendo o poeta, portanto, típico homem moderno, despojado de qualquer forma de experiência (BENJAMIN, 1975). A leitura de Baudelaire provoca espanto que, em um segundo momento, pode ser convertido em reflexão para o leitor. Nesse sentido, consideramos que Benjamin fala da possibilidade de reflexão sobre as mazelas da modernidade como uma fuga da desumanização, que encontra no trapeiro, no *flâneur* e no jogador movido por desejo, símbolos ou heróis. Tal reflexão seria uma forma de, na reunião dos fragmentos que compõem a identidade na modernidade, trazer de volta a humanidade deteriorada pela lógica mercantilista da mercadoria.

Desse modo, observamos que a melancolia de Benjamin a respeito dos efeitos da modernidade não reflete total pessimismo. O filósofo alemão vislumbra saídas para essa desumanização através de uma atividade proveniente da experiência de choque salvadora das memórias, resistente à tentação de preencher suas faltas e de sufocar seus silêncios. Essa

atividade preservaria a irreduzibilidade do passado e respeitaria a imprevisibilidade do presente (GAGNEBIN, 2007).

Observada a consciência da desumanização por Benjamin, bem como a esperança do ensaísta para sairmos desse processo, viramos o espelho benjaminiano em direção à Flusser. O filósofo tcheco, assim como o alemão, percebe o processo terrificante, mas também acredita que haja alguma esperança.

O estar-no-mundo da humanidade é entrópico, visto que nega a destinação inexorável da morte. Sendo o aparelho “brinquedo” que simula um determinado pensamento (FLUSSER, 2009), também é um instrumento que nos entretém da morte e que, paradoxalmente, aproxima-nos dela à medida que nos desumaniza. Por esse motivo, este se consagra como a morte do homem e a emergência da figura do funcionário.

Nesse contexto, a saída para o processo de desumanização encontra-se no fato de que, para Flusser, o modelo de caixa preta (o modelo aparelhístico) não é o único do qual podemos nos servir para compreender nossa existência. Na pós-história, perdemos nossas certezas quanto à capacidade entrópica humana de negar a morte, tanto as divinas pautadas no destino (como no caso da pré-história), como as certezas históricas, que nos faziam crer que o conhecimento humano é uma linha em direção ao progresso, à felicidade. Cada ser humano, na perspectiva pós-histórica, é um abismo existencial rumo ao nada. É precisamente nessa conjectura de incerteza que, ao constatar nossa vacuidade, nossa abertura, surge outro modelo no qual podemos nos basear para entender nosso estar-no-mundo: o reconhecimento no outro de nossa solidão absurda rumo à morte (FLUSSER, 2011, p. 180).

Este reconhecer-se no outro, em termos flusserianos, consiste no amor, em concepção quase cristã. Tal amor é característico da intersubjetividade humana que, de modo resumido, pode ser entendida como a responsabilização¹⁶ em relação ao outro. Esse movimento de reconhecimento e responsabilização pelo outro é incompatível com o sentimento de terror e aniquilação provocado pelo aparecimento do duplo na narrativa saramagueana. Nessa conjectura, o enfraquecimento das relações intersubjetivas, verificado na pós-história, corrobora não somente para o surgimento do duplo de Tertuliano, responsável pelo sentimento de medo da morte, mas também pela fragilização de suas interações com os outros.

Segundo o que nos apresenta o espelho benjaminiano, o amor, não o flusseriano, mas

16 Para Flusser (2011), responsabilidade é abertura para respostas (p. 71). Em *Comunicologia* (FLUSSER, 2015), o filósofo elabora melhor esse conceito ao longo de três páginas, que aqui resumiremos com uma passagem do autor: “Responsabilidade é reconhecimento mútuo. Identidade é, com efeito, reconhecer a diferença” (p. 112). No contexto pós-histórico, a responsabilidade está associada ao engajamento intersubjetivo.

Cf. FLUSSER, Vilém. *Comunicologia*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2015, p. 110-112.

no sentido que comumente é dado ao termo a partir de uma perspectiva romântica, encontra ambiente hostil num contexto de deslocamentos de grandes massas. Nas palavras do ensaísta alemão, “a vida numa grande cidade inflige o amor” (BENJAMIN, 1975, p. 49). De fato, na narrativa, Tertuliano, sendo mais um homem na multidão, tem dificuldade de desenvolver esse sentimento com relação a sua namorada:

Teria porém de ser cauteloso, não a levar a pensar que o motivo da chamada era unicamente o interesse, que afinal não fora para lhe falar de sentimentos que havia ligado, ou sequer dos bons momentos que tinham passado juntos na cama, se a pronunciar a palavra amor se lhe negava a língua (SARAMAGO, 2002, p. 123).

O sentimento amoroso estava somente presente na sua atividade laboral, e nesse caso, o amor a qual nos referimos assemelha-se mais à concepção flusseriana:

sempre se tinha prezado de ser, cheio de pedagógico amor pelos seus alunos, mas exigentíssimo nas datas e implacável nos cognomes (SARAMAGO, 2002, p. 20)

Portanto, apesar do amor pedagógico, encontra-se Tertuliano, durante a maior parte da narrativa, incapaz do sentimento de amor. Ainda que esse prognóstico se altere após o encontro efetivo com António Claro, o romance de Saramago permite a percepção da desumanização que as metrópoles promovem sobre seus habitantes.

Verificamos que tal desumanização está presente especularmente, tanto em Benjamin como em Flusser. O primeiro designa tal processo como fruto perverso da modernidade, fenômeno que reforçou um comportamento humano semelhante ao funcionamento das máquinas fabris, comportamento autômato. O segundo, sendo sucessor do primeiro, e vendo o aperfeiçoamento do que foi chamado por este de modernidade, atualiza este conceito e o analisa dentro do fenômeno que ele chama de pós-história, considerando a desumanização como consequência de uma programação que se manifesta no indivíduo pós-histórico.

A família, como instituição na pós-história, é aparelho e espaço onde se encontram sujeitos solitários conscientes de sua existência absurda. Tal solidão, segundo Flusser, pode não redundar em desumanização caso, em relações intersubjetivas, o homem encontre amor. Por outro lado, para Benjamin, é a experiência do choque como *Erlebnis* (vivência) que pode romper com o eterno retorno do comportamento autômato do homem da modernidade e sua consequente desumanização.

É interessante ressaltar que aqui as imagens refletidas pelo espelho aparecem como *commenter*, ou seja, invertidas: Flusser geralmente mais fenomenológico e objetivo, enfatiza a intersubjetividade, chegando a se aproximar do conceito de amor cristão, ainda que sua reflexão seja influenciada pela corrente de pensamento existencialista. Por seu turno, o traço

teológico característico de Walter Benjamin parece dar lugar a uma perspectiva fenomenológica na qual o filósofo entende a automatização do comportamento humano como jogo absurdo.

Todavia, como veremos na próxima seção, tanto a esperança de Benjamin como a de Flusser diante, respectivamente, do fenômeno da desumanização no mundo moderno e pós-histórico, encontram-se também em outro aparelho: na instituição da escola pós-histórica.

2.3.2 A escola pós-histórica e a história a contrapelo

Na perspectiva da pós-história, as instituições extinguem-se ou se tornam aparelho. Desse modo, a exemplo do que aconteceu com a família, a escola também transformou-se em aparelho.

Para explicá-lo, Flusser (2011, 2015) recorre à etimologia, dá um passo atrás rumo à Grécia Antiga, para visualizar melhor a situação atual. Escola significa ócio, o qual os gregos associavam à contemplação das ideias imutáveis. Assim, como lugar de contemplação, a escola faz-se templo da teoria.

Flusser (2011) explica que os gregos consideravam a existência de uma hierarquia vital constituída a partir de três níveis: a base é formada pela vida econômica, onde predomina o eterno retorno da produção-consumo-produção, do trabalho-cansaço-trabalho. No nível intermediário, encontra-se a vida política do homem livre. No nível superior encontramos a escola, lugar da filosofia, com os homens que se dedicam à vida contemplativa. Estando, pois, no pico da pirâmide vital, é a escola meta da vida.

Na Idade Média, a atividade filosófica estava quase que inteiramente restrita à Igreja, especialmente entre os membros denominados monges. É durante este período que a atividade escolar (atividade de ócio) ganha uma versão disciplinar, a instituição escolar localizada nos mosteiros, de maneira que

A escola era, como toda a vida na época, uma preparação para o exame de maturidade “morte”, no qual ou se passava para a salvação eterna, ou se era reprovado para a maldição eterna. [...] Havia também escolas de preparação para o serviço ao Senhor. A distinção não é fácil. Em caso de aprovação, tornava-se doutor (FLUSSER, 2015, p. 309).

Monges eram doutores ou estavam em processo de doutoramento. Em caso de reprovação, esses doutorandos eram mortos em um auto-de-fê.

Flusser (2011) comenta que a escola que surgiu na Idade Média visava à sabedoria pela visão das ideias. Estando a vida contemplativa (escola) acima da camada de vida política, o filósofo conclui que o propósito da política é a escola, visto que “os filósofos que vivem ao nível da escola são os reis da sociedade. São eles os ‘escolásticos’, que guiam, durante a Idade Média, o comportamento da sociedade” (p. 164).

Entretanto, o filósofo tcheco explica que a revolução industrial deformou a escola, na medida em que

Um dos aspectos importantes da revolução burguesa é que a escola é transferida dos mosteiros para as cidades. Política e teoria trocam de lugar. Em vez de a política servir à escola, agora é a escola que serve a política. A escola não é mais meta, ela se torna meio (FLUSSER, 2015, p. 312).

Nesse sentido, Flusser (2011) entende que a escola moderna industrial (ou burguesa) é um meio a serviço do poder burguês e do capital. Isso porque a sociedade industrial não vive para a sabedoria (a contemplação) como a pré-industrial, mas para a realização (industrial) de obras. Desse modo, a finalidade da escola passou a ser a transmissão de informações para futuros agentes do processo industrial e a elaboração de informações que permitiriam o aperfeiçoamento progressivo de produtos. Mais que nunca, a escola serve, nessa perspectiva, ao capitalismo e à consciência histórica, progressiva e linear.

A escola industrial (FLUSSER, 2015) caracteriza-se pela divisão em disciplinas, correspondente às diferentes ciências. Outrora, lugar de pôr em relação os saberes, agora a divisão das disciplinas se assemelha às divisões do trabalho em uma fábrica, em que há apenas o mínimo de comunicação entre as partes.

O tempo destinado às disciplinas era desigual, sendo difícil algumas vezes estabelecer de modo definido a diferença entre elas (esse é o caso, por exemplo, de química e física, saberes que se tocam e compartilham a investigação de alguns fenômenos). No entanto, é notória a percepção de que o ensino de uma disciplina em especial fazia-se necessário para a manutenção do processo histórico e industrial: o ensino de história, uma vez que “a consciência histórica precisa se infiltrar nas pessoas. As pessoas têm que acreditar e se engajar no progresso” (FLUSSER, 2015, p. 314).

Flusser (2011, 2015) não acredita que um ensino de história que corresponda às demandas do processo histórico seja factível e útil na pós-história. Segundo o filósofo, a escola a partir da universalização do acesso e obrigatoriedade do ensino passou a ter uma estrutura muito clara de suporte à atividade produtiva: o ensino fundamental serviria “para tornar os filhos dos ex-camponeses, os proletários, competentes para funcionar em função das máquinas” (2015, p. 314), o ensino médio serviria para instruir os filhos homens a manter a

máquina em ordem, já o ensino superior, não sendo obrigatório, formaria filhos de burgueses para aperfeiçoarem as máquinas e criarem outras.

Com o aperfeiçoamento das máquinas, foi possível a automação de muitas delas, ademais surgiram aparelhos. Desse modo, a programação intensificou-se, de maneira que a pós-história colocou-se como processo que predomina sobre o processo histórico. A referida crise da história examinada na seção 2.2. também atinge a escola industrial moderna. Com a acentuação da supracitada crise e a conseqüente ascensão da pós-história, o contexto escolar torna-se ainda mais incerto. A escola que, no programa do processo histórico, formava para o aumento da quantidade da produção e do consumo, e para a conseqüente diminuição do custo e maximização dos lucros sobre as mercadorias, já não sabe mais para o que forma.

Nesse contexto, a escola atual tem, em muitos lugares, as suas diretrizes modificadas a partir de decisões dos mais altos escalões da política, como critica o narrador de *O homem duplicado*:

Depois do almoço, Tertuliano Máximo Afonso participou, com a maior parte dos seus colegas, numa reunião que havia sido convocada pelo director a fim de ser analisada *a última proposta de actualização pedagógica emanada do ministério, das mil e tantas que fazem da vida dos infelizes docentes uma tormentosa viagem a Marte através de uma interminável chuva de ameaçadores asteróides que, com demasiada frequência, acertam em cheio no alvo* (SARAMAGO, 2002, p. 20, grifos nossos).

Essa escola, oprimida pelos desmandos do estado que nela interferem sem fazer ideia de como se dá seu funcionamento diário, não se constitui em espaço de diálogo, de ambiente dialógico e intersubjetivo. Assim

os estudantes, não esqueçamos os estudantes, coitados, que por não terem com quem falar acabarão um dia por não terem nada para dizer, imagine o que seria a vida na escola com toda a gente à conversa, não fariamos mais nada, e o trabalho à espera (SARAMAGO, 2002, p. 81).

Nessa perspectiva, qual o futuro da escola pós-histórica? Flusser (2011) vislumbra duas alternativas para essa instituição. A primeira seria a transformação total da escola em aparelho totalitário. Desse modo, a escola serviria fortemente à programação cada vez mais eficiente das pessoas, sendo instrumento do totalitarismo aparelhístico. Ou seja, a escola pós-histórica (chamada por Flusser de pós-industrial) seria, dessa forma, lugar de escravidão econômica de eterno retorno. A segunda perspectiva de futuro para a escola concentrar-se-ia no problema da necessidade de informação nova tanto para oxigenar o sistema, como também para evitar a desumanização ou a transformação total do homem em funcionário.

A última perspectiva de futuro da escola mostra-se tão otimista, quanto necessária. Nesse sentido, Flusser destaca que “a escola permitirá que os receptores das informações se

retirem da escola para o seu espaço privado e de lá publiquem informação efetivamente nova” (2011, p. 168-169). A partir dessa reformulação do contexto escolar, “os participantes da escola deixarão de ser ‘programados’ e passarão a ser programadores dialógicos dos aparelhos. *Não mais programarão programas, mas os próprios aparelhos*” (p. 169, grifo do autor).

Flusser explica que, nesse contexto, a democracia ganharia uma acepção jamais imaginada para o termo. No entanto, o filósofo tcheco não explicita como seria possível efetivar tais ações em ambiente escolar.

Na obra em estudo há uma tentativa por parte de Tertuliano no sentido de alcançar, em ambiente escolar, a democracia na qual Flusser acredita. Ainda que tenha ficado apenas no plano discursivo, a sua proposta de mudança no ensino de história é considerada relevante, a ponto de o diretor achar que seja prudente encaminhá-la, devidamente fundamentada, ao ministério. Tal proposta, como observado em nossos estudos, encontra sustentação na perspectiva benjaminiana da “história a contrapelo” e, sendo persuasiva, chega a agregar como entusiasta a professora de inglês. Não sendo suficiente, no entanto, para atingir o colega de exatas que vê com humor o discurso de Tertuliano.

Quando Tertuliano Máximo Afonso terminou o seu breve discurso, viu que tinha convencido outra pessoa. Timidamente, a professora de Inglês murmurava, Podia-se fazer o mesmo com as línguas, ensiná-las dessa maneira, ir navegando até a nascente do rio, talvez assim viéssemos a perceber melhor o que é isto de falar, Não faltam especialistas que o saibam, lembrou o director, Mas não esta professora a quem mandaram ensinar Inglês como se não existisse nada antes. O colega de Matemática disse, sorrindo, Desconfio que esses métodos não dariam resultado com a aritmética, o número dez é teimosamente invariável, nem teve necessidade de passar pelo nove nem o devora a ambição de tornar-se onze (SARAMAGO, 2002, p. 84)

A proposta de Tertuliano de ensinar a história do presente para o passado – o que nesse trabalho chamamos, baseando-nos em Benjamin, de “história a contrapelo” – parece contagiar a professora de inglês por ser um modo de possibilitar a compreensão pelo aluno e pelo professor da validade daquilo que é ensinado, mais do que o faria sua pré-histórica finalidade, ou a histórica relação de causa e efeito. As disciplinas, desse modo, perderiam suas auras de saber absoluto e inquestionável, uma vez que seria apreendido seu caráter relativo associado a um saber que se acontece em relação com outros saberes e não *a priori*. Isso significa dizer que o aprendizado tornar-se-ia uma atividade criativa de questionamento e reconstrução de saberes, perspectiva que muito preocupa o representante das disciplinas das ciências exatas.

Como veremos, a resistência individual ao processo de desumanização promovido

pelos aparelhos é tarefa difícil, uma vez que o totalitarismo aparelhístico é produtor de uma massa que a partir de programação engaja-se no seu funcionamento. Desse modo, o processo pós-histórico apresenta, tanto no que diz respeito à instituição escolar quanto à produção técnica dos aparelhos, perspectivas semelhantes, uma pessimista e outra otimista: a primeira apontaria para a escola como aparelho totalitário, e a segunda, para esse ambiente como lugar de emancipação do sujeito da lógica aparelhística, de programação de aparelhos e de democracia.

Em relação à produção técnica de aparelhos, perspectiva a pessimista diz respeito à possibilidade da reprodutibilidade técnica fomentar uma massa de funcionários (desumanização), enquanto a otimista corrobora para a perspectiva de, a partir da reprodutibilidade, ser possível a democratização das informações e a produção de informações efetivamente novas.

3 DUPLO E RESSIGNIFICAÇÃO

Al fin y al cabo, somos lo que hacemos para cambiar lo que somos. La identidad no es una pieza de museo, quietecita en la vitrina, sino la siempre asombrosa síntesis de las contradicciones nuestras de cada día.

En esa fe, fugitiva, creo. Me resulta la única fe digna de confianza, por lo mucho que se parece al bicho humano, jodido pero sagrado, y a la loca aventura de vivir en el mundo.

Eduardo Galeano

Eduardo Galeano explica no poema “Celebración de las contradicciones /2” que a vida é uma assombrosa síntese de contradições. Sob essa perspectiva estudaremos a personagem Tertuliano de *O homem duplicado* em relação a seu duplo António Claro.

A certeza a respeito da fluidez da identidade ratifica a necessidade de abertura ao outro, de relações intersubjetivas. Tal ponto de vista reforça o curso de nossa análise que se orienta em, a partir da metodologia do espelhamento, compreender a temática do duplo na narrativa de Saramago não como aniquilação, mas como complemento e ressignificação do eu.

O homem duplicado foi escrito no início do *boom* de acesso à internet e a computadores de mesa (*desktop*). Nesse contexto, o potencial ambigualmente informativo e alienador das mídias audiovisuais, que já incomodava Saramago¹⁷, seria intensificado com o advento das redes sociais cibernéticas.

Ao contrário do potencial informativo (no sentido flusseriano de agregar informações novas e não no sentido benjaminiano), Flusser (1989) alerta para o fato da premência do potencial alienador. A ativação de um ou outro potencial das imagens técnicas depende do uso que fazemos delas, que pode ser simples ou complexo. No uso simplificado, somos passivos e tornamo-nos funcionários. Já na utilização complexa, apresentamos postura ativa e criativa, e assumimos o papel de jogadores.

17 Cf. seu depoimento no documentário *Janela da Alma*, de 2001, no qual o escritor português critica a as mídias audiovisuais e as compara com o a caverna de Platão. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4F87sHz6y4s_

Em uma leitura preliminar da narrativa em estudo, é possível observar que a acepção do duplo como imagem substituta de seu correspondente no mundo referencial aponta para uma leitura simplificada da imagem técnica, a qual conduz à perspectiva de aniquilação e ameaça. No entanto, amparados no conceito de tradução em Vilém Flusser e Walter Benjamin, bem como na relação entre história e pós-história, a presente análise preocupa-se especialmente com as entrelinhas do texto saramagueano, seus subgestos¹⁸, de modo que procurarei demonstrar que o contato entre Tertuliano Máximo Afonso e António Claro ressignifica não só o protagonista, mas também o seu contexto e o ato de ensinar.

Nesse sentido, observamos que o problema das imagens tecnicamente reproduzidas constitui uma preocupação pessoal do escritor português, conforme ele aponta em depoimento, anterior à publicação de *O homem duplicado*, ao documentário *Janela da Alma*, de 2001:

O que eu acho é que nós nunca vivemos tanto na caverna de Platão como hoje. Hoje é que estamos a viver de fato na caverna de Platão. Porque *as próprias imagens que nos mostram a realidade, de alguma maneira substituem a realidade. Nós estamos num mundo que chamamos de mundo audiovisual. Nós estamos efectivamente a repetir a situação das pessoas aprisionadas ou atadas na caverna de Platão, olhando em frente, vendo sombras e acreditando que essas sombras são a realidade. Foi preciso passarem todos estes séculos para que a caverna de Platão aparecesse finalmente num momento da história da humanidade que é hoje e vai ser e vai ser cada vez mais* (SARAMAGO, 2001, 00:56:44-00:57:44 – grifos nossos).

O resultado da profusão dessas imagens é, segundo o romancista – que nesse momento parece concordar com Flusser –, a perda de um mundo referencial que pode se confirmar até mesmo na perda de identidade e de sentido da existência:

Vivemos todos em uma espécie de mundo à parte, mundo à parte audiovisual, onde os sons se multiplicam, onde as imagens se multiplicam e onde nós mais ou menos, creio eu que isso vai acontecer, e nós vamos escrever mais a sentidos perdidos. Perdidos, em primeiro lugar, de nós próprios, e em segundo lugar, perdidos na relação com o mundo. E

18 Subgesto é um termo utilizado pelo narrador de *O homem duplicado* para designar o que está nas entrelinhas de um gesto e que muitas vezes pode ser o que de mais relevante há na mensagem, apesar de passar despercebido. Como explicação comenta o narrador: “a questão dos subgestos, que aqui, pelo menos tanto quanto é do nosso conhecimento, pela primeira vez se levanta. É costume dizer-se, por exemplo, que Fulano, Beltrano ou Sicrano, numa determinada situação, fizeram um gesto disto, ou daquilo, ou daqueloutro, dizemo-lo assim, simplesmente, como se o isto, ou o aquilo, ou o aqueloutro, dúvida, manifestação de apoio ou aviso de cautela, fossem expressões forjadas de uma só peça, a dúvida, sempre metódica, o apoio, sempre incondicional, o aviso, sempre desinteressado, quando a verdade inteira, se realmente a quisermos conhecer, se não nos contentarmos com as letras gordas da comunicação, reclama que estejamos atentos à *cintilação múltipla dos subgestos que vão atrás do gesto como a poeira cósmica vai atrás da cauda do cometa, porque esses subgestos, para recorrermos a uma comparação ao alcance de todas as idades e compreensões, são como as letrinhas pequenas do contrato, que dão trabalho a decifrar, mas estão lá*” (SARAMAGO, 2002, 46-47, grifos nossos).

acabamos a circular aí, sem saber muito bem nem o que somos, nem pra quê servimos, nem que sentido tem a existência (SARAMAGO, 2001, 01:00:59-01:01:38).

Portanto, consideramos que José Saramago, na escrita do supracitado romance, procura problematizar a existência humana confundida pelo dito “mundo audiovisual”. Nesse sentido, a narrativa apresentará dois caminhos possíveis: o da ameaça que as imagens técnicas podem representar e o da possibilidade de libertação dessas mesmas ameaças, caminho este pelo qual optamos, partindo de uma leitura que inverte a imagem de modo a penetrar o nada do qual ela se constitui.

Assim, utilizando-nos da metodologia de espelhamento, a fim de analisar a temática do duplo presente na narrativa *O homem duplicado*, esse capítulo será composto de três seções. A primeira dedicar-se-á às relações estabelecidas entre a arte cinematográfica e o texto de Saramago, por meio das quais o escritor realiza sua crítica à indústria cultural; a segunda buscará apresentar os diversos espelhamentos presentes na construção das personagens Tertuliano Máximo Afonso e António Claro. Por fim, a última seção discorrerá sobre as repercussões de ditos espelhamentos no jogo entre história e pós-história, escrita e imagem, de maneira a demonstrar o duplo como complemento e enriquecimento.

3.1 Literatura e seus reflexos: Saramago e a crítica às imagens técnicas

Como bem observado em pesquisas que antecedem este estudo (com destaque para DAMASCENO, 2010 e GONÇALVES NETO, 2011), a publicação de *O homem duplicado* acontece em um momento da produção do escritor que, sendo posterior ao recebimento do Nobel de Literatura¹⁹, aponta para um distanciamento das questões localizadas no espaço de Portugal e em sua história, para dar lugar a uma reflexão mais abrangente do estar-no-mundo contemporâneo.

Uma das hipóteses para essa mudança temática na produção literária de Saramago diz respeito ao despertar de uma nova percepção de mundo por parte do autor, a partir da eminência da virada do século. Para o escritor, nasce uma nova civilização, a qual ele não

19 O escritor recebeu o Nobel em 1998, na ocasião foi congratulado com a seguinte justificativa: “*who with parables sustained by imagination, compassion and irony continually enables us once again to apprehend an elusory reality*” (“que, com parábolas portadoras de imaginação, compaixão e ironia torna constantemente compreensível uma realidade fugidia”, tradução nossa). Disponível no site da premiação: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/index.html.

compreende, como relata em entrevista a Juan Arias:

O problema não é que terminou um século, o problema é que está a terminar uma civilização. [...] Tudo está a mudar, a família, as instituições, tudo está a se transformar em outra coisa. Mas digo-lhe com toda honestidade do mundo, não sei em quê. [...] Vivemos num momento de mudanças, de transformações científicas e tecnológicas, em que se fala de clones. A genética chegou a um ponto que não poderíamos imaginar, como podemos dizer agora como será o novo milênio? Nem sequer podemos arriscar previsões sobre o que vai acontecer nos próximos cinquenta anos. Não tenho a menor ideia de como será (SARAMAGO, 2003, p. 59).

Partindo de diferentes perspectivas de leitura, podemos nos aventurar na narrativa insólita dos sócias, considerar que o duplo não passa de uma criação da mente de Tertuliano, inferir que o enredo apresenta uma reflexão crítica ao tema da clonagem humana ou um questionamento à formação da identidade na contemporaneidade. No entanto, é indiscutível que a construção de *O homem duplicado*, encaminhada por um narrador onisciente - que nos revela os pensamentos de Tertuliano e António Claro, bem como os diálogos de Tertuliano com o Senso Comum (sua consciência) – apresenta uma trama que constantemente se autorreferencia, se espelha, constituindo-se assim numa narrativa complexa.

A teoria crítica a respeito do romance tenta definir as características deste gênero e estudá-lo. Contudo, tal tarefa é arriscada visto que o romance, como explica Bakhtin (1988), é híbrido e plurilinguístico. Nesse sentido, Robert Stam equipara o hibridismo do romance ao do cinema:

O romance, em seu início, valeu-se dos materiais mais diversos: ficções de corte, literatura de viagem, alegoria, livro de piadas. Prosseguiu invadindo o território de outras artes para criar os romances poéticos, dramáticos, cinemáticos e jornalísticos. E o que é verdade em relação ao romance, é mais verdadeiro ainda em relação ao cinema, pois enquanto as palavras e apenas elas, são a matéria de expressão do romance, o cinema é uma linguagem composta (STAM, 1981, p. 56).

Dessa forma, não surpreende, portanto, que *O homem duplicado* contenha traços de outros gêneros literários, tais como as histórias de detetive e o fantástico, nem que represente a simbiose das temáticas do duplo, da História e da reflexão psicológica.

Outra espécie de reflexão também presente em sua construção é a autocrítica, especialmente quanto a sua elaboração, o ato de escrever romances. Robert Stam explica, nesse sentido, que há uma vertente na literatura e no cinema que promove o realce dessa característica através de procedimentos denominados por ele de “anti-ilusionistas”. No romance, tal vertente tem como precursor Cervantes e, como expoentes no cinema, Godard e Pasolini. A arte anti-ilusionista, segundo Stam, explora

a mistura dos gêneros a tal ponto que o significado do trabalho passa a surgir

da tensão criativa gerada por sua interação. As tensões nos forçam a refletir sobre a natureza do gênero em si, e nos tornam conscientes dos meios pelos quais a realidade é mediatizada através da arte (STAM, 1981, p. 56).

Como já explicitado, fica evidente em *O homem duplicado* essa mistura de gêneros. Em contrapartida, a própria escrita saramagueana já revela um diálogo ou um jogo de espelhos entre a língua escrita e a língua falada. Essa estrutura, conforme entendemos nesse trabalho, estrutura a escritura do romance sem dar a ele forma e linguagem comum a este gênero, ao mesmo tempo em que o apresenta, não como uma realidade bem definida e explicada, mas como um caos organizado à medida que apresentado. Nesse sentido, Saramago explica que a melhor maneira de ler suas obras não é silenciosamente, mas em voz alta para que se perceba sua música e seu ritmo.

Tenho a necessidade de que o que estou a escrever possa ser dito. É isto que recomendo aos leitores quando dizem: mas eu não entendo, eu não entendo. Então eu respondo que talvez possam entender melhor lendo em voz alta duas ou três páginas, pois são eles que vão encontrar o ritmo, a música que está ali (SARAMAGO, 2004, p. 75).

Assim, para a compreensão dos romances de Saramago é necessário que o leitor desconstrua as concepções tradicionais referentes a esse gênero. Talvez, aproximá-los à ideia de uma narrativa quase cinematográfica seja uma maneira de torná-los mais legíveis para um leitor imerso num mundo audiovisual, especialmente no que se refere aos planos longos, usados, por exemplo, para descrever ambientes fundamentais como a casa na qual os duplos se encontram, o gabinete do diretor e a sala de aula, ou em diversas passagens, na quais, como uma câmera objetiva, o autor chega a construir imagens semelhantes às observadas a partir do orifício de uma fechadura, forma de convidar-nos a olhar em direção ao interior da condição humana na contemporaneidade.

A partir dessa perspectiva, destacaremos abaixo os espelhamentos do cinema no romance e a crítica à indústria cultural. Desse modo, esperamos demonstrar que assim como Tertuliano se vê duplicado e ressignificado por seus duplos (em especial por António Claro), também o cinema encontra-se duplicado e ressignificado pelo romance saramagueano.

3.1.1 Os reflexos do cinema em *O homem duplicado*

A desconfiança de José Saramago em relação ao “mundo audiovisual” se encontra presente na narrativa e fica evidente, por exemplo, na rejeição do protagonista por produções

cinematográficas de ficção, como se percebe nesse trecho:

Aqui o nosso colega é pouco apreciador de cinema, apartou o de Matemática para os outros, Nunca afirmei redondamente que não gosto, o que disse e repito é que o cinema não faz parte dos meus afectos culturais, prefiro os livros (SARAMAGO, 2002, p. 144).

Sendo motivo de preocupação do autor, a crítica ao cinema aparece de diversas formas na narrativa, especialmente nas impressões de Tertuliano e em suas opiniões sobre a atividade exercida por seu duplo, que era ator.

Quanto às impressões do protagonista, verificando a repulsa do professor de história pelo cinema, o colega de matemática tenta sondá-lo para sugerir algo que lhe possa agradar, Tertuliano então fala de seus gostos:

Tenho uns quantos vídeos, uns documentários científicos, ciências da natureza, arqueologia, antropologia, artes em geral, também me interessa a astronomia, assuntos deste tipo, Tudo isso está bem, mas precisa de se distrair com histórias que não ocupem demasiado espaço na cabeça, por exemplo, uma vez que a astronomia lhe interessa, imagino que igualmente lhe poderia interessar a ficção científica (SARAMAGO, 2002, p. 13).

Essas histórias que não ocupam demasiado tempo na cabeça correspondem ao estilo de filmes nos quais Daniel Santa-Clara atua e que, segundo o narrador, “pertencem à denominada série bê, produtos rápidos para consumo rápido que não aspiram a mais que entreter o tempo sem perturbar o espírito” (SARAMAGO, 2002, p. 88). Terminada a sondagem, o colega de matemática sugere *Quem porfia mata a caça*, mas ao contrário das expectativas dele, o filme não sai da cabeça de Tertuliano:

a imagem fixa do empregado da recepção olhando de frente quem o olhava a ele. Tertuliano Máximo Afonso levantou-se da cadeira, ajoelhou-se diante do televisor, a cara tão perto do ecrã quanto lho permitia a visão, Sou eu, disse, e outra vez sentiu que se lhe eriçavam os pêlos do corpo, o que ali estava não era verdade, não podia ser verdade, qualquer pessoa equilibrada por acaso ali presente o tranquilizaria (SARAMAGO, 2002, p. 23).

O professor de história não conseguia digerir bem aquelas imagens cinematográficas e, como a personagem de Godard em *Les Carabiners* (1963)²⁰, aproxima-se da tela, mas, contrariamente à expectativa de sentir-se mais perto de sua imagem espelhada, não consegue diminuir o estranhamento que declara o abismo entre ele e a imagem.

20 A cena do filme de Godard a qual nos referimos recebe uma descrição precisa de Robert Stam, transcrita a seguir: “O obtuso Michelangelo vai ao cinema e confunde a imagem na tela com a realidade em carne e osso. Começa o filme *Le Bain de la Femme du Monde*. Michelangelo pula de sua cadeira. A mulher sai de quadro e ele tenta espiar por detrás da tela. Em vão. Ela retorna para banhar-se e Michelangelo salta para ver seu corpo por cima da banheira. Novamente em vão. Frustrado, começa a acariciar a imagem sobre a tela. Desconcertado com a plenitude estéril da proximidade empírica que a imagem filmica oferece, Michelangelo cai e arrasta consigo a tela” (STAM, 1981, p. 24).

Quanto à temática, portanto, identificamos as referências intermediáticas, porém estas vão além, compõem também a estrutura da narrativa. Essa última não cessa de apresentar passagens nas quais podemos vislumbrar a aproximação da câmera, seu distanciamento, sequências e mudança de planos.

Desse modo, na passagem a seguir, verificamos uma mudança de planos que compõem uma mesma sequência: “esboçara um plano no refeitório enquanto, sozinho, almoçava, aperfeiçoara-o sob o escudo protector das soporíferas intervenções dos colegas, e agora tinha na sua frente o empregado da loja de vídeos” (SARAMAGO, 2002, p. 48). É como se a câmera tivesse passado rapidamente por duas cenas – 1. “esboçara um plano no refeitório enquanto, sozinho, almoçava” e 2. “aperfeiçoara-o sob o escudo protector das soporíferas intervenções dos colegas” – até concentrar-se na última, consequência das anteriores – “e agora tinha na sua frente o empregado da loja de vídeos” –, a qual terá uma duração estendida.

Em outro fragmento, Saramago, em mais um de seus propositais desvios metalinguísticos, relata a escrita de romances como quem explica as colagens/edições que montam uma narrativa cinematográfica:

Como uma máquina manipuladora do tempo, mormente no caso de o escrúpulo profissional não ter permitido a invenção de uma zaragata de rua ou de um acidente de trânsito com a única finalidade de encher os vazios da intriga, aquelas três palavras, *Não Teve História, empregam-se quando há urgência em passar ao episódio seguinte ou quando, por exemplo, não se sabe muito bem que fazer com os pensamentos que a personagem está a ter por sua própria conta, sobretudo se não têm qualquer relação com as circunstâncias vivenciais em cujo quadro supostamente se determina e actua.* (SARAMAGO, 2002, p. 52, grifos nossos).

O escritor português proporciona-nos também passagens nas quais, além de realizar a narração como quem descreve as imagens com uma câmera objetiva que acompanha a personagem, acrescenta uma pequena observação a respeito da indústria cinematográfica:

Tertuliano Máximo Afonso acabou de arrumar o carro, percorre a pequena distância que o separa de casa, numa das mãos leva a sua pasta de professor, na outra o saco de plástico, que pensamentos haveria de ter agora se não deitar contas a quantos vídeos irá conseguir visionar, bicudo verbo, antes de ir para a cama, *é o resultado de interessar-se por secundários, fosse este uma estrela e tê-lo-íamos aí logo às primeiras imagens* (SARAMAGO, 2002, p. 53, grifos nossos).

Mas Daniel Santa-Clara não era uma estrela, apesar de ter tido um papel de destaque no filme mais recente assistido por Tertuliano, ele não era sucesso de bilheteria. Tal papel de ator secundário orienta-nos a um movimento de inversão da arte cinematográfica, rumo a seu nitrato de prata, seu nada. Esse é um convite colocado pela narrativa, o qual será esmiuçado

na próxima subseção: um passo para trás do ecrã que nos permita ver melhor ao que se propõem as imagens.

3.1.2 A indústria cultural no espelho do romance

Conforme enredo da narrativa analisada, Tertuliano está imerso na solidão da massa, na melancolia, quando, de repente, descobre um sócia idêntico a si nas imagens de uma fita de vídeo. Empenha-se então em descobrir de quem se trata, qual seu nome, o endereço do duplo, pensando em encontrar-se com ele. No entanto, em se tratando de um ator secundário, Tertuliano não tem subsídios para identificá-lo a partir da tal fita, de modo que decide alugar, em uma locadora próxima, diversos títulos da mesma produtora na esperança de fazer suas descobertas.

O protagonista empreende uma corrida desesperada por assistir a todos os filmes o mais rápido possível, para tomar conhecimento da identidade de seu Outro. Como consequência, durante sua obstinada busca, sentiu-se, algumas vezes, na obrigação de explicar o sentido do aluguel e compra de tantos filmes, como na passagem abaixo, na qual ele dá explicações ao empregado da locadora:

A razão do meu interesse por ver outros filmes desta produtora relaciona-se com o facto de ter actualmente em fase bastante adiantada de preparação um estudo sobre as tendências, as inclinações, os propósitos, as mensagens, tanto as explícitas como as implícitas e subliminares, em suma, os sinais ideológicos que uma determinada empresa produtora de cinema, descontando o grau efectivo de consciência com que o faça, vai, passo a passo, metro a metro, fotograma a fotograma, difundindo entre os consumidores. À medida que Tertuliano Máximo Afonso havia desenrolado o seu discurso, o empregado, de puro assombro, de pura admiração, ia arregalando mais e mais os olhos, definitivamente conquistado por um cliente que não só sabia o que queria como também dava as melhores razões para querê-lo (SARAMAGO, 2002, p. 50).

Como se verifica, Tertuliano desenvolve verdadeira teoria a respeito dos mecanismos de manipulação da indústria cultural. A justificativa para o aluguel dos filmes serve de subterfúgio para esconder as reais intenções do protagonista. Por outro lado, realizando a leitura dos “subgestos” ao longo da narrativa, de suas entrelinhas, observamos o traço irônico do autor, que através de uma mentira do protagonista, apresenta o que, segundo nossa análise, é um dos objetivos de sua obra, a saber, promover a crítica à cultura de massa que se reforça através das mídias audiovisuais.

Nesse sentido, mesmo não fazendo parte da trama principal de *O homem duplicado* (o que Tertuliano procura de fato é seu duplo), a questão dos sinais ideológicos disseminados pela indústria cinematográfica reaparece diversas vezes, como se verifica na passagem abaixo, em explicação dada pelo professor a Maria da Paz:

O meu interesse por ver uns quantos filmes desta produtora, escolhida ao acaso, como poderás verificar são todos da mesma empresa cinematográfica, nasceu de uma ideia que me ocorreu há tempos, a de fazer um estudo sobre as tendências, as inclinações, os propósitos, as mensagens, tanto as explícitas como as implícitas e subliminares, ou, para ser mais preciso, os sinais ideológicos que um determinado fabricante de filmes vai disseminando, imagem a imagem, entre os consumidores deles (SARAMAGO, 2002, p. 99).

Para Flusser, o cinema é, na realidade, “um entre os numerosos transmissores de um aparelho *anfiteatral*, o da indústria cultural” (2011, p. 83-4, grifo do autor), de forma que os sinais ideológicos dos quais fala Tertuliano são ativamente recebidos pela massa. Nesse contexto, o filósofo tcheco afirma que “não é, pois, correto afirmar-se do cinema que é instrumento alienante. O cinema, como todos os nossos *media*, mitificam graças a um conluio consciente entre os emissores e os receptores de suas mensagens. Não há nada a 'desmistificar' no caso” (p. 86).

O aparelho da indústria cinematográfica, bem como qualquer outro aparelho, consagra-se como brinquedo que promove jogo absurdo. Nesse jogo, na perspectiva analisada, somos suas peças, operamos como funcionários que, em diálogos em rede, alimentam o sistema (*feedback*) para que ele aperfeiçoe suas técnicas, a fim de nos programar melhor para seu jogo. São peças do jogo, não só quem assiste, mas também quem realiza a produção cinematográfica, quando, por exemplo, tentam conseguir financiamento para seus filmes – no caso dos produtores –, obter papéis de destaque – no caso dos atores –, transmitindo mensagens que em geral reforçam o sistema. Nesse contexto, todos os envolvidos dialogam em rede, conforme concorda Tertuliano quando afirma:

o cinema, repito, participa, com muito maior rapidez e não menor intencionalidade, na propagação generalizada de toda uma rede desses sinais ideológicos, em regra interessadamente orientados (SARAMAGO, 2002, p. 100).

As produções cinematográficas das quais nos fala a narrativa de *O homem duplicado* propõem-se a promover o divertimento de seus expectadores. Segundo Flusser, o divertimento “não é nem tentativa de encontrar-se, nem de encontrar o mundo, mas tentativa de quebrar a consciência infeliz, a consciência ‘*tout court*’, pelo método de derramar-se pelo mundo”, de modo que “a oposição dialética entre eu e o mundo é desviada para terreno intermediário. O

das sensações imediatas” (2011, p. 130). Caso sejamos totalmente programados e reprogramados, não haverá espaço para a vivência concreta já tão rarefeita.

O divertimento é distração e, como podemos constatar, não foi esse o efeito que *Quem porfia mata a caça* causou no professor de história. O filme sugerido pelo colega de matemática acarretou efeito contrário, o de concentração dos pensamentos de Tertuliano e não de dispersão. A narrativa mostra que o efeito indesejado do filme foi causado pela descoberta de alguém que, idêntico ao protagonista, representaria sua morte. No entanto, o romance também aponta, segundo nossa análise, para o fato de que Tertuliano fica perturbado ao se enxergar imagem, *pixels*, em uma produção de série bê que tem como objetivo o entretenimento.

Dito entretenimento, segundo Flusser (2011), “é acúmulo de sensações a serem eliminadas indigeridas”, característico do divertimento que tem como consequência a ascensão da “sociedade de consumo”. O filósofo tcheco ressalta que seus efeitos apontam para a perpetuação de nossa perigosa programação:

isto tem consequência curiosa. Nada é tomado a sério, tudo nos diverte. Não apenas os programas destinados explicitamente ao divertimento. Devoramos tudo com atitude sensacionalista. Arte, filosofia, ciência, política, inclusive os eventos que nos dizem respeito em nossa vida concreta: fome, doença, opressão. O nosso trabalho nos diverte. As nossas relações humanas nos divertem. Somos incapazes de seriedade, porque o que queremos é a sensação concreta, contrapartida dos jogos simbólicos dos quais participamos. Já que tais jogos não significam a sensação concreta, esta não tem mais significado. Vivemos absurdamente (2011, p.135-6).

No entanto, Vilém Flusser destaca que existe uma forma eficaz de driblar esse processo: assumir a posição de jogador e jogar contra o programa, de modo criativo, exatamente o que, acreditamos, José Saramago realiza na obra em estudo.

3.2 *O homem duplicado: um jogo de espelhamentos*

A seleção de nomes de personagens dos romances dificilmente dá-se por acaso, não seria diferente com José Saramago. O escritor português procura escolher aqueles que, quando analisados, agregam nova camada semântica ao enredo, reforçam determinados caminhos de leitura e ressignificam a obra como um todo.

Ao estudar o protagonista, Tertuliano Máximo Afonso, verifica-se que o traço mais marcante de sua personalidade é a melancolia. Esta se faz presente tanto na figura do

professor e em suas relações humanas como em seu espaço íntimo. Um sentimento que é apontado pelo narrador em diversas passagens, dentre as quais destacamos:

Tertuliano Máximo Afonso não pertence ao número dessas pessoas extraordinárias que são capazes de sorrir até quando estão sozinhas, o próprio dele *inclina-se mais para o lado da melancolia*, do ensimesmamento, de uma *exagerada consciência da transitoriedade da vida*, de uma incurável perplexidade perante os autênticos labirintos cretenses que são as relações humanas (SARAMAGO, 2002, p. 203 – grifos nossos).

Observamos que a melancolia é descrita pelo narrador como “uma exagerada consciência da transitoriedade da vida”. Esse exagero na reflexão, no pensamento e nos estudos é característico do melancólico na perspectiva benjaminiana, indivíduo que, “com seu desinteresse pela vida” (BENJAMIN, 1984, p. 163), tem toda sua sabedoria derivada do abismo; “da imersão na vida das coisas”, dos objetos, e na história (p. 175). Em gesto de meditação, tem como espaço frequente a biblioteca, onde costuma mergulhar na leitura de muitos livros, atitude que Tertuliano tenta seguir apesar da baixa remuneração de professor.

Duas das paredes estão forradas de livros, a maioria deles com as rugas do uso e a murchidão da idade. No chão um tapete com motivos geométricos, de cores surdas, ou talvez desbotadas, ajuda a sustentar um ambiente de conforto que não passa de simples mediania, sem fingimentos nem pretensões a parecer mais do que é, o sítio de viver de um professor do ensino secundário que ganha pouco, como parece ser obstinação caprichosa das classes docentes em geral, ou condenação histórica que ainda não acabaram de purgar (SARAMAGO, 2002, p. 18).

Personagem de perfil introspectivo, culto e que, em alguns aspectos, apresenta certo exagero e obstinação, Tertuliano carrega consigo um sentimento diretamente relacionado com o temperamento melancólico: a perda da origem. No entanto, se por um lado, como observado no primeiro capítulo, este sentimento de ausência de chão e de pátria manifesta-se em Vilém Flusser como a identificação com múltiplas pátrias; por outro, também em Tertuliano, podemos dizer que o sentimento de perda de origem revela-se sob a convivência de múltiplas identidades.

As diversas manifestações do eu de Tertuliano são anteriores à descoberta de Daniel Santa-Clara / António Claro e encontram-se latentes em seu nome. Assim, observamos que em quase todas as passagens, o nome do protagonista é citado na narrativa em sua versão completa: Tertuliano Máximo Afonso.

Segundo o *Dicionário de nomes*, “‘Tertuliano’ é originário do hebraico e significa falso ministro” (STRAHLER apud ROSA, 2006, p. 6), de modo que tal informação nos permite inferir que a preocupação de Tertuliano com o fato de ser ele o original ou o

duplicado já se encontra no primeiro nome.

Continuando sua análise, Rosa explica que o segundo nome do protagonista, “Máximo”, proveniente do latim, significa o maior, superlativo de *magnus*” (2006, p. 6). Acepção que, conforme afirma a pesquisadora, pode remeter, em conjunto ao primeiro nome, a uma grande falsidade, a maior falsificação. Ou, em separado, como parece-nos ainda mais produtivo, como uma grande ironia, visto que não era máximo, excepcional em suas práticas cotidianas, mas tinha sagacidade e inteligência surpreendentes em suas ideias, a exemplo da perspectiva inovadora para o ensino de história sugerida por ele em reunião.

Quanto a seu último nome, Afonso, Rosa salienta que é “oriundo da língua germânica e significa caprichoso, voluntarioso” (2006, p. 6). De fato, esse sobrenome reforça a contradição que se manifesta em Tertuliano, que varia entre o total desânimo em decidir, por exemplo, o que vai comer no restaurante que frequenta, e a obstinação da busca por Daniel Santa-Clara.

João Emeri Damasceno, por sua vez, recorre a Madalena Aparecida Machado para obter referências do nome de Tertuliano e, segundo o que a pesquisadora apura:

Tertuliano foi um escritor pagão que se converteu ao cristianismo; Máximo foi um ditador romano que lutou na segunda Guerra Púnica sendo denominado o *cuntactor* (o que atrasa). Sobre o nome Afonso, a História relata que Dom Afonso Henriques, ou Dom Afonso I fez a unificação do território português em 1179, constituindo uma das linhagens mais importantes da monarquia lusitana (MACHADO apud DAMASCENO, 2010, p. 65).

Associando as duas análises, a etimológica e a histórica, percebemos que a reunião dos três nomes foi um recurso, além de irônico, bastante contraditório. Se a partir da etimologia, temos a informação de que Tertuliano significa falso ministro, por outro lado, a História afirma que ele foi autêntico e polêmico ativista do cristianismo após sua conversão. Essa perspectiva é palimpséstica, visto que Tertuliano de Cartago apresenta forte conflito com sua origem, ao mesmo tempo romana e cristã²¹. Por sua vez, Máximo é, simultaneamente, “o maior” e aquele que causa atrasos, o que parece reforçar a instabilidade da personagem saramagueana. Já Afonso, se por um lado é um vitorioso monarca da história de Portugal, é também caprichoso e voluntarioso, não afeito a regras preestabelecidas.

Assim, verificamos que o nome do protagonista, apresentando várias camadas significativas, reforça o perfil de um homem contraditório e em conflito. O mais emblemático e fatídico nome é o de Tertuliano, o qual, segundo o narrador, “pesa-lhe como uma louça

21 Para aprofundamento cf. *Tertuliano: Apologia*, disponível em <http://www.tertullian.org/brazilian/apologia.html>. Acesso em: 19/01/2017.

desde o primeiro dia que percebeu que o malfadado nome dava para ser pronunciado com uma ironia que podia ser ofensiva” (SARAMAGO, 2002, p. 9). Tal ironia pode remeter também ao sentido que é atribuído ao substantivo *tertúlia*, de origem espanhola que, conforme o Dicionário Caldas Aulete Online, pode ser compreendido como uma reunião de parentes ou amigos ou como uma agremiação literária ou encontro de escritores para conversa e leitura. Ambos os sentidos remetem a relações intersubjetivas, a diálogos, não convenientes ao solitário professor de história. Desse modo, a personagem sugere que sejam utilizados apenas os dois sobrenomes, por ser mais palatável, escolha que, como observamos, é descartada pelo narrador:

Traçada após um instante de hesitação, a assinatura deixou ver apenas as duas últimas palavras, Máximo Afonso, sem o Tertuliano, mas, como quem havia decidido esclarecer por adiantamento um facto que poderia vir a ser motivo de controvérsia, o cliente, ao mesmo tempo que as escrevia, murmurou, Assim é mais rápido (p. 10).

Apresentada a problemática do nome, estudaremos outra forma de espelhamento que habita o interior de Tertuliano: a personagem Senso Comum, sua consciência. Esse desdobramento apresenta poucas semelhanças com o protagonista, como procuraremos verificar.

Colocaremos agora Tertuliano e o Senso Comum frente a seus respectivos espelhos. Saramago optou por não incorporar a fala do Senso Comum a do narrador, mas sim dar-lhe vida própria, conceder-lhe autonomia de personagem. Na passagem a seguir, conseguimos visualizar com clareza a diferenciação entre eles durante um diálogo sobre António Claro:

É difícil considerar estranha uma pessoa que é igual a mim, Deixa-o continuar a ser o que foi até agora, um desconhecido, Sim, mas estranho nunca poderá ser, *Estranhos somos todos, até nós que aqui estamos, A quem te referes, A ti e a mim, ao teu senso comum e a ti mesmo, raramente nos encontramos para conversar, lá muito de tarde em tarde, e, se quisermos ser sinceros, só poucas vezes valeu a pena, Por minha culpa, Também por culpa minha, estamos obrigados por natureza ou condição a seguir caminhos paralelos, mas a distância que nos separa, ou divide, é tão grande que na maior parte dos casos não nos ouvimos um ao outro, Ouço-te agora, Tratou-se de uma emergência, e as emergências aproximam, O que tiver de ser, será, Conheço essa filosofia, costumam chamar-lhe predestinação, fatalismo, fado, mas o que realmente significa é que farás o que te der na real gana, como sempre* (SARAMAGO, 2002, p. 32, grifos nossos).

De tão distintos, Tertuliano e seu Senso Comum julgam-se estranhos um ao outro. Mas como pode o indivíduo e sua consciência serem tão distantes? Podemos justificar esse fato na narrativa de duas formas. A primeira diz respeito ao *status* de personagem do Senso Comum, de ser mais uma duplicação de Tertuliano que, a exemplo de todas as outras, estabelecem com

o protagonista relações de semelhanças e estranhamentos. A segunda, e essa é mais produtiva para a nossa análise, aponta que o Senso Comum do professor de História não é sua consciência exatamente, mas uma parte dela, seu filtro moral, na terminologia psicanalítica, seu superego, correspondendo, portanto, às expectativas oriundas do contexto social no qual o professor está inserido.

Na perspectiva flusseriana, podemos afirmar que o Senso Comum é monolíngue, ou seja, realiza um recorte específico da realidade refutando todos os outros. Talvez, por isso, Tertuliano tenha pouca afinidade com esta personagem. De hábitos comuns e ideias pouco convencionais, após a descoberta do duplo, o professor de história desenvolve tendência para seguir mais suas ideias do que seus hábitos.

O Senso Comum fica insatisfeito com tal postura de Tertuliano, motivo pelo qual defende sua importância, dizendo que até as grandes descobertas têm origem no Senso Comum, ou seja, nos hábitos de determinada cultura:

Lembra-te do que te tinha dito há umas semanas, *só um senso comum com imaginação de poeta poderia ter sido o inventor da roda*, Não foi isso o que disseste, exactamente, Tanto faz, estou a dizê-lo neste momento, Serias melhor companhia se não quisesses ter sempre razão, Nunca presumi de ter sempre razão, se alguma vez errei fui o primeiro a dar a mão à palmatória, Talvez, mas mostrando cara de quem acabou de ser vítima de um clamoroso erro judiciário... (p. 223-224, grifos nossos).

Observamos, então, que a partir da descoberta do duplo, quando opta por contrariar o Senso Comum, Tertuliano passa a assumir um modo de pensar poliglota, que articula diferentes pontos de vista. No entanto, falta-lhe ainda a habilidade para estabelecer diálogos intersubjetivos. A dificuldade do protagonista para lidar com o outro é anterior mesmo à descoberta do duplo, como adianta o narrador já nas primeiras páginas:

Para se ter uma ideia clara de seu caso, basta dizer que estive casado e não se lembra do que o levou ao matrimónio, divorciou-se e agora não quer nem lembrar-se dos motivos por que se separou. Em troca não ficaram da mal sucedida união filhos que andassem agora a exigir-lhe grátis o mundo numa bandeja de prata (SARAMAGO, 2002, p. 9).

Se na narrativa, Tertuliano desdobra-se em Senso Comum – representando o conflito interno entre perspectiva poliglota (espelhada) e monolíngue (limitada) –, António Claro duplica-se em Daniel Santa-Clara, pseudônimo utilizado pelo ator para identificá-lo em sua profissão.

Um dos significados do nome “António” nos remete a algo que é “inestimável” (NASCENTES, 1952, p. 20), ou seja, incomparável, de altíssimo valor, uma acepção que

reforça a tese, assumida pelo ator, de que ele nasceu antes, sendo, portanto, o original. “António” vem seguido de “Claro”, aquele que é iluminado, no seu caso, que brilha como uma estrela do cinema. Sabemos que o lugar ocupado por esta personagem na indústria cinematográfica não era bem esse, e mais uma vez a ironia saramagueana mostra-se afiada.

Daniel Santa-Clara é o nome artístico de António Claro. Ambos os nomes aparecem sempre completos nas passagens do livro, o que significa dizer que, assim como acontece com Tertuliano, é importante para a interpretação da narrativa a carga significativa que trazem. Em seu nome artístico, António Claro mantém a luz, mas agora é uma luz divina, Santa-Clara. Seguindo essa perspectiva religiosa, foi escolhido um nome de anjo para seu pseudônimo, Daniel.

Assim, o pseudônimo escolhido por António Claro parece compor tudo aquilo que é esperado de uma estrela – que ela tenha luz e reflita a luz divina –, e não a realidade. Se consideramos o declarado ateísmo de Saramago, as referências religiosas podem remeter à relação entre religião e alienação, ou seja, à mistificação que o autor julga existir no modo de funcionamento das mídias audiovisuais. Nessa leitura, o pseudônimo de António Claro encaixa-se no que é exigido pelo mundo do espetáculo, que valoriza as aparências.

Mais uma vez, observamos que foi por meio da luz – sem ela não há imagens técnicas – que Tertuliano foi duplicado. Por outro lado, essas mesmas luzes/imagens, conforme indica o significado de Daniel, se querem representantes de Deus, numa perspectiva irônica, ou Suas substitutas, numa perspectiva adequada ao que se apresenta na pós-história flusseriana, de modo que é por este motivo que Tertuliano vê-se profundamente perturbado.

No entanto, como a presente análise procurará demonstrar, se inicialmente esse processo de duplicação é motivo de perturbação, posteriormente, ele agregará informações novas à composição da personalidade de Tertuliano Máximo Afonso, resignificando-a.

3.3 Tertuliano e seus duplos: entre a História e a Pós-história

No presente estudo, concentramo-nos, sobretudo, na duplicação que Tertuliano Máximo Afonso sofre por intermédio de uma imagem técnica. Nesse sentido, consideramos que esse processo que se realiza com o protagonista mostra a relação espelhada entre a escrita e a imagem, a história e a pós-história.

Sendo a história e a pós-história, processos definidos por Flusser (2009) como

tradutórios, optamos por orientarmos nossa análise sob o signo da tradução nas perspectivas flusseriana e benjaminiana. Nesse perspectiva, torna-se incoerente entender o duplo como aniquilação, sendo necessário investigar as produções de sentido que são associadas à concepção do duplo como tradução, dentre às quais destacamos o enriquecimento (ponto de vista flusseriano) e a sobrevida (ponto de vista benjaminiano) do que é traduzido.

3.3.1 A crise histórica de Tertuliano

No início da narrativa, o emprego de professor de história, mais do que sua profissão, é compreendido por Tertuliano como sua única identidade possível. Esse entendimento de identidade única corresponde a seu apego à perspectiva histórica que promove certezas e explicações lógicas orientadas pela relação de causa e efeito.

A crença nas certezas históricas e consequente descrença na relação com as pessoas não é saudável na perspectiva de Carolina Máximo, mãe de Tertuliano. Para ela, é como se seu filho estivesse blindado, cego para os imprevistos e as relações intersubjetivas – também imprevisíveis – e, nesse sentido, Carolina o repreende: “Há uma parte de ti que dorme desde que nasceste” (SARAMAGO, 2002, p. 260).

No entanto, mesmo antes da descoberta do duplo, o professor de história já aparentava estar em crise, reconhecia um certo estado de desânimo em relação à vida

Na verdade, Tertuliano Máximo Afonso anda muito necessitado de estímulos que o distraiam, vive só e aborrece-se, ou, para falar com a exactidão clínica que a actualidade requer, rendeu-se à temporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida por depressão (SARAMAGO, 2002, p. 9).

Retomando nosso primeiro capítulo, observamos que o sentimento de desânimo, melancolia de Tertuliano Máximo Afonso, diz respeito à perda da origem do seu “eu”, motivo pelo qual, o protagonista apegou-se à “séria e educativa cadeira da História”. No entanto, esse desânimo aumentou, abrangendo também sua compreensão do mundo, e por isso, o professor já não vê a História como “embalador refúgio”, mas “como uma fadiga sem sentido e um começo sem fim” (SARAMAGO, 2002, p. 10-11). Assim se compõe o contexto da recepção da descoberta de seu duplo, a exemplo do processo histórico no século XIX, Tertuliano já se encontrava em crise, mesmo antes de ser surpreendido pela pós-história, através da imagem do Outro que ele vê na televisão de sua sala.

A descoberta do duplo de Tertuliano provoca grandes modificações em seu ânimo e

em suas atitudes, seu marasmo converteu-se em perturbação e empenho na investigação de quem seria esse Outro. Tal perturbação, apesar de insólita pela proporção que tomou no enredo, justifica-se, uma vez que, segundo Walter Benjamin (1993, p. 167), a reprodutibilidade técnica modifica os modos de percepção, submetendo as obras de arte a transformações profundas de modo a exigir a emergência de novos conceitos que a avaliem. Também Tertuliano Máximo Afonso teve que rever seus conceitos, já não conseguia se perceber da mesma forma e não tendo mais certezas sobre a sua identidade, foi obrigado a reinventar-se.

Se o fato de ser duplicado por uma imagem por si só incomoda o protagonista, observar que esta duplicação acontece em atuações de um ator secundário de filmes de baixo orçamento o faz sentir-se ainda menor. Tertuliano não é só duplicado por uma imagem técnica, sua reprodutibilidade dá-se em uma imagem proveniente, não de uma produção cinematográfica elaborada, uma obra de arte, mas da indústria de massa, descartável.

Dentre as transformações profundas às quais as obras de arte foram submetidas pela reprodutibilidade técnica, Benjamin (1993) lista: o conceito de autenticidade, a perda da aura, o acesso da massa às obras de arte, o surgimento da fotografia, a montagem como forma de reprodução artística e a questão política colocada pelo cinema.

A destruição da aura de obras de arte, segundo Benjamin (1993), está associada ao desejo de acesso das massas a elas. Há um movimento na modernidade no sentido de transformar tudo o que é produzido, e em último caso, as pessoas que produzem, em mercadoria. Na narrativa saramagueana, quando descobre-se no sócia/ator, é assim que Tertuliano se sente: uma mercadoria, sem aura, sem identidade, ausente de qualquer característica que o distingua da multidão de 5 milhões de indivíduos que compõem a megalópole na qual habita.

Visto que o movimento da massa é o de posse de mercadorias que são objeto de desejo (BENJAMIN, 1993, p. 170), de aproximação daquilo que é valorizado pela sociedade, a manutenção da aura não faz mais sentido.

Por motivos semelhantes aos associados à perda da aura, dá-se a desvalorização da autenticidade. A massa alimenta seu desejo de aproximação às mercadorias da moda, especialmente, pelo acesso a reproduções. Assim, se não posso ir à Paris, tenho acesso à imagens da cidade luz, ao chaveirinho da *Tour Eiffel*, à réplica da *Monalisa*. De maneira que em caso de impossibilidade de dirigir-me ao estádio para assistir ao espetáculo do *Cirque du Soleil*, posso assisti-lo e ter a mesma emoção da arena. Ou até mesmo maior, visto que as imagens de diversos ângulos permitem que eu tenha acesso aos movimentos de forma mais

nítida, posso mesmo repetir as cenas, mecanismos diversos que estão indisponíveis na experiência em si.

A *Monalisa* no *Louvre* tem valor de culto, é a “original”, a *Monalisa* na parede da minha casa tem valor de exposição, “eu sou erudito sei o que é esse quadro, mais do que isso o tenho em casa, é igualzinha”. Nesse sentido, o conceito de autenticidade metamorfoseia-se no contexto da reprodutibilidade técnica, visto que

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional (BENJAMIN, 1993, p.168).

Desse modo, verifica-se que a modernidade promove o apagamento do valor da tradição, dentre outros mecanismos, através da reprodutibilidade técnica. O peso da tradição e de um testemunho histórico original (que parta de uma origem definida) perde espaço para o valor da mercadoria.

A perturbação de Tertuliano dá-se, segundo verificamos, no contexto em que a importância da tradição e do testemunho histórico, pilares da disciplina a qual se dedica, estão em declínio. O protagonista se atenta para essa conjuntura justamente através da descoberta do duplo, descobrindo-se inautêntico e desnecessário em um mundo de valorização das aparências. O professor de história, assim, não se vê só defrontado com seu Outro no filme *Quem porfia mata a caça*, mas também com a pós-história, de maneira que sente-se, ele mesmo, também descartável, simples mercadoria.

Atuar, nesse contexto, seria mais digno que ensinar. Porém, como verifica-se na narrativa, Antônio Claro é ator secundário, sem importância, enquanto que Tertuliano, a partir da descoberta do duplo, percebe-se apto a transcender os limites do currículo de sua disciplina e até mesmo propor-lhe mudanças que permita um ensino mais coerente com a realidade que começava a se tornar mais clara para o protagonista. Desse modo, enquanto Antônio Claro é mais uma peça do mundo do espetáculo, Tertuliano é jogador que pretende mudar as regras do jogo escolar no que se refere ao ensino de história.

A partir desse momento, Tertuliano parece começar a reverter seu estágio de melancolia. Um sentimento que, graças aos estudos dos nomes, também podemos associar à carga significativa de todos os personagens históricos que o precederam (Tertuliano de Cartago, Afonso de Portugal, etc.), na medida em que podemos vê-los como os antecessores heroicos do protagonista, uma origem já perdida, diante da qual se sentirá sempre um eterno

devedor.

A questão existencial de como construir uma identidade – em contexto que jamais poderá alcançar a magnitude desses grandes heróis da História – transporta Tertuliano para fora da crença na aceção de história tradicional, que proporciona protagonismo ao movimento de progresso e não aos indivíduos (não por acaso nomeados sujeitos). Mas um problema se coloca: como ser lançado para fora da História, sendo um professor desta disciplina? Nesse sentido, Tertuliano, aproximando-se assim das ideias de Benjamin, manifesta o desejo de ensinar a história a contrapelo, estabelecendo o presente como ponto de partida, de maneira a livrar-se da relação opressora entre causa e efeito, da ideia de origem, da qual somos eternos devedores.

Por outro lado, se colocamos Tertuliano no espelho de Flusser, podemos ler o desejo do protagonista em reverter seu sentimento de perda de origem como uma forma de tradução. Assim, consideramos o duplo António Claro/Daniel Santa-Clara como um universo no qual Tertuliano se vê traduzido, a partir do qual se retraduz para seu próprio universo, quando então, se ressignifica.

3.3.2 A dialética entre história e pós-história: o duplo como enriquecimento e sobrevivência

O professor de história aprende, a partir da observação dos múltiplos papéis interpretados por António Claro, sobre a possibilidade de traduzir-se em outros, de assumir várias identidades. Desse modo, a obstinação de Tertuliano por encontrar António Claro, não configura-se tão somente como temor de ser aniquilado, mas como experiência de saltos de aprendizagem por meio dos quais aprende a “fingir” identidades, a flexibilizar esse conceito, a entendê-lo como algo mais aberto.

Nesse contexto, Tertuliano, sem abandonar os duplos que carrega em seu nome, bem como o Senso Comum, se proporciona momentos nos quais finge ser António Claro/Daniel Santa-Clara e, por extensão, todos os personagens que este já representou e representará. Para tanto, ele se dirige ao mercado de disfarces e adereços de composição de personagem, espaço de bastidores da vida artística, da vida de seu duplo:

Como toda a gente, sabia da existência de estabelecimentos especializados na venda e aluguer de trajes, adereços e toda a restante parafernália indispensável tanto às artes do fingimento cénico como aos proteiformes avatares do ofício de espia. A hipótese de ser confundido com Daniel Santa-Clara na ocasião da compra só teria de ser tomada seriamente em

consideração se fossem os próprios actores a andar por aí a comprar postigos de barba, bigode e sobranceiras, perucas e cabeleiras, palas para olhos falsamente cegos, verrugas e sinaizinhos, enchimentos internos para dilatar as bochechas, chumaços de todo o tipo e para ambos os sexos, sem falar das cosméticas capazes de fabricar variações cromáticas à vontade do freguês (SARAMAGO, 2002, p. 163).

O protagonista, que, nesse momento, não achamos adequado chamá-lo de professor de história, fica muito satisfeito com a compra de seu adereço, uma barba. Ao contrário da expectativa de sentir-se deslocado e sem identidade, deleita-se com a possibilidade de assumir outras identidades que complementem a sua:

Quando pela primeira vez olhou a sua nova fisionomia sentiu um fortíssimo impacte interior, aquela íntima e insistente palpitação nervosa do plexo solar que tão bem conhece, porém, o choque não tinha sido o resultado, simplesmente, de se ver distinto do que era antes, mas sim, e isso é muito mais interessante se tivermos em conta a peculiar situação em que tem vivido nos últimos tempos, *uma consciência também distinta de si mesmo, como se, finalmente, tivesse acabado de encontrar-se com a sua própria e autêntica identidade. Era como se, por aparecer diferente, se tivesse tomado mais ele mesmo. Tão intensa foi a impressão do choque, tão extrema a sensação de força que dele se apoderou, tão exaltada a incompreensível alegria que o invadiu, que uma necessidade angustiosa de conservar a imagem o fez sair de casa, usando de todas as cautelas para não ser visto, e dirigir-se a um estabelecimento fotográfico longe do bairro onde vivia, para que lhe tirassem o retrato* (SARAMAGO, 2002, p. 164, grifos nossos).

Tertuliano, a partir de determinado momento, apesar de ainda nutrir a curiosidade de saber quem nasceu primeiro, quem é o duplicado de quem, não parece sentir-se tão aniquilado pela existência de alguém idêntico a si, mostrando-se até mesmo capaz de assumir a profissão que cabe ao Outro:

Tertuliano Máximo Afonso, até estes dias pacífico professor de História do ensino secundário, demonstra ser dotado de suficiente talento para o exercício de qualquer destas duas actividades profissionais, ou a de disfarçado delinquente, ou a do polícia que o investiga. Dêmos nós tempo ao tempo, e saberemos qual das duas vocações prevalecerá (SARAMAGO, 2002, p. 165).

Tendo investido no disfarce para ser um Outro, o professor de história retorna ao trabalho acreditando que a experiência de espelhar-se, traduzir-se, transforma a relação hierárquica entre o que vem primeiro e o que sucede em relação de complementaridade. Nesse contexto, Tertuliano parece acreditar que a postura, ao modo benjaminiano, de escovar a história a contrapelo também caberia como forma de atribuir sentido à vida de cada um:

Tertuliano Máximo Afonso regressou ao trabalho, pensando que, tal como na sua arrojada proposta para o estudo da História, também as vidas das pessoas poderiam ser contadas de diante para trás, esperar que chegassem ao seu fim para depois, pouco a pouco, ir remontando a corrente até ao brotar da fonte, identificando de caminho os cursos afluentes e navegar por eles acima,

compreender que cada um, até os mais acanhados e pobres de fluxo, era, por sua vez, e para si mesmo, um rio principal, e, desta maneira vagarosa, pausada, atenta a cada cintilação da água, a cada borbulhar subido do fundo, a cada aceleração de declive, a cada pantanosa suspensão, para alcançar o termo da narrativa e colocar no primeiro de todos os instantes o último ponto final, levar o mesmo tempo que as vidas assim contadas tivessem efectivamente durado (SARAMAGO, 2002, p. 199).

Com essas ideias, o professor de história dirige-se ao encontro presencial com o ator, já sem o temor de aniquilação inicial quando da descoberta do duplo, a partir do qual sentiu-se traduzido em um erro. Ainda curioso por descobrir quem nasceu primeiro, já não sabia o que poderia vir a fazer com isso por não julgar tal fato tão relevante. António Claro, pelo contrário, sentia-se ameaçado por Tertuliano e levou consigo uma pistola, paradoxalmente, sem balas. Ao encontrar o professor em sua casa no campo, riu-se da presença da barba – que Tertuliano explicou usar para não chamar a atenção da vizinhança –, porém não conseguiu esconder o desconforto de ver-se espelhado no outro. O professor de história não viu mais o que se poderia produzir de tal encontro, mas António Claro insistiu que ficasse e se despisse para juntos avaliarem o alcance das similaridades:

[António Claro] Despiu a camisa num só movimento, descalçou-se e tirou as calças, depois a roupa interior, finalmente as meias. Estava nu da cabeça aos pés e era, da cabeça aos pés, Tertuliano Máximo Afonso, professor de História. Então Tertuliano Máximo Afonso pensou que não podia ficar atrás, que tinha de aceitar o repto, levantou-se do sofá e começou também a despir-se, mais contido nos gestos por causa do pudor e da falta de hábito, mas, quando terminou, um pouco encolhida a figura devido ao acanhamento, tinha-se tornado em Daniel Santa-Clara, actor de cinema, com a única excepção visível dos pés, porque não chegara a descalçar as peúgas. *Olharam-se em silêncio, conscientes da total inutilidade de qualquer palavra que proferissem, presas de um sentimento confuso de humilhação e perda que arredava o assombro que seria a manifestação natural, como se a chocante conformidade de um tivesse roubado alguma coisa à identidade própria do outro* (SARAMAGO, 2002, p. 217, grifos nossos).

Neste momento, Tertuliano, assim como o ator, perturbou-se e manifestou mais uma vez a vontade de ir embora. António Claro, confuso, pareceu esquecer que era capaz de assumir múltiplos papéis, no cinema e na vida, e viu-se convertido no desprezível professor. A fim de retomar o sentimento de superioridade que era próprio de sua personalidade, decidiu fechar a questão de que havia nascido primeiro e que, portanto, era o original:

Nasceu então a que horas, Às duas da tarde. António Claro pôs uma cara de pena e disse, Eu nasci meia hora antes, ou, para falar com absoluta exactidão cronométrica, pus a cabeça de fora às treze horas e vinte e nove minutos, lamento-o, meu caro, mas eu já cá estava quando você nasceu, o duplicado é você. Tertuliano Máximo Afonso engoliu de um trago o resto do conhaque, levantou-se e disse, Foi a curiosidade que me trouxe a este encontro, agora que já está satisfeita, retire-me (SARAMAGO, 2002, p. 219).

Tertuliano voltou para casa decidido a esquecer essa história de duplo, mas não de refutar a ressignificação que o processo de descoberta o levou. Por seu turno, António Claro não parece ter dito a verdade sobre ter nascido antes, visto que o encontro não cessou, nem diminuiu seu desconforto e sentimento de inferioridade em relação ao professor de história.

Observamos, portanto, que o contato pessoal entre os duplos Tertuliano e António Claro possibilitou a ressignificação do primeiro, a sobrevida de sua subjetividade até então oprimida e marginalizada, e sua consequente abertura para relações intersubjetivas. No que diz respeito às mulheres, Tertuliano, a partir de então, estabelece contato mais próximo e amoroso com sua mãe, e descobre que ama Maria da Paz. Quanto às relações com outras pessoas e com o trabalho, percebe que prosseguir em contato com o ator pode não agregar nada a nenhum dos dois, atenta-se para o fato de que o nível de preocupação que o professor de matemática teve com ele, pode fazê-lo mais que um colega, um amigo, e decide empenhar-se em seu projeto inovador incentivado pelo diretor da escola.

Nesse sentido, nossa análise do duplo, empreendida a partir do método de espelhamento, procura iluminar essa característica de complementação que a reprodutibilidade pode possibilitar, em contraposição a mais comumente veiculada, a perspectiva de aniquilação.

Assim, pretendemos analisar como essas mudanças que ratificam a sobrevida e a ressignificação de Tertuliano também acontecem nas relações estabelecidas pelo protagonista com as mulheres da narrativa. Tais relações fogem à delimitação de caixas-pretas, comum à pós-história, e configuram-se como verdadeiro desafio de diálogo intersubjetivo e amoroso.

Em entrevista concedida por Saramago a Juan Arias, mais tarde publicada livro, *José Saramago: o amor possível*, o escritor português associa o amor em suas narrativas à presença das mulheres. Um amor simples, amor ao próximo, naquele sentido flusseriano:

Acho que essas histórias de amor, que aparecem com toda a naturalidade, têm essa natureza graças ao que as *minhas mulheres são, pessoas muito especiais, muito particulares, que verdadeiramente não pertencem a esse mundo, [...]* Portanto, as histórias de amor de meus romances, no fundo, são histórias de mulheres, o homem está ali como um ser necessário, às vezes importante, é uma figura simpática, mas a força é a mulher (SARAMAGO, 2003, p. 57 – grifos nossos).

Carolina Máximo é mais uma das mulheres fortes de Saramago, não carrega o Afonso voluntarioso no nome, somente o Máximo. A composição do nome da mãe do professor é intensa. Segundo os estudos empreendidos por Antenor Nascentes, Carolina é “diminutivo que assenta sobre *Carolus*, forma latinizada de *Carlos*”, por sua vez, “Carlos, de origem

germânica significa homem ou homem do povo” (NASCENTES, 1952, p. 65). Amparados em Nascentes, portanto, Carolina significa mulher do povo. Máximo tem as significações já mencionadas, no entanto, na mãe de Tertuliano não parece remeter ao atraso pejorativo do *cuntactor*; mas ao atraso necessário à reflexão, como o tempo de recolhimento da *epoché*. Não por acaso, quase na função de oráculo, “a mãe de Tertuliano Máximo Afonso, Como tal, sabe tudo de telefones que às vezes tocam sem ser esperados e de outros que tocam às vezes quando desesperadamente se esperava que tocassem” (SARAMAGO, 2002, p. 135).

A força de Carolina torna-se ainda mais evidente na narrativa quando seu filho a apelida de Cassandra. Tal passagem acontece logo após Tertuliano contar para a mãe sobre a descoberta do duplo e sobre tê-lo encontrado. Quanto a isso e a sua relação com Maria da Paz, Carolina o repreende: “Há uma parte de ti que dorme desde que nasceste, e o meu medo é que um dia destes sejas obrigado a acordar violentamente, O que a mãe tem é vocação para Cassandra” (SARAMAGO, 2002, p. 260).

A mãe, curiosa por compreender toda a simbologia que se apresentava no apelido, solicita a Tertuliano explicação apurada de sua colocação. Ao recorrer à História, a resposta de Tertuliano reforça ainda mais as características de mulher forte e sábia da personagem.

A tal Cassandra era filha do rei de Tróia, um que se chamava Príamo, e quando os gregos foram pôr o cavalo de madeira às portas da cidade, ela começou a gritar que a cidade seria destruída se o cavalo fosse trazido para dentro, vem tudo explicado em pormenor na *Ilíada* do Homero, a *Ilíada* é um poema, Já ouvi falar, e que aconteceu depois, Os troianos acharam que ela estava louca e não fizeram caso dos vaticínios, E depois, Depois a cidade foi assaltada, saqueada, reduzida a cinzas, Portanto essa Cassandra que tu dizes tinha razão, A História ensinou-me que Cassandra tem sempre razão, E tu declaraste que eu tenho vocação para Cassandra, Disse-o e repito, com todo o amor de um filho que tem uma mãe bruxa, Logo, tu és um daqueles troianos que não acreditaram, e por isso Tróia foi queimada, Neste caso não há nenhuma Tróia para queimar, Quantas Tróias com outros nomes e noutros lugares foram queimadas depois dessa, Inúmeras, Não queiras tu então ser mais uma, Não tenho nenhum cavalo de madeira à porta de casa, E se o tiveres, escuta a voz desta Cassandra velha, não o deixes entrar, Estarei atento aos relinchos, Unicamente te peço que não voltes a encontrar-te com esse homem, promete-mo, Prometo (SARAMAGO, 2002, p. 260).

Como visto, mesmo que a mãe de Tertuliano não tenha tomado conhecimento do derradeiro ato de Tertuliano no jogo perigoso com seu duplo – o envio, a António Claro, da barba postiça que o professor de história utilizava quando se dirigia a locais nos quais o ator era conhecido –, sabia que a guerra de Tróia ainda não tinha acabado; a tomada da cidade, nesse caso, metamorfoseada na vida de Tertuliano, ainda não havia se concretizado. Carolina Máximo, nesse ponto, reforça a atmosfera de suspense construída pelo narrador, antecipando que o envio da barba postiça certamente não seria o último ato dessa tragédia.

Outra mulher cujas relações intersubjetivas se configuram como um desafio para Tertuliano é a namorada do professor. Nesse sentido, a assertividade de Maria da Paz em sua relação com o protagonista é destacada pelo narrador – “a iniciativa sempre esteve nas mãos de Maria da Paz” (SARAMAGO, 2002, p. 105). Seu nome é simples e sugestivo: Maria dispensa apresentações e remete, sem dúvida, à mãe de Cristo, em sua infinita compreensão e misericórdia. Todavia, a personagem apresenta ainda outras camadas significativas, algumas das quais pretendemos enumerar.

Em grande parte da narrativa, Maria da Paz parece ser utilizada por Tertuliano como um meio para um fim. É com ela que o protagonista mantém relações sexuais (visto que são namorados) e é a ela que o professor pede para escrever a carta que enviaria à produtora, a fim de descobrir o endereço do ator, seu duplo. Porém, planos para o futuro não são cogitados por Tertuliano.

Segundo sua mãe, Tertuliano tinha uma parte de si que dormia desde seu nascimento. Porém, essa perspectiva modifica-se quando o professor encontra António Claro, momento em que o protagonista é conduzido à tranquilidade e “acorda”. Nessa corrente de calma, Tertuliano comenta com a mãe: “os rios voltaram ao leito, o que ainda resta de tudo aquilo é como a recordação de um sonho mau que o tempo irá extinguindo pouco a pouco na memória” (SARAMAGO, 2002, p. 258). Após a visita a sua mãe e após ter com ela a conversa que presenciamos, Tertuliano resolveu que, para completar seu momento de tranquilidade e (quem sabe, por que não?) de felicidade, deveria casar-se com Maria da Paz.

Na narrativa, a namorada de Tertuliano não é somente compreensiva e sinônimo de paz e ordem, sua figura também apresenta inteligência e sagacidade. Um comentário dela, a respeito da bagunça que encontrou na casa de Tertuliano, reforça nossa observação: “O caos é uma ordem por decifrar”. A bancária não se contenta a pronunciar a frase que é epílogo do romance e *leitmotiv* do enredo, ela também a explica com clareza de argumentos por meio de exemplos que variam da sua atividade como bancária à indústria de produção cinematográfica:

talvez fosse porque o meu trabalho no banco se faz com algarismos, e os algarismos, quando se apresentam misturados, confundidos, podem aparecer como elementos caóticos a quem os não conheça, no entanto existe neles, latente, uma ordem, na verdade creio que os algarismos não têm sentido fora de uma qualquer ordem que se lhes dê, o problema está em saber encontrá-la, Aqui não há algarismos, Mas há um caos, foste tu mesmo que o disseste, Uns quantos vídeos desarrumados, nada mais, *E também as imagens que lá estão dentro, pegadas umas às outras de maneira a contarem uma história, isto é, uma ordem, e os caos sucessivos que elas formariam se as dispersássemos antes de tornar a pegá-las para organizar histórias diferentes, e as sucessivas ordens que assim iríamos obtendo, sempre*

deixando atrás um caos ordenado, sempre avançando para dentro de um caos por ordenar (SARAMAGO, 2002, p. 103 – grifos nossos).

Podemos ler a ordenação do caos, da qual nos fala a namorada de Tertuliano, como reação, não à desordem pura e simples, mas à entropia que se consagra como segunda lei da termodinâmica. A entropia é termo recorrente na filosofia flusseriana e remete ao absurdo de nossa existência destinada à morte. Na perspectiva de Flusser (2011, 2015), portanto, toda e qualquer atividade humana é contrarrevolucionária no sentido de se constituir em luta contra nossa destinação inexorável, a morte, o caos de onde surgimos e para onde voltaremos. Sob esse ponto de vista, a personagem Maria da Paz adquire profundidade imensurável que aponta para o estar-no-mundo pós-histórico, o qual, por sua vez, nos confronta com nosso destino entrópico, a morte.

Assim, escolhendo Maria da Paz como esposa, Tertuliano escolhe atribuir a ela a missão de por ordem ao caos da sua vida, ou seja, dar sentido a ela. No entanto, o desfecho da narrativa com a morte de Maria da Paz impede esse final feliz. Devido ao acidente que mata sua namorada e António Claro com os documentos de Tertuliano, o professor de história tem morta sua vida social e vê-se com a necessidade de trocar de identidade e duplicar-se novamente.

Essa nova duplicação de Tertuliano acontece em colaboração com a última personagem que ganha nome em *O homem duplicado*, Helena, esposa de António Claro, e duplo de Maria da Paz, a partir do espelhamento dos dois casais Tertuliano/Maria da Paz e António Claro/Helena.

Seu nome pode significar tanto “resplandecente”, como “a que domina ou ganha de pressa a multidão” (NASCENTES, 1952, p. 137). De fato, Helena de Tróia ganhou de pressa a multidão troiana simbolizada em seu príncipe, Páris, conforme nos conta a *Ilíada* de Homero. Esta Helena histórica e literária é o estopim da conhecida guerra que eclode entre Tróia e Esparta, que tinha como um de seus objetivos, devolvê-la à Menelau, seu marido e rei de Esparta, após ser raptada por Páris quando se descobriram perdidamente apaixonados.

Tal como a Helena de Troia, a Helena de Saramago é utilizada para justificar uma batalha. Depois de atender a uma chamada telefônica que Tertuliano realiza, a fim de contatar António Claro, a esposa do ator fica fortemente perturbada. Não podemos dizer que a inquietação é da mesma natureza da do professor de história quando descobriu seu duplo ator, mas também apresenta bastante intensidade:

Há pouco falei de medo, de pânico, mas agora percebo que é outra coisa o que estou a sentir, Quê, Não sei explicar, talvez um pressentimento, Mau, ou bom, É só um pressentimento, como uma porta fechada atrás de outra porta

fechada, Estás a tremer, Parece que sim (SARAMAGO, 2002, p. 180).

Essa aflição inicial após a descoberta da existência de Tertuliano se mantém em Helena até o momento em que o protagonista vai a sua casa e ela o conhece pessoalmente. Não temos dados para afirmar que, como a Helena de Ilíada em relação à Páris, a esposa de António Claro tenha se apaixonado por Tertuliano, mas podemos afirmar, conforme relata passagem do narrador, que ela tem fantasias de conotação sexual com o professor:

não é aquele homem, é a fantasia que tenho dentro da cabeça, esta figura que avança direita a mim, que me toca com mãos iguais às deste outro homem adormecido ao meu lado, que me olha com os mesmos olhos, que com os mesmos lábios me beijaria, que com a mesma voz me diria as palavras de todos os dias, e as outras, as próximas, as íntimas, as do espírito e as da carne, é uma fantasia, nada mais que uma louca fantasia, um pesadelo nocturno nascido do medo e da angústia, amanhã todas as coisas tomarão ao seu lugar, não será preciso que cante um galo para expulsar os sonhos maus, bastará que toque o despertador, toda a gente sabe que nenhum homem pode ser exactamente igual a outro num mundo em que se fabricam máquinas para acordar (SARAMAGO, 2002, p. 183 – grifos nossos).

Como observado anteriormente, a reação perturbada de Helena é utilizada como justificativa para que o ator não esqueça Tertuliano, pois vendo sua relação conjugal afetada pelo professor de história, António Claro decide ir para a cama com a noiva do rival como forma de vingar-se.

A essa altura da narrativa, tendo encontrado pessoalmente António Claro e, surpreendentemente, reencontrado a lucidez que o Senso Comum era incapaz de lhe proporcionar, Tertuliano vê-se capaz de abrir-se ao mundo e a relações amorosas. A narrativa, entretanto, não permite que seu casamento se consuma, pois, tendo Maria da Paz descoberto a farsa através da marca da aliança que Tertuliano não tinha, recusa-se a levar adiante a relação sexual com o ator, motivo pelo qual ele decide levá-la embora de carro. A narrativa se segue com a discussão intermitente entre os dois que acaba por culminar no acidente fatal.

O espelho volta-se agora para Tertuliano, que após a saída de António Claro com suas roupas para se encontrar com Maria da Paz, sente-se insatisfeito com o rumo da traição que o ator o impôs e decide que também devia, com a identidade do rival, pagar-lhe na mesma moeda. Com esse objetivo, o professor de história dirige-se a casa do ator.

A partir da concretização do ato sexual com Helena, o medo e a angústia da esposa de António Claro são convertidos em algum vestígio de tranquilidade. O sexo os une de forma fulminante e intensa, de forma que não se sabe se Helena não percebeu – diferentemente de Maria da Paz – que aquele não era seu marido, ou se simplesmente não se importou:

É estranho, esta noite vieste para mim como nunca tinha antes acontecido,

senti que entravas com uma doçura que depois pensei que viera amassada em desejo e em lágrimas, e era também uma alegria, um gemido de dor, um pedido de perdão, Tudo isso foi assim, se o sentiste, Infelizmente, há coisas que sucedem e não se voltam a repetir, Outras há que sucedem e tomam a suceder, Acreditas que sim, alguém disse que quem deu rosas uma vez, não pode voltar a dar menos que rosas, É questão de experimentar, Agora, Sim, já que estamos despidos, É uma boa razão (SARAMAGO, 2002, p. 290-291).

Helena, portanto, espelha-se em Maria da Paz como par sexual de Tertuliano Máximo Afonso. Quando o espelho é virado para Tertuliano, observamos que, profundamente ressignificado pela experiência de encontro com o duplo, o professor de história se sente capaz de abrir-se para os outros, estabelecer diálogo intersubjetivo. No entanto, o acidente não permite que ele desfrute desse momento ímpar na sua vida de filho de Carolina, noivo de Maria da Paz e professor de história, autor de um projeto inovador: sendo convertido em António Claro, o professor encontra-se novamente perdido e perturbado.

3.3.3 Arte pós-histórica: a reprodutibilidade e o desfecho de *O homem duplicado*

Temos motivos para reagir ao processo de programação, pois, como Flusser (2011) destaca, apesar do divertimento contínuo receamos o rumo em que este dar-se-á. Receamos, sobretudo, “que *situações não pretendidas por ninguém se realizem ao acaso*” (p. 148, grifos do autor). Em última hipótese, e isso é o mais terrificante, receamos “o *final do jogo* do qual somos jogadores e peças. Daí o clima apocalíptico, quiliástico, no qual vivemos” (p. 149, grifos do autor).

Para responder a nossos receios, portanto, o divertimento é insuficiente, motivo pelo qual procuramos os entorpecentes. A eles recorremos para escapar às tensões geradas pela ambivalência do ambiente cultural. Nesse sentido, Flusser (2011) explica que a cultura é simultaneamente mediadora e condicionante e, cada vez mais, proporciona uma tensão insuportável, frente a qual não conseguimos resistir sem entorpecentes.

Assim, o filósofo tcheco entende a droga como “mediação do imediato”, de modo que “o inebriado alcança, graças ao álcool, ao hachich, ao LSD, a experiência imediata do concreto, vedada ao sóbrio pela barreira da cultura” (FLUSSER, 2011, p. 154). Ao ver o inebriado, o sóbrio sente repulsa. Isso acontece porque nos reconhecemos nele “a contorção de mediação que visa superar todas as mediações, e destarte reconhecemos no inebriado as

contorções de toda a existência humana” (p. 155).

A droga, portanto, torna-se mais atraente na atualidade, sendo seu gesto subversivo semelhante ao da loucura e da arte. Concentrar-nos-emos na relação entre drogas e arte, mas para o momento é importante observar como o gesto subversivo da droga é assimilado pelo programa do aparelho.

Flusser aponta que a vantagem da “programação em estado embriagado é o funcionamento sem atritos. A vantagem de programação em estado sóbrio, por manipulações ideológicas ou outras é o funcionamento menos mecânico e mais maleável” (2011, p. 156-7). Se por um lado, os entorpecentes são assimilados pela programação, eles também podem gerar problemas que se orientam no gesto do drogado. Verifica-se, portanto, que aparelho e drogados despolitizam de formas distintas: enquanto o primeiro despolitiza ao ocupar todo o espaço público, o último despolitiza ao retirar-se para o espaço privado. Desse modo, “o gesto do drogado não é gesto de jogador que não mais brinca: é gesto de jogador que perfura o jogo” (p. 157).

No entanto, o gesto do drogado é ao mesmo tempo antipolítico e de protesto, embora negador da política é publicamente observável e por esse motivo gera problemas para o sistema. A droga é, portanto, a mediação do imediato, um escândalo público por demonstrar “a possibilidade de os aparelhos serem transcendidos” (FLUSSER, 2011, p. 158). Constatado o problema que a droga representa para o aparelho, este não tem outra saída que assimilá-la a seu funcionamento.

Como já observado, a dinâmica que a droga proporciona também é encontrada na loucura e na arte. Sobre o gesto da arte

trata-se sempre de gesto graças ao qual a cultura entra em contato com a experiência imediata. A arte é o órgão sensorial da cultura, por intermédio do qual ela sorve o concreto imediato. (...) Ao publicar o privado, ao ‘tornar consciente o inconsciente’, é ela a mediação do imediato feita de magia. Pois tal viscosidade não é vivenciada, pelo observador do gesto, como espetáculo repugnante, como o é nas demais drogas, mas como “beleza”. A cultura não pode dispensar de tal magia: porque sem tal fonte de informação nova ela entra em entropia (FLUSSER, 2011, p. 159).

A arte é, portanto, droga socialmente aceita. Tão aceita, como necessária. É fundamental não só para a cultura não entrar em entropia, como também para os aparelhos não terem esse destino. No entanto, se por um lado, a informação nova não permite que o aparelho entre em entropia (ou seja, chegue ao fim do jogo), por outro lado, ela nos oferece subsídios para subvertermos a ação dos aparelhos. Desse modo, “Não se vê, atualmente, como os aparelhos vão resolver esse problema. [...] E nessa indecisão da situação atual reside a

tênue esperança de podermos, em futuro imprevisível, retomar em mãos os aparelhos” (FLUSSER, 2011, p. 161).

Essa esperança de retomar o controle dos aparelhos, como observado anteriormente, parece estar presente em José Saramago. Nesse sentido, além da metalinguagem do escritor ou sua maneira subversiva de construir o gênero romance, já tantas vezes estudada, destacamos especialmente o modo criativo como problematiza os efeitos das imagens técnicas na obra aqui analisada.

Um romance pode ser lido a título de divertimento, seguramente, entretanto, no caso de *O homem duplicado*, dito gênero desenrola-se de modo a entorpecer-nos como “droga poderosíssima”²² na qual consiste a arte. A narrativa agita-se nas sequências de ações quase fílmicas, no clima de tensão no qual somos lançados durante a investigação a respeito do duplo empreendida por Tertuliano, no plano de troca de identidades por um dia executado sob a chantagem de António Claro, na descoberta da morte de Maria da Paz e do ator. Por seu turno, o texto delonga-se nas passagens de caráter metalinguístico, nas discussões entre Tertuliano e seu Senso Comum. Nesse jogo de lentidão e aceleração somos inebriados, entorpecidos pela narrativa, pela riqueza palimpséstica e alegórica do texto.

Desse modo, Saramago, estando inserido no aparelho mercado literário internacional, joga contra ele na medida em que sua construção narrativa pode afastar os que procuram uma leitura facilitada. A jogada do escritor, que a partir de nossa análise parece arriscada em termos de alcance de público – empreender crítica à cultura de massa –, apresenta-se sob a cortina da reflexão a respeito da clonagem e do estar-no-mundo do indivíduo contemporâneo. O escritor, em meio à duplicação do sujeito contemporâneo, introduz o problema das imagens técnicas, um tanto por acaso, apesar de apresentar claro propósito, a exemplo da explicação dada pelo narrador em uma passagem do texto:

A propósito, a propósito já se sabe que não vinha, mas as muletas da linguagem existem precisamente para situações como estas, uma urgente necessidade de passar a outro assunto sem parecer que se tem particular empenho nele, uma espécie de faz-de-conta-que-me-lembrarei-agora-mesmo socialmente aceite (SARAMAGO, 2002, p. 40).

Diferente do tempo circular das imagens tradicionais, as quais ganhavam forma

22 A expressão utilizada por nós remete a um comentário feito por Rodrigo Duarte a respeito da arte na perspectiva do instantâneo “Nossa embriaguez” do livro *Pós-história* (FLUSSER, 2011): “a possibilidade concreta de se contrapor à programação pelos aparelhos, surge pela ideia introduzida por Flusser, segundo a qual a arte poderia ser considerada um poderosíssima droga, já que possibilita certo tipo de experiência imediata através de sua mediação e, certamente, mais do que as drogas convencionais introduz um desafio que pode ser quase insuportável para os aparelhos, na medida que atinge em sua própria raiz a supramencionada estupidez do seu funcionamento, recorrendo, por outro lado, a meios que recorrem diretamente com a imediatidade sensorial de suas ofertas entretenedoras (DUARTE, 2012, p. 220).

através da mão do homem, o tempo circular das imagens técnicas se dá de outra maneira. O império das imagens tradicionais, segundo Flusser (2009), realiza-se no sistema pré-histórico. Este sistema, que não coincide exatamente com a Pré-história ensinada nas escolas, termina com o surgimento da escrita. Nessa perspectiva, é a escrita que orienta a decupagem do tempo circular das imagens tradicionais em benefício da perspectiva temporal linear.

No entanto, com a ascensão das imagens técnicas produzidas no interior de aparelhos, há uma remagicização dos conceitos, do discurso científico. Remagicização no sentido de retorno ao universo imagético, do retorno a uma temporalidade circular, em cujo contexto se consagra a lógica da mercadoria e a importância da concepção de progresso.

Portanto, consideramos, nesse trabalho, que a narrativa de *O homem duplicado* problematiza o controle exercido sobre as massas na pós-história, fortemente reforçado pela persistência da perspectiva progressista, ambos herança do sistema histórico. Este controle, bem como o programa que o sustenta, pode ser enfraquecido com o auxílio da difusão de imagens informativas através de diálogos circulares.

Nessa perspectiva de análise, nosso estudo considera o romance de Saramago (2002) uma produção cultural informativa no que diz respeito a provocar a reflexão sobre as questões relacionadas à difusão de imagens técnicas (sobretudo as redundantes) e suscitar a problematização do discurso de progresso que estas sustentam, estimulando, além de reflexões a cerca da pós-história, também a transformação do mundo em que vivemos.

A temática do duplo não sendo percebida como aniquilação, mas sim sob o signo da renovação e sobrevivência, pode auxiliar na compreensão mais aberta e amorosa da alteridade. Amorosa no sentido flusseriano, de reconhecimento da porosidade de nossa existência no outro. Nesse sentido, a separação fascista, nacionalista, de raças, orientação sexual ou qualquer outra, encontra-se esvaziada de sentido. O espelhamento permite que nos surpreendamos no encontro com o Outro, ao perceber que uma mudança de ponto de vista pode nos transformar e nos ressignificar.

O homem duplicado apresenta as duas perspectivas de entendimento do duplo: o aniquilamento e a ressignificação do original. A ressignificação fica mais nítida na mudança de perspectiva do protagonista, posterior ao encontro com o ator e à visita a casa de sua mãe, ou seja, uma mudança que se dá a partir do diálogo. A aniquilação retorna com toda a força nas sequências que se seguem, nas quais António Claro executa sua vingança e morre em acidente de carro com Maria da Paz.

Todavia, Saramago parece demonstrar que a relação com o Outro é um desafio diário e sem fim, e que estamos diante de duplos o tempo todo. O perigo está em não sabermos lidar

com a alteridade, em vermos nela uma ameaça à própria vida, perspectiva que nos leva a um ciclo de eterno retorno de estranhamento e aniquilação. Assim, o escritor português não proporciona um *happy end* conciliador do casal Tertuliano (na identidade de António Claro) e Helena, mas uma nova duplicação e perturbação, que se reflete na reprodução, praticamente idêntica, do primeiro diálogo ao telefone entre Tertuliano e António Claro:

O enterro de António Claro foi daí a três dias. Helena e a mãe de Tertuliano Máximo Afonso tinham ido representar os seus papéis, uma a prantear um filho que não era seu, outra a fingir que o morto lhe era desconhecido. Ele havia ficado em casa, a ler o livro sobre as antigas civilizações mesopotâmicas, capítulo dos arameus. O telefone tocou. Sem pensar que poderia ser algum dos seus novos pais ou irmãos, Tertuliano Máximo Afonso levantou o auscultador e disse, Estou. Do outro lado uma voz igual à sua exclamou, Até que enfim. Tertuliano Máximo Afonso estremeceu, nesta mesma cadeira deveria ter estado sentado António Claro na noite em que lhe telefonou. Agora a conversação vai repetir-se, o tempo arrependeu-se e voltou para trás. É o senhor Daniel Santa-Clara, perguntou a voz, Sim, sou eu, Andava há semanas à sua procura, mas finalmente encontrei-o, Que deseja, Gostaria de me encontrar pessoalmente consigo, Para quê, Deve ter reparado que as nossas vozes são iguais, Parece-me notar uma certa semelhança, Semelhança, não, igualdade, Como queira, Não é só nas vozes que somos parecidos, Não entendo, Qualquer pessoa que nos visse juntos seria capaz de jurar que somos gémeos, Gémeos, Mais que gémeos, iguais, Iguais, como, Iguais, simplesmente iguais, Acabemos com esta conversa, tenho que fazer, Quer dizer que não acredita em mim, Não acredito em impossíveis, Tem dois sinais no antebraço direito, um ao lado do outro, Tenho, Eu também, Isso não prova nada, Tem uma cicatriz debaixo da rótula esquerda, Sim, Eu também. *Tertuliano Máximo Afonso respirou fundo, depois perguntou, Onde está, Numa cabina telefónica não muito longe da sua casa, E onde posso encontrá-lo, Terá de ser num sítio isolado, sem testemunhas, Evidentemente, não somos quaisquer fenómenos de feira. A voz do outro lado sugeriu um parque na periferia da cidade e Tertuliano Máximo Afonso disse que estava de acordo, Mas os carros não podem entrar, observou, Melhor assim, disse a voz, É essa também a minha opinião, Há uma parte de bosque depois do terceiro lago, espero-o aí, Talvez eu chegue primeiro, Quando, Agora mesmo, dentro de uma hora, Muito bem, Muito bem, repetiu Tertuliano Máximo Afonso pousando o telefone. Puxou uma folha de papel e escreveu sem assinar, Voltarei. Depois foi ao quarto, abriu a gaveta onde estava a pistola. Introduziu o carregador na coronha e transferiu um cartucho para a câmara. Mudou de roupa, camisa lavada, gravata, calças, casaco, os sapatos melhores. Entalou a pistola no cinto e saiu (SARAMAGO, 2002, p. 315-316).*

Diante do “arrependimento do tempo”, Tertuliano mergulha no monológico eterno retorno do mesmo e decide encontrar seu mais novo duplicado, aparentemente com a finalidade de matá-lo. Como vemos, a perspectiva segundo a qual o Outro pode ser motivo de resignificação, de uma compreensão mais completa e dialógica da realidade, deve ser mútua, devendo, pois, espelhar-se.

Por outro lado, nossa análise também considera que, na ambiguidade da sequência

final está implícita uma possível atitude do leitor diante da narrativa e diante da vida: o cultivo do medo e da repulsa ao Outro. Nesse sentido, vale destacar a advertência da narrativa: o diálogo intersubjetivo é difícil, mas necessário, e a compreensão do outro como oposto a si por ser sinal de aniquilação, não é produtiva para a humanidade.

CONCLUSÃO

Há coisas que nunca se poderão explicar por palavras.

José Saramago

A filosofia de tradução de Vilém Flusser indica-nos que a língua não consegue abarcar toda a realidade, o mundo concreto nos diversos aspectos no qual ele se nos apresenta. Sob perspectiva monolíngue tal afirmação se torna ainda mais clara, visto que a visão estabelecida a partir de apenas uma língua pode reforçar sentimentos como patriotismo e separação entre povos que além de prejudicar a circulação de informações novas que oxigenem a língua em questão, pode cultivar um sentimento de superioridade de uma dada cultura em relação às outras. Assim, Flusser apresenta a perspectiva poliglota que, em salto tradutório supera as diferenças culturais entre as línguas desencadeando a conversação entre elas.

Apesar disso, como bem expressa a personagem Tertuliano – ao cogitar a hipótese de explicar ao colega de Matemática porque o filme *Quem porfia mata a caça* o incomodava tanto (SARAMAGO, 2002, p. 41) – , há coisas que as palavras nunca poderão explicar, pois a língua em perspectiva monolíngue ou espelhada a outras é incompleta, não consegue dar conta de todo o mundo concreto. Isso acontece, segundo Flusser (2007), porque a língua realiza uma abstração, transforma os dados brutos, aquilo que é, o mundo concreto, em dados linguísticos – aquilo que é passível de ser comunicado, informação que pode ser armazenada. Nesse sentido, língua é realidade, uma vez que a realidade é uma construção humana que, como todas as outras, é produzida através da linguagem.

Em *Língua e realidade* (2007), Flusser investiga, entre outros aspectos, os limites e virtualidades das línguas humanas. Posteriormente, em *Pós-história – vinte instantâneos e um modo de usar* (2011), o filósofo afirma que, em contexto pós-histórico, comunicar-se através da linguagem verbal já não é mais suficiente, é necessário articular língua e imagem, escrita e imagens técnicas, estímulos sonoros e visuais.

Assim, o romance *O homem duplicado*, de José Saramago, chamou nossa atenção por articular texto e imagem de diversas formas, tanto em sua estrutura como em sua temática. A narrativa retoma uma questão clássica na literatura, a temática do duplo, atualizando-a para uma perspectiva contemporânea, a difusão incessante de imagens técnicas. Nesse contexto, empreendemos a presente pesquisa para possibilitar uma metodologia alternativa, mais

específica, para o estudo desse tipo diferenciado de duplo.

Nessa perspectiva, apresentamos, no primeiro capítulo, a questão do duplo revisitada na narrativa que se apresenta como elemento desencadeador das relações entre texto e imagem técnica que surgirão ao longo do enredo. Tais relações, como observamos, superam a hierarquia outrora vigente entre original e cópia para dar lugar ao entendimento que o contato entre diferentes universos possibilitam sua ressignificação. Para tanto, estruturamos nosso método espelhado sustentado principalmente no método flusseriano interpretativo (espelhamento) e nas filosofias de tradução dos filósofos Vilém Flusser e Walter Benjamin. Estudamos ressonâncias e dissonâncias entre as duas perspectivas filosóficas, sendo esse nosso primeiro espelhamento por meio do qual verificamos que tais conceitos de tradução se complementam quando espelhados e se consagram como suporte teórico sólido a nossa análise.

Engajados em uma metodologia com a qual procuraríamos investigar a validade de nossa hipótese (apresentar um método alternativo para o estudo do duplo que surge de imagens técnicas) iniciamos o segundo capítulo. Nesta parte, enveredamos pelo caminho vertiginoso que a análise espelhada dos conceitos flusserianos de pré-história, história e pós-história pode nos levar e procuramos articular tais conceitos com a terminologia benjaminiana. Continuamos com a apresentação da crise do sistema histórico nas perspectivas dos supracitados filósofos de modo a possibilitar a aproximação destas com a figura pós-histórica do protagonista, seja através do seu contato com a disciplina a qual se dedicava ao ensino, seja no seu aspecto melancólico, representante da solidão da massa contemporânea. Terminamos o capítulo estudando as perspectivas de ressignificação das relações humanas na pós-história nas duas instituições no interior das quais Tertuliano mais se relaciona: a família e a escola.

No terceiro capítulo, colocamos em prática nossa metodologia alternativa para o estudo do duplo na literatura. Primeiro, verificamos que, como escritor contemporâneo e artista pós-histórico, José Saramago consegue – em um contexto no qual palavras não são mais consideradas suficientes – articular textos e imagens. O romancista apresenta forte crítica à indústria cinematográfica e simultaneamente recorre aos artifícios das narrativas cinematográficas para compor seu texto de forma híbrida e criativa. Em seguida, após espelhamos literatura e cinema em Saramago, analisamos o professor e o ator em seus desdobramentos internos, quando, a partir de então espelhamos definitivamente Tertuliano Máximo Afonso e António Santa-Clara de maneira a verificar a possibilidade de estudo do duplo oriundo da reprodutibilidade técnica de imagens como ressignificação e sobrevida na

supracitada narrativa.

Observamos que para a almejada compreensão da temática do duplo é necessário inverter o espelho, dar um passo atrás para poder enxergar melhor. Tertuliano obteve êxito em estabelecer essa espécie de estranhamento flusseriano apenas após o encontro concreto com o duplo. António Claro, por sua vez, não alcançou esse estágio, não conseguiu perceber-se resignificado após a descoberta do Outro, vertendo a superioridade própria de sua personalidade em sentimento crescente de diminuição e aniquilação devido a existência do Outro. Tal postura do ator desencadeou o desfecho da narrativa, no qual o duplo ressurgiu em eterno retorno como aniquilação.

Conseguimos, dessa forma, demonstrar através da análise do romance *O homem duplicado* que, apesar de muitas culturas reforçarem em seus discursos que o contato com o Outro (principalmente de culturas diferentes, mas também de raça e muitas outras definições que nos dividem) representa perigo e por isso deve pressupor que tenhamos “um pé atrás” – desconfiança e, em casos extremos, hostilidade –, o encontro com o Outro sempre acarreta mudanças em nossa percepção do mundo e na percepção que nós temos a respeito de nós mesmos. As ditas transformações são alcançadas através de espelhamento, procedimento a partir do qual o indivíduo se vê no espelho de seu Outro, estranha-se, dá um passo atrás para possibilitar a reflexão e retorna enriquecido e resignificado por tudo aquilo que através do Outro pode ver e que antes não era capaz.

No entanto, tal resignificação só se completa caso a tradução se dê de forma espelhada. Isso significa dizer que um dos duplos perceber-se traduzido, resignificado pelo outro é insuficiente para que esse processo se concretize. Havendo um duplo que não se abra a tal procedimento tradutório de reconhecimento e posterior resignificação do outro em si, está aberto o caminho para a eclosão da duplicidade como hostil e aniquiladora.

A pós-história, processo que tem como consequência, dentre outros fatores, a produção incessante de imagens técnicas, pode acarretar a desumanização, conforme aponta Vilém Flusser (2011). O mecanismo desumanizador pós-histórico incide principalmente na intensificação da solidão do indivíduo que não encontra espaço para realizar diálogo, para produzir e ter acesso a informações realmente novas. Sem espaço para a conversação, para a realização de diálogos circulares e intersubjetivos, não há espaço para a análise espelhada.

Nesse sentido, o ponto de vista de Saramago, em *O homem duplicado*, é pessimista. Ele considera que a humanidade caminha para a tal desumanização da qual nos fala Flusser, estando a vivência humana, segundo o escritor (SARAMAGO, 2001), sofrendo intensas modificações em decorrência da predominância do “mundo audiovisual” sobre o mundo

referencial. Talvez por esse motivo, apesar da narrativa explicitar o quão benéfico é o encontro de Tertuliano com o seu Outro, ela também questiona a respeito da habilidade que o indivíduo teria para realizar o contato com o duplo sob um ponto de vista de espelhamento e enriquecimento.

REFERÊNCIAS

- AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra** – Cinema e Literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BAKTHIN, M. Epos e romance. In **Questões de literatura e estética**. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Hucitec; UNESP, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. Ennemi. In: _____. **Les Fleurs du mal**. Paris: Pocket, 2012. p. 34.
- BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Edições Tempo Moderno, 1975.
- _____. **A origem do drama barroco**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **Escritos sobre mito e linguagem**. Org. Jeanne Marie Gagnebin. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011.
- _____. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. Disponível em: <https://monoskop.org/images/3/32/Benjamin_Walter_Obras_escolhidas_1.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2017.
- BÍBLIA. A.T. Daniel. Português. **Bíblia Sagrada**. 34. ed. São Paulo: Ed. Ave Maria, 1982. Capítulo 1.
- CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **Pós: 2**, Belo Horizonte, v. 1, p. 8-23, nov. 2008. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/>>. Acesso em: 19 jan. 2017.
- DAMASCENO, João E. **Os duplos em Dostoiévski e Saramago**. Agosto de 2010. 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2010. Disponível em: <<http://repositorio.unisc.br/jspui/bitstream/11624/563/1/JoaoEmeri.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2017.
- DIOGO, Rita. Filosofia da tradução de Walter Benjamin a Vilém Flusser. In: ENCONTRO ABRALIC, 22., 2016, Rio de Janeiro. **Anais ...** [Rio de Janeiro: ABRALIC, 2016]. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491262768.pdf>. Acesso em: 04 maio 2017.
- DUARTE, Rodrigo. **Pós-história de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos**. São Paulo: Annablume, 2012.
- DUARTE, Rodrigo. Decifrando tecnoimagens – interpretação como crítica em Vilém Flusser. In: FREITAS, Verlaïne et al (Org.). **Gosto, interpretação e crítica**. Belo Horizonte: Relicário, 2014. v. 1.

FLUSSER, Vilém. **Comunicologia**: reflexões sobre o futuro. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2015.

_____. Do espelho. In: _____. **Ficções filosóficas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. p. 67-71.

_____. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

_____. Interview about technical revolution (intellectual level is lowering): entrevista. Setembro de 1988. Osmbrock: **European Media Art Festival**. [não foi possível identificar o entrevistador]. 10 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lyfOcAAcoH8>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

_____. **Língua e realidade**. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. **O universo das imagens técnicas**: elogio a superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. Para além das máquinas. Trad. Gustavo Bernardo. In: BERNARDO, Gustavo (Org.). **Literatura e sistemas culturais**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 9-18.

_____. **Pós-história**: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Annablume, 2011.

FREUD, Sigmund. O inquietante [1919]. In: _____. **Obras completas (1917-1920) -- História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 14, p. 328-376.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GALEANO, Eduardo. Celebración de las contradicciones /2. In: _____. **El libro de los abrazos**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2010. p. 92. Disponível em: <http://resistir.info/livros/galeano_el_libro_de_los_abrazos.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2017.

GONÇALVES NETO, Nefatalin. **A ordem e o caos: Plauto e José Saramago**. 2011. 157 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-30092011-131431/pt-br.php>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

GULDIN, Rainer. **Pensar entre línguas**: a filosofia de tradução de Vilém Flusser. São Paulo: Annablume, 2010.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin**: Tradução e melancolia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia de Letras, 1996.

MOSKA, Paulinho. A seta e o alvo. In: _____. **Contrasenso**. EMI Brasil: Rio de Janeiro, 2002. 1 CD. Faixa 2. (3 min 30).

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa**. Prefácio de Serafim da Silva Neto. Rio de Janeiro: Liv. Francisco Alves, 1952. t. 2.

NOBEL Prize. The Nobel Prize in Literature 1998. In: **Nobelprize.org**. Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/index.html>. Acesso em: 19 jan. 2017.

QUINTANA, Mário. Inquietude. In: MORICONI, Ítalo (Org.). **Velório sem defunto**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. p. 19.

RANK, Otto. **O duplo**. Rio de Janeiro: Editora Brasílica, 1939.

ROSA, Selesté Michels da. O homem duplicado e a estética pós-modernista. **Nau literária**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 12, jul./dez. 2006.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1988.

SARAMAGO, José. **José Saramago**: o amor possível [entrevista]. Trad. Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Manati, 2004. Entrevista a Juan Arias.

_____. Depoimento de José Saramago. In: **JANELA da Alma**. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Fotografia: Walter Carvalho. Brasil/França: Dueto Filmes & Estúdios Mega e Tibet Filmes, 2001. 73 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4F87sHz6y4s>>. Acesso em: 19 jan. 2017

_____. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia de Letras, 2002.

SELLIGMMAN-SILVA, Márcia. (6 de abril de 2007). De Flusser a Benjamin – do pós-aurático às imagens técnicas. **Flusser Studies**, Lugano, n. 8, 1 maio 2009. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/seligman-n-flusser-benjamin.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

STAM, Robert. **O espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmitificação. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. 96 p.