



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS - FACALE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - MESTRADO**

---



**MARIANE FERREIRA DA SILVA**

**DESDOBRAMENTOS DO “EU” EM *O HOMEM DUPLICADO*, DE JOSÉ SARAMAGO**

DOURADOS - MS  
2019



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS - FACALE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - MESTRADO**

---



**MARIANE FERREIRA DA SILVA**

**DESDOBRAMENTOS DO “EU” EM *O HOMEM DUPLICADO*, DE JOSÉ SARAMAGO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, área de Literatura e Práticas Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas.

DOURADOS - MS  
2019



**MARIANE FERREIRA DA SILVA**

DESDOBRAMENTOS DO 'EU' EM *O HOMEM DUPLICADO*, DE JOSÉ  
SARAMAGO

Dissertação, apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Letras, da Universidade Federal  
da Grande Dourados – UFGD, como parte das  
exigências para obtenção do título de Mestre.

Dourados – MS, 30 de abril de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Dr. Gregório Foganholi Dantas  
Universidade Federal da Grande Dourados  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Presidente

Dr. Ramiro Giroldo  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Membro Titular Externo

Dr. Paulo Custódio de Oliveira  
Universidade Federal da Grande Dourados  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Membro Titular

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

S586d Silva, Mariane Ferreira Da  
Desdobramentos do "eu" em O homem duplicado, de José Saramago [recurso eletrônico] / Mariane Ferreira Da Silva. -- 2019.  
Arquivo em formato pdf.

Orientador: Gregório Foganholi Dantas.  
Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2019.  
Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:  
<https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio>

1. José Saramago. 2. Período Alegórico. 3. Literatura Fantástica. 4. Duplo. 5. Polifonia.  
I. Dantas, Gregório Foganholi. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

*Dedico este trabalho para meus pais, Marilda e Marco, meus melhores amigos e minhas melhores inspirações.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente aos meus pais, por todo o incentivo, carinho e pelo imenso apoio em todos os momentos deste trabalho.

Ao meu esposo Éder, meu companheiro da vida, que sempre me incentivou à pesquisa muito antes do mestrado.

Às minhas amigas queridas da faculdade para a vida: Ane Caroline e Adrieli, sem o apoio de vocês, eu não estaria aqui.

À minha amiga Flávia, que sempre me ouviu e me aconselhou nos bons e nos maus momentos.

Aos meus colegas da turma de mestrado que tornaram a caminhada mais leve.

À Evelyn, que com sua empatia e sabedoria contribuiu muito no meu percurso acadêmico.

À Dione, pelo encorajamento e pela amizade ao longo deste caminho.

Às professoras Thissiane Fioreto e Flavia Almeida por estarem sempre dispostas a compartilhar conhecimento.

Aos professores Paulo Custódio e Ramiro Giroldo por aceitarem fazer parte deste percurso.

À CAPES que financiou este trabalho e o tornou possível de ser realizado.

Ao meu orientador professor Gregório Dantas, que nesses cinco anos de orientação se tornou um amigo, com quem pude receber muita sabedoria e acolhimento nos momentos mais difíceis. Agradeço imensamente por ter acreditado em mim e pelos seus incontáveis ensinamentos, que levarei para a vida.

## RESUMO

SILVA, Mariane Ferreira. Desdobramentos do “eu” em *O homem duplicado*, de José Saramago. 2019. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de comunicação, Artes e Letras, da Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados, MS, 2019.

O romance *O homem duplicado* (2002), do português José Saramago, revela por meio da temática do duplo, os conflitos e anseios do protagonista Tertuliano Máximo Afonso com relação ao seu outro “eu” bem como sua própria existência. Tertuliano é um professor de História divorciado que vive na solidão e melancolia, até o descobrimento de seu sócio. A partir desse momento, é coagido a agir, vivenciando a problemática do “outro”. Deste modo, a presente pesquisa tem como objetivo analisar a questão do duplo no romance considerando seus aspectos formais e temáticos. Inicialmente iremos tecer uma reflexão sobre a fase alegórica, ou universal, de José Saramago, na qual *O homem duplicado* está inserido, com o apoio de teóricos como João Marques Lopes (2010) e Ana Paula Arnaut (2008). Pretende-se também dialogar com as principais teorias do tema do duplo haja vista que ele, por meio, sobretudo, da ficção, vem revelando os constantes conflitos do homem com o “outro”, conceitos que são refletidos nas teorias de Nicole Fernandez Bravo (2000) e Adilson Santos (2009). Além do mais, o duplo é bastante debatido na literatura fantástica, com mais ênfase do século XVIII à atualidade. Assim, espera-se também debater sobre as teorias do fantástico, uma vez que o conflito do romance se dá por meio de um elemento tipicamente insólito: a aparição sobrenatural do duplo. Estas premissas compactuam com os pensamentos dos escritores como Tzevetan Todorov (1992) e David Roas (2013), que servirão de norte para a reflexão sobre o fantástico. Acrescenta-se ainda, o fato de que *O homem duplicado* apresenta a questão da duplicidade não apenas no tema, mas também aborda o desdobramento em outros aspectos, como, por exemplo, a própria linguagem que se revela múltipla, a constituição fragmentada do personagem, bem como a presença de várias vozes que coexistem no todo romanescos, fatores que terão como suporte os conceitos de polifonia e dialogismo formulados por Mikhail Bakhtin (1963). Deste modo, essas circunstâncias apontam para uma narrativa fragmentada, múltipla e inacabada que está totalmente atrelada a própria condição de Tertuliano.

Palavras-chave: José Saramago; Período Alegórico; Literatura fantástica; Duplo; Polifonia.

## RESUMEN

La novela *O homem duplicado* (2002), el portugués José Saramago, revelada por el tema dobles, los conflictos y los deseos del protagonista Tertuliano Máximo Afonso con respecto a su otro "yo", así como su propia existencia. Tertuliano es un profesor de Historia divorciado que vive en la soledad y la melancolía, hasta el descubrimiento de su simios. A partir de ese momento, es coaccionado a actuar, viviendo la problemática del "otro". De este modo, la presente investigación tiene como objetivo analizar la cuestión del doble en la novela considerando sus aspectos formales y temáticos. En primer lugar vamos a hacer una reflexión sobre la fase alegórica, o universal, de José Saramago, en la que el hombre duplicado está inserto, con el apoyo de teóricos como João Marques Lopes (2010) y Ana Paula Arnaut (2008). Se trata también de dialogar con las principales teorías del tema del doble, teniendo en cuenta que él, por medio, sobre todo, de la ficción, viene revelando los constantes conflictos del hombre con el "otro", conceptos que se reflejan en las teorías de Nicole Fernández Bravo (2000) y Adilson Santos (2009). Además, el doble es bastante debatido en la literatura fantástica, con más énfasis del siglo XVIII a la actualidad. Así, se espera también debatir sobre las teorías de lo fantástico, ya que el conflicto de la novela se da por medio de un elemento típicamente insólito: la aparición sobrenatural del doble. Estas premisas comprimen con los pensamientos de los escritores como Tzvetan Todorov (1992) y David Roas (2013), que servirán de norte para la reflexión sobre lo fantástico. El hombre duplicado presenta la cuestión de la duplicidad no sólo en el tema, sino que también aborda el desdoblamiento en otros aspectos, como, por ejemplo, el propio lenguaje que se revela múltiple, la constitución fragmentada del personaje, así como la presencia de varias voces que coexisten en el conjunto romanesco, factores que tendrán como soporte los conceptos de polifonía y dialogismo formulados por Mikhail Bakhtin (1963). De este modo, esas circunstancias apuntan a una narrativa fragmentada, múltiple e inacabada que está totalmente atada a la propia condición de Tertuliano.

Palabras-clave: José Saramago; Período Alegórico; Literatura Fantástica; Doble e polifonía.



## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO I – NO LABIRINTO DO ROMANCE.....</b>	<b>13</b>
1.1 Diálogos e reflexões sobre <i>O homem duplicado</i> .....	13
1.2 Trilogia involuntária: o “eu” em debate.....	19
1.3 A ameaça do duplo .....	29
<b>CAPÍTULO II – A INVASÃO DO REAL .....</b>	<b>42</b>
2.1. Literatura fantástica: fronteiras do insólito .....	42
2.2 Todorov e o fantástico tradicional.....	49
2.3 O fantástico contemporâneo e a representação do real .....	55
2.4 O fantástico e a temática do duplo .....	63
<b>CAPÍTULO III – A LINGUAGEM POLIFÔNICA DE JOSÉ SARAMAGO .....</b>	<b>78</b>
3.1 Polifonia e Dialogismo .....	78
3.2 Sobreposição de vozes em <i>O homem duplicado</i> .....	88
3.3 Fragmentação e multiplicidade em <i>O homem duplicado</i> .....	95
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>103</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>105</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Sabe-se que a literatura é responsável por expurgar, relatar as angústias, anseios e emoções dos indivíduos em diferentes momentos da história, nos mais variados contextos. A prosa de José Saramago compactua com esta premissa. E é assim na terceira fase de sua carreira, a dos romances alegóricos ou universais, conhecidos por relatar assuntos que muitas vezes não se delimitam a um contexto específico, nem ao tempo, e se tornam passíveis, assim, de ocorrer em qualquer circunstância. É o caso de narrativas como *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000), *As intermitências da Morte* (2005), e *O homem duplicado* (2002), romance de análise desta pesquisa. Tais narrativas têm em comum a alegoria, isto é, uma metáfora que percorre todo o texto, de forma ininterrupta como, por exemplo, a cegueira branca, para representar a cegueira moral em *Ensaio sobre a cegueira*, e a morte personificada, para tratar da representação simbólica e cultural da “drácula de saias”, como é descrita a morte pelo narrador irônico de *As intermitências da morte* (2005).

O romance *O homem duplicado* desenvolve uma alegoria a partir de um tema bastante conhecido na literatura: o duplo. O personagem Tertuliano Máximo Afonso é um professor de História que vive em uma situação de total marasmo, até o conhecimento de seu sócio, o ator António Claro, que tem como codinome artístico Daniel Santa-Clara.

Quando Tertuliano Máximo Afonso se depara com a existência de sua cópia, se modifica e se ressignifica, já que toma conhecimento de que não é mais um sujeito uno e original como acreditava ser. Assim, decide embarcar em uma viagem com o intuito de conhecer o seu “outro”, mas, no final das contas, o que ele busca é conhecer a si próprio. De tal modo que a narrativa de Saramago se torna peculiar por abordar a individualidade em um contexto que se espera o contrário – a homogeneização dos sujeitos.

Neste sentido, esta pesquisa terá como objetivo principal analisar o romance *O homem duplicado* com o intuito de refletir como o do duplo se manifesta na narrativa, tanto pela forma – linguagem bifurcada, múltipla, quanto pelo tema – a relação conflituosa com o diferente e conseqüentemente a desestabilização de identidade de Tertuliano.

Para este fim, além de discutirmos sobre a fase alegórica de Saramago, tencionamos dialogar com a literatura fantástica e com o tema do duplo – duas questões que se tornam indissociáveis neste romance.

Desta maneira, este trabalho será dividido em três momentos. O primeiro capítulo será destinado a refletir brevemente sobre as produções literárias e críticas que tiveram como mote *O homem duplicado*. Além disso, discutiremos também a terceira fase da carreira de José Saramago, que, segundo a estudiosa Ana Paula Arnaut, reflete sobre “[...] desconfianças, ódios, relações inter-pessoais e políticas [...]” (ARNAUT, 2008, p. 42). Assim, juntamente com a pesquisadora portuguesa, acrescentam-se também as contribuições de outros teóricos, como João Marques Lopes (2010) e Sandra Ferreira (2015).

Nesse momento, ainda serão debatidos os principais conceitos da temática do duplo, já que o assunto está estritamente atrelado ao objeto de análise desta pesquisa. Segundo Bravo (2000), todas as relações humanas são baseadas na relação com o “outro”, que nem sempre se manifesta de forma pacífica. Buscaremos, portanto, percorrer algumas reflexões sobre a duplicidade dos indivíduos, tanto na esfera ficcional, como cultural, tendo como principais suportes teóricos os estudos do professor Adilson Santos (2009) e da crítica Nicole Fernandez Bravo, bem como outros escritores que se debruçaram a estudar o tema.

Vale destacar que um grande número de narrativas fantásticas utilizaram o duplo para tratar de diversas questões, algumas voltadas para a problematização da identidade dos indivíduos, outras para representar o desdobramento de consciência e infortúnios derivados da psique. Deste modo, o segundo capítulo deste trabalho tem como objetivo tecer um panorama sobre a literatura fantástica e seus principais pensadores, como Tzevtan Todorov, (1992) David Roas (2013), Ana Luiza Camarini (2014).

No olhar de Roas, o fantástico rompe com a sensação de segurança e, assim, faz com que a noção que o indivíduo tem sobre o real seja questionada: “A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (ROAS, 2013, p. 31).

Os preceitos que envolvem o gênero fantástico serão dialogados com narrativas literárias que se tornam indispensáveis para compreender o assunto. O

tema do duplo também será resgatado, e relacionado com as ficções fantásticas que abordam a duplicação e desdobramentos dos indivíduos.

É importante destacar que, neste momento, iremos discutir uma das primeiras obras que tratam do duplo, *Anfitrião* (206 a.C), do romano Plauto. Saramago recupera esta peça por meio do recurso intertextual, e transfigura seu significado original (sentido cômico) para uma perspectiva direcionada à identidade dos personagens, Tertuliano e António Claro (seu duplo).

Vale salientar que *O homem duplicado* não representa a duplicidade no tema somente, mas na constituição dos personagens, sujeitos múltiplos e confusos, bem como a própria figura do narrador, que incorpora outras vozes à sua. Nesta ótica, o terceiro capítulo será dedicado ao conceito de polifonia e dialogismo, defendidos por Mikhail Bakhtin (1929). Esses termos estão relacionados com um tipo de romance que coloca a consciência do sujeito, suas ideologias e posicionamentos perante o mundo, como centro das discussões, ou seja, como o personagem é, e como ele enxerga a realidade que a rodeia: “O herói tem competência ideológica e independência, é interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena [...]” (BAKHTIN, 2013, p. 17).

No romance de Saramago existe uma combinação de vozes e posicionamentos de Tertuliano, como também do *Autor onisciente intruso* (FRIEDMAN, 2002) que reflete e interfere na narração. Acrescenta-se também, o personagem Senso Comum<sup>1</sup>, uma voz na narrativa que dialoga com o professor de História, sempre carregada de dizeres e saberes que remetem a outras vozes sociais e morais.

Assim, esta pesquisa pretende discutir como essas manifestações se desdobram, e se constituem na narrativa, e quais são os efeitos de sentidos produzidos por elas. Nesse sentido, será exposta uma possível leitura para *O homem duplicado*, levando em consideração as questões levantadas acima. É importante deixar claro que a interpretação que se propõe aqui não pretende ser estanque e fixa – o romance é plural e reflexivo, assim, não se prende a delimitações.

---

<sup>1</sup> Optamos pela grafia com letra maiúscula uma vez que é o nome do personagem.

# CAPÍTULO I – NO LABIRINTO DO ROMANCE

## 1.1 Diálogos e reflexões sobre *O homem duplicado*

Os últimos romances da carreira de José Saramago são conhecidos por tratarem de temas amplamente universais que florescem na sociedade pós-moderna, como a solidão, a morte, o consumismo e a identidade, temas debatidos em *O homem duplicado* (2002). Com um olhar minucioso, o narrador inicia a história mencionando as particularidades do nome do protagonista: “O homem que acabou de entrar na loja para alugar um cassete vídeo tem no bilhete de identidade um nome nada comum [...] que o tempo veio a tornar rançoso, nada menos que Tertuliano Máximo Afonso [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 07). Como se vê, nas primeiras linhas do romance, o narrador saramaguiano chama atenção para elementos de identificação do personagem, e assim, dá indícios sobre o desenrolar da trama.

Tertuliano é um sujeito de vida pacata, amargurado e solitário, e tem como profissão ministrar aulas de História. Logo na primeira cena, o professor vai a uma vídeo locadora buscar um filme indicado por um colega, professor de matemática. Após chegar em casa e assistir *Quem porfia mata a caça*, surpreende-se: encontra um homem idêntico a si mesmo, um dos personagens do filme:

Tertuliano Máximo Afonso levantou-se da cadeira, ajoelhou-se diante do televisor, a cara tão perto do ecrã quanto lhe permitia a visão, Sou eu disse, e por outra vez sentiu-se que lhe eriçavam os pelos do corpo, o que estava ali não era verdade, não podia ser verdade (SARAMAGO, 2013, p. 20).

O grande temor do personagem não eram apenas as aparências exteriores com seu duplo, mas sim, que tudo o que seu sócia vivia se reproduzisse da mesma forma em sua vida. Melhor dizendo, a angústia do Tertuliano é movida pelo sentimento de ameaça e desconfiança, uma vez que seu conhecimento sobre a sua própria existência é abalado. “Agora mesmo, a esta hora da madrugada, a igualdade se mantenha, como se uma mudança em mim tivesse de ocasionar a mesma mudança nele [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 23).

Instaurada a dúvida, o professor de História decide, então, procurar informações sobre sua cópia nas fichas catalográficas dos filmes, da mesma produtora de *Quem porfia mata a caça*, na expectativa de conhecer o nome e algumas informações sobre seu sócia. Depois de horas a fio, Tertuliano descobre que o duplicado é um ator secundário, de pequenas produções.

A partir deste momento, a vida plácida e melancólica do personagem toma outro rumo. Tertuliano se encontra em uma situação de total desassossego em busca de saber o nome de seu sócia, de tal maneira que afeta seus afazeres cotidianos, como suas aulas de História na escola em que trabalha, e seu relacionamento tortuoso com uma secretária, Maria da Paz, que lhe telefona algumas vezes neste ínterim, preocupada com as ausências do professor.

Na tentativa incessante de saber sobre o seu duplo, intervém a voz do Senso Comum que dialoga com Tertuliano nos momentos de conflitos. É interessante, por ora, mencionar que por mais que o Senso Comum não possua materialidade física na narrativa, ele pode ser considerado como um personagem, já que possui personalidade e características, típicas dos seres de papel. Neste prisma, ele promove, portanto, modificações da concepção usual de personagem: “A personagem não é completamente moldada por nossa concepção usual de ser. Ela poderá introduzir variações nessa concepção, deformando-a, problematizando-a” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 28).

No trecho abaixo percebemos que o personagem guia Tertuliano com o intuito de mostrar o melhor caminho:

Já estava deitado, à espera de que o sono acudisse ao chamamento do comprimido que havia tomado, quando algo que poderia ser outra vez o senso comum, mas que não se apresentou como tal, disse que, em sua opinião, sinceramente, o caminho mais fácil ainda seria telefonar ou ir pessoalmente à empresa ou a produtora perguntar, assim, com toda naturalidade, o nome do actor [...] (SARAMAGO, 2013, p. 80).

Entretanto, o professor de História não acata as recomendações do Senso Comum e continua em sua obsessão até descobrir que seu sócia tem como nome artístico Daniel Santa-Clara, mas fora da ficção se chama António Claro.

Depois de pensar e de tentar diversos meios para conhecer seu duplo, inclusive rondar disfarçado o prédio em que morava o ator, Tertuliano finalmente tem uma conversa por telefone com António Claro revelando todas as semelhanças insólitas

entre ambos: mas, para a frustração do professor de História, o ator não crê muito, e não demonstra interesse no fatídico relato: “Tanto trabalho para nada. Semana após semana delineando estratégias, desenvolvendo táticas, [...] e tudo isso para chegar ao fim e pedir humildemente desculpa” (SARAMAGO, 2013, p. 159).

No entanto, António Claro é vencido pela curiosidade e se retrata, desejando conhecer sua suposta cópia. No encontro, o diálogo se deu de forma tensa e ameaçadora, sobretudo por parte de António Claro, que, com um tom irônico e debochado fez questão de evidenciar a arma que carregava na cintura.

No desenvolver da conversa, começaram a se comparar com a intenção de comprovar se realmente eram idênticos: “As mãos eram em tudo iguais, cada veia, cada ruga, cada pelo, as unhas uma por uma, tudo se repetia como se tivesse saído de um molde [...]” (*Ibidem*, p. 191). Depois de contrastados os aspectos físicos, o ator sugeriu que trocassem as informações sobre o nascimento, como a data e horário, para saber quem era afinal, a cópia e o original:

[...] Tertuliano Máximo Afonso, Nasceu então a que horas, Às duas da tarde. António Claro pôs uma cara de pena e disse, Eu nasci meia hora antes [...] lamento-o, meu caro, mas eu já cá estava quando você nasceu o duplicado é você [...] (*Ibidem*, p.195).

Após esta conversa, Tertuliano se vê em uma avalanche de conflitos que giram em torno do mesmo ponto: o desconcerto pela presença de alguém que entra repentinamente em sua vida e põe à prova todas as certezas sobre o mundo, e sobre si mesmo.

Este momento, em especial, é substancial para o desenlace da narrativa, pois se intensificam as inquietações por parte de Tertuliano, ao saber que além de ter um sócio, é a reprodução viva de António Claro. Sua identidade que já estava estremeçada, pela ameaça do duplo, desmorona por vez. E este conflito, como um espelho, se reflete no curso da narrativa que passa expor para o leitor, de forma mais precisa, as angústias de Tertuliano.

Ainda no encontro, o professor de História e António Claro concordaram em não ter mais nenhum tipo de contato. Contudo, como uma provocação, Tertuliano envia pelo correio o disfarce que utilizava para não levantar suspeitas, já que a revelação do caso geraria indagações por parte das pessoas que os conheciam. António Claro, em resposta à encomenda desafiadora que recebeu, engendra uma

maneira de atingir seu inimigo: dormir com Maria de Paz, fazendo-se passar pelo professor de História.

Tertuliano, tomado pela raiva e pela incapacidade de impedir o plano de sua cópia, decide fazer o mesmo: dorme com a esposa de António Claro fingindo ser seu sócia, mesmo com as prudentes recomendações do Senso Comum: “Que ideia é essa de vires aqui, Não armes em ingênuo, sabe-lo também como eu, Vingar-te, desferrar-se, dormir com a mulher do inimigo, já que a tua está na cama com ele [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 256).

Após tomar o lugar de António Claro, Tertuliano liga para Maria de Paz e descobre que ela e o ator se envolveram em um grave acidente automobilístico e faleceram. E homem morto foi identificado como Tertuliano, mas quem morreu foi o António Claro. Tertuliano fica completamente desorientado pela morte de Maria da Paz e por estar morto para a família, os funcionários da escola, etc. Assim, conta a verdade a sua mãe, Carolina Máximo, e relata sua decisão:

Quando Tertuliano Máximo Afonso se calou, a mãe fez a pergunta inevitável, E agora, Agora, minha mãe, o Tertuliano Máximo Afonso que fui está morto, e o outro se quiser continuar a fazer parte da vida, não terá outro remédio que ser António Claro (*Ibidem*, p. 274).

O professor de História, não encontrando outro modo de seguir em frente, vai até a casa de António Claro, conta a sua esposa a inusitada história e decide apropriar-se do lugar do ator, ou seja, definitivamente assumir a identidade de António Claro.

O final da narrativa se encerra de modo circular, quando Tertuliano atende ao telefone, já instalado na casa de seu duplo, e percebe que a voz do outro lado da linha é idêntica à sua, e então, marca um encontro: “[...] foi ao quarto, abriu a gaveta onde estava a pistola. Introduziu o carregador [...] Mudou de roupa, camisa lavada, gravata, calças, casaco os sapatos melhores. Entalou a pistola no cinto e saiu” (*Ibidem*, p. 284).

À vista disso, o romance se encerra deixando indícios de que existiram outras pessoas iguais habitando o mesmo espaço. Este desfecho suscita uma reflexão sobre a sociedade contemporânea bem como a questão de identidade, tão aflorada no texto. Contudo, estas premissas serão debatidas em outro momento desta pesquisa.

Por ora, é interessante dialogar com teóricos e pesquisadores que se debruçaram a estudar e a refletir sobre diversos aspectos que o romance enseja, já que, assim, é possível enriquecer o trabalho com o enlace de diferentes perspectivas



e vozes sobre *O homem duplicado* (2002). Entretanto, como existem dezenas de trabalhos produzidos contemplando este romance, iremos selecionar alguns textos que mais se adequam à presente pesquisa.

João Marques Lopes (2010) se dedicou a produzir uma importante biografia sobre José Saramago. A obra traz aspectos tanto da vida pessoal do escritor, quanto sua extensa carreira literária, em consonância com o contexto sociocultural de Portugal. Na perspectiva de Lopes, o romance *O homem duplicado* relata, assim como os romances anteriores, especialmente *A caverna* (2000), uma preocupação constante sobre o homem em face do mundo frenético e globalizado:

[...] Maximiliano Tertuliano Afonso (sic) era incapaz de se rever no seu duplo António Claro, e sua identidade ficava ameaçada pela presença do “outro”. Daí que a descoberta casual conduz ao encontro dos sócios não desemboque na produção de relações intersubjetivas de solidariedade e comunhão transformadoras rumo a outra metrópole, mas acabe apenas por confirmar a opacidade e a agressividade urbanas (LOPES, 2010, p. 160; grifo do autor).

Esta indistinção dos sujeitos é provocada pelo choque do protagonista ao encontrar andando no mundo alguém idêntico a si mesmo, que o coloca em uma condição flutuante, imóvel sobre tudo o que o cerca, e naturalmente, sobre seu próprio destino.

Nesse entendimento, o professor e pesquisador Alexandre Montauray, no ensaio “Identidade, cotidiano e epidemia em *O homem duplicado*, de José Saramago” (2011), apresenta um debate interessante sobre o sujeito contemporâneo e sua relação com o dia a dia, por meio do professor de História Tertuliano. Montauray afirma que a tessitura da narrativa esboça uma linguagem simples, uma fala comum, corriqueira que se harmoniza também com a condição dos personagens saramaguianos, sujeitos simples que passam despercebidos diante da multidão: “No texto, tudo se adequa à medida e à linguagem do homem comum, sem fama, dos tipos humanos sem grandes títulos ou qualidades, coadjuvantes” (MONTAURY, 2011, p. 69).

O autor ressalta, ainda, a fragilização da identidade e da pretensa sensação de originalidade de Tertuliano depois de encontrar com seu duplo, um tema caro aos preceitos individualistas contemporâneos. Esta questão é esboçada na narrativa por meio da alegoria da duplicação do personagem, que oscila o tempo todo em suas ações e atitudes juntamente com o Senso Comum, como atesta Montauray:

As frequentes aparições do Senso Comum, encenado como personagem, como figura que nasce do texto, talhada com a habilidade narrativa do autor, têm como função moderar as iniciativas de Tertuliano ou evidenciar o seu caráter irresoluto, levando-o a ponderações que vão se articulando com o desenvolvimento da narrativa. O romance de Saramago é uma alegoria crítica do contemporâneo, erguida num dos centros de tensão da classe-média global: a encenação das identidades a partir do mito da originalidade, convertido em pesadelo para os personagens, vítimas da epidemia da duplicação (MONTAURY, 2011, p. 69).

Logo, percebemos que na ficção de Saramago emergem questões que sempre afligiram o homem como, por exemplo, identidade e alteridade, temas muitos explorados na ficção contemporânea.

De modo análogo são as contribuições de Ana Paula Arnaut em seu ensaio “José Saramago: A literatura do desassossego” (2018). A escritora traça um breve panorama sobre as principais obras do escritor português, dando ênfase em sua peculiaridade e sagacidade em tratar de assuntos tão importantes para o homem, desde sua relação externa, o homem e o mundo, bem como a relação do homem com si próprio. Para a autora, *O homem duplicado* esmiúça estas premissas por meio de labirintos caóticos das grandes metrópoles:

[...] A narrativa é sobre a condição humana – ou sobre os insondáveis universos da relação homem-mulher e sobre as não menos insondáveis redes de falta de consideração pelo ser humano que ensombram as metrópoles do mundo, delas fazendo um caos com uma ordem por decifrar. Em concomitância, registram-se essas linhas de irracionalidade comportamental que, nas palavras do Senso Comum [...] é apenas estupidez, entendida como uma das formas secundárias da cegueira do espírito (ARNAUT, 2018, p.16).

Como se vê, a figura do Senso Comum torna-se substancial para o engendramento do romance e sobre a constituição do personagem Tertuliano, que está sempre atrelado a uma perspectiva social, além de reforçar ainda mais sua personalidade fragmentada.

Na perspectiva de Arnaut, Tertuliano e António Claro disputam uma espécie de luta pelo poder de pertencer a si mesmo, ou seja, uma luta pela identidade em um ambiente que tende a universalizar os sujeitos.

Outro trabalho interessante é o ensaio de Regina Helena Dworzak, intitulado “O mito do duplo e a identidade: do relato ao romance moderno”, publicado em 2005. A autora utiliza como exemplo o conto “Willian Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe, e

*O homem duplicado*, para debater o tema do duplo em consonância com questões identitárias, que, como vimos, é patente no romance de José Saramago.

Dworzak (2005) afirma que estudar os mitos se torna uma maneira de perceber a transformação dos indivíduos e da sociedade ao longo da história, bem como sua relação com a esfera ficcional, deste modo. Na perspectiva da autora, o duplo é que vem demonstrando as angústias dos sujeitos em diferentes momentos. Para Dworzak, o conto de Poe aborda a temática do duplo, mas sem aprofundar em questões filosóficas e sociais.

Já em *O homem duplicado* existe uma preocupação por parte do narrador em discutir, por meio de ironias, a sociedade contemporânea e reificação dos indivíduos, isto é, a perda de identidade: “[...] o que o mito do duplo revela na Contemporaneidade é um homem permanentemente em processo, um ser inacabado, que se elabora enquanto discurso no espaço da literatura [...]” (DWORZAK, 2005, p. 63). Sendo assim, é inegável que o romance proporcione, sem se esgotar, uma importante discussão sobre o caminhar do indivíduo na atualidade.

Existem vários trabalhos que se dedicaram a examinar o romance em perspectivas diferentes. Selecionamos as pesquisas acima por dialogarem com a premissa deste trabalho, isto é, por se aproximarem especialmente da literatura fantástica e da identidade. Percebemos, também, as diversas possibilidades de leituras e construções de sentido na obra saramaguiana, o que tende a reforçar a multiplicidade do romance, que se circunscreve em um período notável da carreira literária de Saramago, como iremos discutir no tópico subsequente.

## **1.2 Trilogia involuntária: o “eu” em debate**

O programa Roda viva, transmitido na TV Cultura em 2003, recebeu como convidado especial José Saramago, que estava no Brasil para um evento sobre literatura. Na entrevista, o escritor português é indagado sobre a mudança de foco em seus romances, depois da publicação de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), considerando que as paisagens e temas históricos relacionados a Portugal deixaram de ter tanto destaque em sua ficção.

Saramago afirmou que não existiu nenhum motivo em particular que o fizesse mudar de perspectiva, simplesmente os temas apareceram porque tinham que

aparecer. Entretanto, não podemos deixar de mencionar alguns aspectos históricos e culturais que evidentemente influenciaram o surgimento da fase universal ou alegórica, como a crítica literária denominou.

Lopes (2010) afirma que houve uma mudança significativa na obra de Saramago em diferentes aspectos:

Afinal, o que muda e permanece na ficção saramaguiana? De um lado, e tendo consciência de que partes das inovações havia germinado aqui e ali nas obras do escritor, há o corte com a realidade portuguesa, a ruptura geral com coordenadas espaço temporais concretas, o “enxugamento” do estilo barroco, a transmutação da tendência “coral” na concentração de personagens individuais e a metamorfose do todo ficcional em Alegorias. De outros lados, fica a marca oral que tornara Saramago singular, o narrador heterodiegético intrometido e a utilização de provérbios, ditos populares e outras miudezas de uma linguagem mais próxima do cotidiano para efeitos narrativos inesperados (LOPES, 2010, p. 139; grifo do autor).

O autor atesta ainda, que existem alguns fatos do contexto social e cultural de Portugal e da sociedade de modo geral, que talvez tenham influenciado nas mudanças de temas e estilos na ficção de Saramago. No olhar de Lopes, o mundo depois da Segunda Guerra Mundial passou por uma grande transformação democrática em diversos países, bem como a instauração de inúmeras instituições ligadas ao bem-estar coletivo, como a ONU. Em contrapartida, houve também a ascensão do capitalismo e consolidação de uma sociedade cada vez mais consumista.

Além disso, havia uma espécie de divisão entre correntes capitalistas e socialistas, oriundas da Guerra Fria, que deixavam o mundo ainda mais instável. No país de Camões, depois do longo período ditatorial de Salazar (1933-1974) houve com a Revolução dos Cravos (1974) uma mudança positiva que repercutiu em diversos setores, como a reforma agrária e a economia, bem como significativos avanços em prol da democracia, que culminariam em benefícios para a população.

Conquanto, segundo Lopes, houve no início dos anos 90 novas transformações socioeconômicas no globo que alavancaram de vez o capitalismo e a sociedade de consumo: o denominado neoliberalismo. Assim, instalou-se uma onda de privatizações e o declínio de vertentes socialistas, com as grandes corporações ganhando espaço. O crítico salienta ainda que estas transformações foram consideradas por muitos estudiosos, econômicos e filósofos como o “fim da história”:

A razão global especializara-se e perdera de vista o todo em uma sociedade de consumo, legítima e democrática, razão porque vivia agora de fragmentos, de multiplicidades e instabilidades bem distantes da verdade global, única e emancipadora, provinda em essência das Luzes setecentistas (LOPES, 2010, p. 145).

Deste modo, o mundo estava vivendo um período de irracionalidade, levando em consideração que a razão, o racional e a busca pelo progresso defendidos a duras penas desde o iluminismo e a Revolução Francesa fracassaram. O mundo se tornou um ambiente soturno, no qual o homem estava caminhando rumo à individualidade e desumanização.

Estas premissas podem ter contribuído para a grande reificação e dureza que pairam sobre o romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995). A obra é considerada o início da fase alegórica de Saramago, de narrativas que utilizam de extensas metáforas “[...] para dizer uma coisa dizendo outra [...]” (*Ibidem*, p. 155).

No livro *Da estátua à pedra: Percursos figurativos de José Saramago* (2015), Sandra Ferreira discorre sobre a publicação dos romances de Saramago depois de *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e a significativa mudança de temas e estilos que interligam as narrativas. O autor, em *Cadernos de Lanzarote II* (1994) reflete sobre seu processo de maturação para escrever *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*:

No que a mim respeita, vejo as coisas com bastante clareza: acho, simplesmente, que quando escrevi o *Evangelho segundo Jesus Cristo* era novo demais para poder escrever o *Ensaio sobre a cegueira*, e, quando terminei o *Ensaio*, ainda tinha que comer muito pão e muito sal para me atrever com *Todos os nomes* ... À noite, quando passeava no jardim para acalmar os nervos, tive uma ideia que explicará melhor o que quero dizer: foi como se, até ao *Evangelho*, eu tivesse andado a descrever uma estátua, e a partir dele tivesse passado para o interior da pedra. Pilar acha que é o meu melhor romance, e ela tem sempre razão (SARAMAGO, *apud* FERREIRA, 2015, p. 170).

Posto isso, Saramago exprime uma necessidade de refletir e espelhar em sua ficção as angústias do homem contemporâneo. O enfoque que antes se encontrava de forma mais específica nos discursos históricos, depois de *Ensaio sobre a cegueira* atinge diretamente o homem e seu interior, iniciando “a fase da pedra, em que a ficção de José Saramago ganha contornos mais universalizantes” (FERREIRA, 2015, p. 18).

Em uma entrevista concedida à *Folha de São Paulo* em 2001, conduzida por Cassiano Machado, Saramago afirmou que *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), e *A Caverna* (2000), são romances que estão entrelaçados, compondo, assim, como o próprio autor denominou, uma “trilogia involuntária”. Isto porque os

romances apresentam temáticas diferentes e paradoxalmente, possuem questões em comum, como a relação do homem contemporâneo consigo mesmo e com a sociedade, bem como os discursos de poder, que se apresenta, muitas vezes, de modo velado.

Indagado sobre a sequência dos livros, Saramago afirma que:

[...] é uma trilogia involuntária. Quando estava a escrever "Ensaio" não tinha idéia do que faria depois. Só quando estava fazendo "A Caverna" que me apercebi que havia uma certa unidade entre eles. São livros com temas completamente diferentes uns dos outros, mas que de qualquer forma permitiriam que o leitor soubesse o modo como o autor desses livros entende o mundo de hoje. Não quer dizer que o leitor seja obrigado a partilhar da minha visão. Ele sabe como o mundo lhe parece. [...] (MACHADO, 2001, p. 1).

Existe também uma forte adesão do escritor pela linguagem metafórica e muitas vezes alegórica. Esta última, por sua vez, representa uma metáfora que percorre todo o discurso, como afirma o teórico Tzvetan Todorov: “uma metáfora isolada não indica mais que uma maneira figurada de falar; mas se a metáfora é contínua, [...] revela a intenção certa de falar também de algo mais que do primeiro objeto do enunciado” (TODOROV, 1992, p. 35).

A utilização da alegoria está presente de formas diferentes nos três romances, como por exemplo, a cegueira da razão, em *Ensaio sobre a cegueira*, a essência versus aparência em *Todos os nomes*, e a prisão intelectual e cultural simbolizada em *A Caverna*. É importante mencionar que o viés alegórico requer uma leitura aguçada, pois penetra outras camadas textuais, como afirma Beatriz Berrini: “A História contada, portanto, não deve ser acolhida apenas num primeiro nível, mas sim no seu significado simbólico, espiritual, profundo” (BERRINI, *apud* ARNAUT, 2008, p. 179).

Outro ponto a se destacar refere-se à universalização dos espaços onde ocorrem as narrativas. Nos três romances citados, não existe nenhum lugar geográfico demarcado, isto inquestionavelmente contribui para a construção de um lugar mais reificado. Além disso, muitos personagens não possuem nome, sendo designados apenas por suas funções sociais, ou como no caso de *Todos os nomes*, apenas o protagonista é nomeado, e com propositais efeitos de sentido.

É interessante mencionar que Saramago não utiliza com muita frequência a palavra “romance” no título de seus livros. O escritor usa os termos não tão tradicionais

como “ensaios” e “contos”, por exemplo. Essa característica reflete uma possível problematização do conceito e estatuto da ficção pelo português.

Para Ana Paula Arnaut, o termo “Ensaio” que depois também seria usado em *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), mais uma vez reforça o aspecto globalizante das obras, utilizando a fábula como um desses mecanismos.

No que se refere aos Ensaio, ressalta, também, o caráter englobante, universal, da História contada (da fábula enquanto narrativa de fortes intuítos moralizantes), bem como os contornos que das personagens fazem pessoas representativas do Homem e das acções que podem muito bem acontecer aqui, ali ou alhures (*Ibidem*, p. 43).

A este respeito, *Ensaio sobre a cegueira* tematiza uma epidemia de cegueira branca que acomete os cidadãos de forma devastadora em um lugar desconhecido. Vale sublinhar que os personagens são denominados por algumas características sociais ou circunstanciais como “a mulher do médico”, “a rapariga dos óculos escuros” “primeiro cego” dentre outros. Essa classificação contribui para o efeito frio e pessimista do romance, que se desenvolve de forma cruel, relatando a resistência e o anseio de sobrevivência da população.

A cegueira no romance não é explicada, simplesmente as pessoas deixam de enxergar e são acometidas não por uma escuridão, mas por uma cegueira branca, com exceção da mulher do médico, a única que enxerga, e assim, torna-se os olhos de todos, uma guia em meio à desordem. Nesse trecho, percebemos a empatia da mulher do médico diante da chegada de novas pessoas ao manicômio:

A mulher do médico levantou-se, por sua vontade iria ajudar os recém-chegados, dizer-lhes uma palavra simpática, guia-los até aos catres, informar, Tome nota, este é o sete do lado esquerdo, este é o quatro do lado direito, não se engane, sim, aqui estamos seis, viemos ontem, sim, fomos os primeiros, os nomes, que importa os nomes [...] (SARAMAGO, 2005, p. 50).

Nota-se que os nomes não têm importância, não possuem valor nessas circunstâncias, são apenas as cascas, a parte exterior dos indivíduos. A cegueira existe efetivamente, no entanto, ela se estende também ao plano alegórico. Dizendo de outra maneira, o fato de não enxergar exprime a ausência de humanidade presente nas pessoas, cada vez mais distantes umas das outras no desassossego contemporâneo. Sendo assim, o interior de cada indivíduo, a essência é o que realmente importa nesse contexto caótico.

Para o teórico António José Borges (2010), *Ensaio sobre a cegueira* constrói um discurso encobrindo outro, por meio de diversos efeitos construídos na tessitura da narrativa, como por exemplo, a própria cegueira física que se torna um símbolo para uma cegueira moral, como o narrador saramaguiano confirma: “penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que, vendo, não veem” (SARAMAGO, 2005, p. 269).

O verbo “ver” recebe um novo significado na narrativa, com o sentido de não enxergar verdadeiramente o próximo, ou ainda, cegos da razão, da clareza com o outro. Como afirma o autor português em suas reflexões registradas em *Cadernos de Lanzarote*: “Pouco a pouco, vamo-nos tornando surdos, como já nos estamos tornando cegos” (SARAMAGO, 1994, p. 342).

Neste seguimento, Borges evidencia toda a gama simbólica que é construída em *Ensaio sobre a cegueira*, sobretudo, chamando atenção pela metáfora do enxergar, que perpassa os limites físicos:

[...] todo o texto obedece a regime simbólico, com a sua plêiade de imagens simbólicas e alegóricas como a própria cegueira, a violência das relações interpessoais em universos fechados (o manicômio desempenha, aqui, um papel fundamental), a violência das relações de dominação, a solidão na cidade, com as suas ruas labirínticas [...] (BORGES, 2010, p. 44).

Depois de *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago publicou dois livros de memórias, *Cadernos de Lanzarote – diário II* (1995), e *Cadernos de Lanzarote diário - III* (1996) que foram escritos no exílio voluntário do escritor, depois da publicação de *Evangelho segundo Jesus Cristo*, na ilha espanhola que dá nome às memórias.

O próximo romance do escritor intitula-se *Todos os nomes* (1997), narrativa que também é engendrada por meio de metáforas labirínticas. O livro conta as pequenas desventuras de Sr. José, um simples funcionário da Conservatória Geral, lugar em que se registram os nomes dos vivos e dos mortos. O protagonista trabalha na conservatória há tanto tempo que mora em uma dependência que é atada ao departamento. E todo o enfoque narrativo passa pela consciência confusa e reprimida de seu Sr. José que tem como *hobbie* colecionar informações coletadas dos jornais de pessoas famosas.

É importante destacar que a construção da conservatória, tanto na estrutura quanto na sua organização reflete uma sociedade que adoeceu com o capitalismo e



as relações de poder, isto é, os funcionários possuem uma carga horária excessiva e um chefe que exerce uma função de tanto poder, que quase se assemelha a um Deus:

[...] O meu chefe, por exemplo, só para que a senhora fique com uma ideia, sabe de cor todos os nomes que existem e existiram, todos os nomes e todos os apelidos, E isso para que serve, O cérebro de um conservador é como um duplicato da conservatória, [...] O cérebro do meu chefe não só conhece os nomes de todas as pessoas que estão vivas e de todas as que morreram, como poderia dizer-lhe como se chamarão todas as que vierem a nascer daqui até o fim do mundo (SARAMAGO, 2003, p. 62).

Os funcionários são nomeados pelas suas funções, reforçando o caráter alienante e desumanizador da narrativa. O próprio protagonista não é percebido pelos colegas, sua insignificância é refletida no próprio nome, simples e comum: José, que parece não o diferenciar dos demais.

A conservatória é um ambiente fechado e escuro, com grandes estantes de arquivos onde é possível encontrar os verbetes – dos vivos e dos mortos – em milhares de arquivos, um desses verbetes (que contém as informações sobre a vida dos indivíduos) chama atenção de Sr. José: é uma mulher desconhecida que o fará cometer pequenos delitos, como invadir uma escola à noite, na tentativa incansável de descobrir informações sobre ela.

O que está em jogo no romance é a problematização da essência e aparência que já é discutida na própria epígrafe do romance “Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens” (*Ibidem*, p. 10). As pessoas são classificadas de acordo com as funções que representam ou características, tal como acontece em *Ensaio sobre a cegueira*. São personagens que estão imbricados nesta realidade caótica ao ponto de o interior passar a não ter tanta importância.

Sr. José descobre que a mulher desconhecida (como é chamada em toda a narrativa), se matou e, assim, inicia outra jornada para conseguir encontrar pessoas que foram próximas a ela. A busca por essa simples mulher na verdade é o desejo de encontrar-se a si mesmo no mundo solitário e individualista em que o personagem vive, como reforça Arnaut: “*Todos os nomes* é uma reflexão sobre solidão, medos e subserviências, procura e fugas, homens e mulheres, acasos e amores, ilusões e desilusões. Isto é, sobre a vida, sobre a condição humana” (ARNAUT, 2008, p. 42).

As relações dos indivíduos consigo mesmo e com o meio também é refletida em *A caverna* (2002). Segundo Borges (2014), já no começo do romance existe uma

espécie de intertextualidade com *Todos os nomes*, já que o narrador reflete sobre os nomes dos personagens:

Como já terá reparado, tanto um como o outro levam colados ao nome próprio uns apelidos insólitos cuja origem, significado e motivo desconhecem. O mais provável será se sentirem-se desgostosos se alguma vez vierem a saber que aquele Algor significa frio intenso do corpo, prenunciador de febre, e que o gancho é nada mais nada menos que a parte do boi em que assenta a canga (SARAMAGO, 2010, p, 11).

O tom pessimista e taciturno de *Todos os nomes* também se mantém na construção ficcional do romance. O protagonista, Cipriano Algor, é um oleiro da zona rural que precisa abandonar sua profissão e se adequar às novas tecnologias que surgem em um centro comercial que se consolida.

Existe a dualidade entre tradição e inovação, o velho e o novo: “A olaria e a morada em que vivia com a filha e o genro ficavam no outro extremo da povoação, metidas para dentro do campo, apartadas dos últimos prédios” (*Ibidem*, p. 29).

Por mais que exista uma descrição dos ambientes na narrativa, o leitor não sabe a data, país e cidade onde ocorrem os fatos. Característica que também estava presente em *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes* — as discussões e problemas que acometem a todos são transfigurados de forma global e plural.

No decorrer do livro, Cipriano fica sem escolhas, e decide se mudar para o grande centro, com sua filha e seu genro, que já trabalhava lá. Neste momento, a família descobre a existência da Caverna de Platão no interior do centro, e de como ela representa uma espécie de prisão para a população. Cipriano decide junto à filha e o genro não ficar mais no centro, e então, todos saem em busca de outro lugar para viver.

As últimas frases do romance representam bem todo o resgate do mito da Caverna que é recuperado por Saramago: “BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ SUA ENTRADA” (SARAMAGO, 2010, p. 350; grifos do autor).

Posto isto, percebemos que os sujeitos que estão no interior da Caverna estão aprisionados pelo consumismo desmedido que escraviza e desumaniza. Conquanto, por mais que o aspecto pessimista percorra o romance, existe uma possibilidade de escape, um recomeço, como bem esclarece Lopes:

O livro efetivamente contrastaria a absolutização do mercado no símbolo do centro comercial e a do consumidor no lugar do cidadão com uma família de oleiros artesanais que acaba por conseguir subtrair-se à lógica concentracionista do neoliberalismo. Nem todos são devorados na voracidade mercantilista, consumista e reprodutora do “pensamento único”. A opacidade da cidadania transformada em imagem das coisas que se podem comprar e vender, qual uma nova “caverna” platônica que a impedisse de ver o eu em relações de solidariedade humana além das alienações coisificadas (LOPES, 2010, p. 157).

O final que deixa transparecer uma luz, uma saída em meio a obscuridade acontece também em *Ensaio sobre a cegueira*, com a multidão voltando a enxergar, como uma possibilidade de seguir em frente. Em *Todos os nomes* o desfecho não apresenta uma perspectiva tão otimista, pelo menos de forma mais explícita, contudo, o fato de o Conservador sucumbir diante dos problemas de Sr. José a cometer as pequenas falcatruas, demonstra, mais uma vez, que nem todas as pessoas são totalmente corrompidas pelo sistema social.

Vale salientar que os três romances abordam espaços sociais, como o manicômio, a conservatória, o centro comercial, praça pública, etc. Os lugares remetem à reificação dos indivíduos, posto que os sujeitos, nas três narrativas, parecem estar fortemente alienados pelo sistema opressor que incita à individualidade e ao consumismo desenfreado. Por este ângulo, existe uma crítica à organização social, delineada – com contornos diferentes – nos três romances. Como bem elucida Ferreira:

Em linhas gerais, esta trilogia saramaguiana [...] apresenta aquilo que cada ser humano deve empreender por si mesmo: o estabelecimento das relações com o outro, a reflexão sobre o exercício do poder na sociedade, a tomada no âmago dos acontecimentos e, por fim, a não sacralização do *staus quo* (FERREIRA, 2014, p. 174; grifo da autora).

Neste seguimento, o romance *O homem duplicado*, por mais que não faça parte da chamada “trilogia involuntária”, foi publicado dois anos depois de *A caverna*, e mantém o aspecto alegórico para tratar de questões atinentes ao homem contemporâneo, no caso, a identidade fragmentada do sujeito. O aspecto globalizante também permanece, o espaço e o tempo não são delimitados, tornando a experiência do leitor ainda mais intensa, o que é tematizado no romance é passível de ocorrer em qualquer lugar.

Um aspecto importante de ser destacado é a referência de outros personagens dos romances de Saramago em *O homem duplicado*, assim como ocorreu em *A*

*Caverna*, em que o narrador reflete a origem dos nomes, aludindo a *Todos os nomes*. Em *O homem duplicado* a menção se manifesta de forma mais explícita, com o narrador citando nomes de importantes personagens da prosa saramaguiana:

[...] O que por aí mais se vê, a ponto de já não causar surpresa, é pessoas a sofrerem com paciência o miudinho escrutínio da solidão, como foram no passado recente exemplos públicos, ainda que não especialmente notórios, a até, em dois casos, de afortunado desenlace, aquele pintor de retratos de quem nunca chegámos conhecer mais que a inicial do nome, aquele médico da clínica geral que voltou do exílio para morrer nos braços da pátria amada, aquele revisor da imprensa que expulsou uma verdade para plantar no seu lugar uma mentira, aquele funcionário subalterno do registro civil que fazia desaparecer certidões de óbito, todos eles, por causalidade ou coincidência, formando parte do sexo masculino, mas nenhum que tive a desgraça de se chamar Tertuliano [...] (SARAMAGO, 2013, p. 8).

*Manual de pintura e caligrafia* (1977), *História do cerco de Lisboa* (1989) e *Todos os nomes* (1997) são algumas das referências citadas pelo narrador por meio dos protagonistas. Este intertexto interfere na posição de quem lê, pois requer um leitor mais atento que só saberá as alusões caso conheça as outras obras do escritor. Além de sugerir que existe uma interligação dos romances, prendendo ainda mais a atenção dos leitores.

As narrativas do escritor depois de *Evangelho segundo Jesus Cristo*, como vimos, direcionam o homem e suas angústias para o centro das reflexões. Todavia, isso não significa dizer que os romances históricos não abordam esta perspectiva, mas a mudança de enfoque está em consonância com a contemporaneidade já que as particularidades e singularidades dos sujeitos ganharam mais notabilidade, como afirma a teórica Leyla Perrone Moisés: “Quanto à temática [...] do individualismo contemporâneo o eu e suas experiências mesmo minúsculas tem sido privilegiados” (PERRRONE-MOISÉS, 2017, p. 46).

Este breve percurso pelas obras fortalecem a reflexão sobre *O homem duplicado*, tendo em consideração que é fundamental identificar as conjunturas nas quais o romance foi elaborado, ou seja, um período de importantes questionamentos sobre os sujeitos e suas representações no mundo.

### 1.3 A ameaça do duplo

As relações tortuosas entre os indivíduos são refletidas em *O homem duplicado*, como afirma Arnaut: “O romance de Saramago conduz evidentemente a problemas existenciais, sociais [...] que estão ainda em aberto” (ARNAUT, 2008, p. 188). E essas questões são tratadas na obra por meio da temática do duplo.

A presença do “outro” sempre povoou o imaginário das populações desde os tempos mais remotos, nos mais diversos contextos. Adilson dos Santos, em seu ensaio “Um périplo pelo território duplo” (2009) traz à tona a questão do duplo sobre diferentes prismas, recorrendo a teóricos que discutem o tema no campo religioso, filosófico, psicológico, e, sobretudo, literário.

Para o teórico, o duplo surge como uma tentativa de completude, ou seja, é, por meio do “outro” do que é contrário, oposto, que o ser humano se reconhece: “O desdobramento [...] seria o reconhecimento da própria indigência, do vazio que o ser humano experimenta no fundo de si mesmo e da busca pelo *outro* para tentar se preencher” (SANTOS, 2009, p. 53; grifo do autor). Levando em consideração que a existência do duplo pode ocorrer pelo desdobramento da consciência, pela identificação ou a rejeição com outro ser, assim a busca pelo que é diferente e alheio ao indivíduo não acontece, necessariamente, de forma pacífica.

Nesta linha de pensamento, Rosset (1985) também afirma que o tema do duplo é algo inerente à trajetória do homem, presente em diversos aspectos, mas geralmente levando a refletir sobre outros “eus” e outras possibilidades:

[...] o tema do duplo está presente em um espaço cultural infinitivamente mais vasto, isto é, no espaço de toda a ilusão: já presente à tragédia grega e seus derivados (duplicação do acontecimento) ou na ilusão metafísica inerente às filosofias de inspiração idealista (duplicação do real em geral: o “outro mundo”) [...] (ROSSET, 1985, p. 14).

O duplo está presente na mitologia de inúmeras culturas antigas, como os nórdicos e os germânicos (*doppelgänger*)<sup>2</sup> em que a presença do “outro” – materializado principalmente no tema do espelho ou da sombra, oferecia risco de morte. Além do mais, servia para a realização de rituais, como a invocação dos mortos e o aprisionamento das almas, como afirma Morin: “o além dos espelhos é o

---

<sup>2</sup> Termo alemão que significa duplo ou sócia; alma ou fantasma que acompanha o indivíduo confundindo-se com sua personalidade (Cf. CEIA, 2009).

verdadeiro reino dos duplos, o reverso mágico da vida” (MORIN *apud* SANTOS, 2009, p. 57).

Para Nicole Fernandez Bravo (2000), a manifestação do duplo remonta à Bíblia. No *Gênesis* existe a bipartição do homem em dois, que já é uma marca da natureza duplicada, sempre dúbia. Esta dualidade entre corpo e espírito também está presente nos mitos religiosos como a representação simbólica do Anjo e Demônio. Para a autora, estas dicotomias, que permeiam a constituição do ser humano, remetem à “ideia do homem como responsável por seu destino” (BRAVO, 2000, p. 262).

No viés de Santos (2009), no que tange o campo filosófico, o duplo manifesta-se por meio do mito do Andrógino, presente em *O banquete* (380 a.C) de Platão. Nesta obra, o filósofo afirma que existiam três gêneros e não dois. Um feminino, proveniente da *Géia* (terra), o masculino de *hélío* (sol) e o terceiro gênero provindo de *Selene* que não pertencia nem ao feminino, nem ao masculino (PLATÃO *apud* SANTOS, 2009, p. 62). O autor afirma também que o mito do andrógino evidencia a necessidade de uma constante busca pela outra metade, para tornar-se completo.

O duplo também está presente em outra obra do filósofo, *A república* (380 a.C) por meio da alegoria da caverna, referida no romance de Saramago. Nela, os habitantes não possuem contato com a realidade, e estão presos e acorrentados desde a infância, sendo que a única percepção da realidade acontece por meio das sombras:

Uma vez de costas voltadas para a luz da fogueira, estes prisioneiros só conseguem enxergar projetadas no fundo da caverna as próprias sombras, as sombras de seus companheiros, bem como as sombras dos homens que desfilam ao longo desse pequeno muro transportando vários objetos, tais como estatuetas de homens e animais feitas de pedra, madeira e outros materiais. Para eles, os ecos das vozes desses transportadores referem-se tão somente às suas sombras e são elas – quais forem – que representam a “verdadeira realidade” (SANTOS, 2009, p. 64).

O mito da caverna é constituído pelas dicotomias “mundo sensível” e “mundo inteligível”. O primeiro diz respeito ao interior da caverna e à vivência dos prisioneiros, cercados pela ilusão, enclausurados a uma única realidade que não ultrapassa os limites da caverna. Esse contato com o real acontece pelos sentidos de cada indivíduo.

Já o segundo mundo está situado na parte exterior e é considerado por Platão como o “mundo das ideias”, lugar em que se destina o intelecto; enquanto o “mundo

sensível” seria apenas uma cópia, um simulacro da realidade. Para o filósofo, só é possível se libertar do mundo das aparências, por meio do conhecimento.

Assim, o tema do duplo não se restringe apenas na duplicação dos indivíduos, vai muito além, engloba também um contexto mais abrangente como vimos acima. Muitas vezes, parte do individual para relatar uma aflição que atinge também a coletividade, como discutiremos adiante.

No que concerne às subdivisões do duplo, representado de forma física, Nicole Bravo o divide em duas modalizações: o homogêneo e heterogêneo. O primeiro nasce na antiguidade e perdura até o século XVI: “esse mito simboliza o homogêneo, o idêntico: a semelhança física entre duas criaturas é usada para efeitos de substituição, de usurpação de identidade [...]” (BRAVO, 2000, p. 263). Assim, neste momento a duplicidade é representada pela unidade central, e o questionamento sobre a concepção da identidade é posta de lado.

Esta relação de semelhanças manifesta-se nas comédias do romano Plauto, em especial em *Os menecmas* (186 a.C). Nesta trama, existem dois irmãos gêmeos idênticos e que não se conhecem. Um gêmeo apropria-se sem querer da identidade do irmão. O gêmeo, que teve a identidade usurpada, tenta demonstrar para os familiares sua lucidez, uma vez que estava sendo taxado de louco: “as testemunhas estarecidas defrontam-se com dois seres vivos idênticos, não mais sabendo qual é qual” (*Ibidem*, p. 264).

Além disso, em peças como *O Soldado fanfarrão* (206 a.C.) de Plauto e *Dom Gil de calções verdes* (1617) de Tirso de Molina, *Anfitrião* (206 a.C), existe a usurpação das roupas do “outro”, bem como a representação de dois papéis figurados pela mesma pessoa (BRAVO, 2000, p. 265). A teórica cita alguns exemplos literários que percorrem o tema do duplo, por meio dos gêmeos e sócias, como *Comédia dos erros* de Shakespeare (1592-1593), *Os gêmeos venezianos* (1748), de Tristan Bernardes e *As aparências enganadoras* (1562) de N. Secchi.

Por conseguinte, o duplo como heterogêneo surge a partir do século XVI. O mundo estava calcado na instabilidade e na incerteza, com a recessão do poder da Igreja e a instauração de postulados teóricos, colocaram o homem como peça central:

O mundo é uma duplicata: tudo não passa de aparência, a verdadeira realidade está fora, noutro lugar; tudo o que parece ser objetivo é na verdade subjetivo, o mundo não é, senão, o produto do espírito, que dialoga consigo próprio [...] (BRAVO, 2000, p. 270).

Desta maneira, perde-se a ideia de unidade fixa e estável, abrindo espaço para a diferença. O duplo é encarado como uma manifestação da subjetividade, assim, reside no fragmentário. De acordo com Santos (2009), esta ampla disseminação do tema do duplo em escala universal se deve também ao Romantismo, lugar em que as diferentes matizes do ser humano ganharam destaque. No viés do teórico, o *alter-ego* é visto como “um segundo eu”, que demonstra a subjetividade do homem e sua relação com o diferente:

Toda a nossa vida representa um encontro do “eu” consigo mesmo, e que, nem sempre, este encontro é bem-sucedido, já que não é a si que o “eu” encontra mas o “outro”, este estrangeiro íntimo e desconcertante que cada um carrega em si com o qual é forçado [...] a coabitar (SANTOS, 2009, p. 71).

Assim sendo, o percurso do ser humano é marcado pelo constante encontro do “eu” com o “outro”, o que pode representar uma ameaça ou um complemento. Esta relação pode manifestar-se por personalidades múltiplas, ou seja, vários “eus” conflitantes ou pela presença do “outro”, fisicamente semelhante ou não.

Destarte, a duplicação envereda, muitas vezes, para o caminho binário do bem e o mal que é tipicamente representado nas histórias de sócias, duplos, irmãos, etc. Ou melhor, a cópia geralmente possui características negativas e reflete, geralmente, aquilo que o original repudia em si mesmo.

Nefatalin Gonçalves Neto (2011) afirma que o duplo depende de sua cópia duplicada, justamente por ser o “eu” em outro corpo, que ao mesmo tempo, apresenta outras características. Não havendo, portanto, a existência do duplo sem o seu original:

O duplo [...] além dos diálogos com o eu, expressa também uma relação de dependência com ele, pois o valor essencial do duplo advém precisamente, de seu modelo, a partir do qual se instituiu. [...] Mesmo autônomo, embora ele próprio diferente do eu original, tem o valor que o modelo lhe empresta (NETO, 2011, p. 27).

A este respeito, existe ainda outra classificação proposta pelo professor Adilson Santos em relação às manifestações do duplo na literatura. O primeiro deles é o *duplo exterior*, que se destina à relação conflituosa e antagônica entre os seres — o diferente atinge e fragiliza a concepção de identidade: “é o confronto entre indivíduos cuja diversidade revela-se inevitável: de um lado, tem-se o ‘eu’, do outro, aquele que



é percebido como diferente” (SANTOS, 2009, p. 74). Desta maneira, o duplo exterior é marcado pela irrupção da realidade do indivíduo, que pode gerar os sentimentos de ameaça, admiração ou completude. O *duplo interior*, por sua vez, não nasce externamente, mas parte de dentro para fora do indivíduo, em uma espécie de extensão, desdobramento.

Em *O homem duplicado* (2002), o duplo de Tertuliano, António Claro, é uma cópia independente do original, assim, se adequa à definição de *duplo exterior* definida por Santos, já que a manifestação da duplicação ocorre externo ao “eu”. O duplo no romance vem para atestar e questionar a identidade e até a própria existência do professor de História, por meio de algo que lhe é muito conhecido: seu próprio “eu”.

Logo, o romance traz à tona um tema de longa data, um assunto frequente na literatura, mas que recebe um novo olhar, atribuindo um novo sentido, para tratar da fragilização do “eu”.

Saramago aborda o tema do duplo, por meio de Tertuliano e António Claro, assim como recupera e ressignifica o mito do *Anfitrião*, por meio da prática intertextual. A peça de comédia foi escrita pelo romano Plauto (184 a.C. - 254 a.C.), e ficou muito conhecida, influenciando diversos escritores até hoje. Segundo Leyla Perrone-Moisés, esta prática intertextual não é exclusiva dos textos contemporâneos, mas existe hoje uma intensificação desses mecanismos, na medida em que os gêneros e os discursos estão cada vez mais diluídos:

Embora a intertextualidade seja um fenômeno verificável em qualquer época, ela se torna mais intensamente praticada no final do século XX. Podemos atribuir essa prática à falta de um centro de verdade religioso ou filosófico, à qual corresponde um sujeito descentrado, múltiplo e dialógico [...] (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 116).

No romance, a intertextualidade ocorre por meio da paródia, que concerne na recuperação de um texto, geralmente por um viés irônico e crítico, e que muitas vezes transforma o sentido original.

A teórica Linda Hutcheon, no livro *Poética do pós-modernismo* (1988), reflete os preceitos desta época, que tem como um dos principais alicerces a contestação, muitas vezes ideológica. Neste cenário, o resgate de textos e de discursos não são feitos com o intuito de destruir o que está no passado, mas sim de reavaliá-lo. Hutcheon afirma que a paródia é muito utilizada na ficção pós-moderna, pois estabelece um enlace entre presente e passado de forma crítica:

Em certo sentido, a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia. Ela também obriga a uma reconsideração da ideia de origem ou originalidade, ideia compatível com outros questionamentos pós-modernos [...] (HUTCHEON, 1988, p. 28).

Vale lembrar que, por muito tempo, o conceito de originalidade e autenticidade predominou na crítica das manifestações artísticas. Em outras palavras, um artista era considerado um gênio caso criasse algo inédito. Todavia, nos tempos mais recentes, e com uma abertura eminente dos saberes, sabe-se que todo texto/discurso está imbricado em um incessante diálogo com o presente e com o passado.

A paródia é um dos mecanismos que permite a intensificação deste diálogo, já que nas palavras de Hutcheon, “transcontextualiza”, uma vez que reconsidera e redimensiona de forma crítica e sagaz o passado. No olhar da teórica, este mecanismo não pertence à era contemporânea apenas, é na verdade, uma prática bastante habitual nos escritores, desde a época de *Dom Quixote* (1615), de Miguel de Cervantes, por exemplo.

Na era contemporânea, diferentemente do pensamento do senso comum, a paródia não é uma recuperação do passado por uma perspectiva exclusivamente cômica, do ridículo, mas vai além, trazendo à tona importantes questões usando outra roupagem.

[...] a paródia é, neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para, além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas. A paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico (HUTCHEON, 1985, p. 13).

Estas características da paródia a difere de outros gêneros, como o pastiche, a alusão, a citação, etc. Isso porque ela tem em seu bojo uma perspectiva crítica e não apenas repetição, imitação: “A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (*Ibidem*, p. 8).

É o que acontece com a recuperação de *Anfitrião* por Saramago. A transposição ocorre em *O homem duplicado* para tratar de questões relativas à identidade, um assunto totalmente adequado às angústias do homem contemporâneo. Nesta perspectiva, um texto do passado não é simplesmente realocado, existe uma mudança de significado e contexto, geralmente dotado de um aspecto irônico, pois

implica em “[...] uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora distância geralmente assinalada pela ironia” (*Ibidem*, p. 43).

A obra *Anfitrião*, por exemplo, já foi parodiada por vários escritores, agregando outras acepções sobre o tema. Lilian Nunes da Costa (2010) relata o sucesso da obra: “[...] trata-se de uma das mais famosas peças plautinas. Sustenta tal afirmação a grande quantidade de traduções e adaptações que a obra recebeu até hoje [...] Camões (*O auto dos Enfatriões*), Molière (*Amphitryon*) [...] Shakespeare (*Comedy of erros*)” (NUNES, 2010, p. 09; grifos da autora).

Vale salientar que para a efetivação da construção de sentidos e significados por meio da paródia, é necessário um leitor atento, uma vez que é preciso reconhecer o texto que foi parodiado, no caso, o mito do Anfitrião, para que assim se possa perceber as modificações e recontextualizações.

A grande notoriedade da peça levou a inclusão da palavra Anfitrião, que era um nome próprio, para o linguajar comum, designando “aquele que recebe pessoas para eventos ou festas em sua própria casa” (AURÉLIO, 2018). Esta inclusão também ocorreu com a palavra Sósia, que na peça era escravo de Anfitrião, mas que comumente é conhecido com um sujeito muito semelhante ao outro.

A história trata da transformação de Júpiter (Zeus) em Anfitrião, um general de Tebas, que estava lutando na guerra. O Deus, sedento de desejo pela mulher de Anfitrião, Alcmena, desce a terra e dorme com ela, se passando por seu marido. Mercúrio, filho de Júpiter, é quem dá os primeiros avisos à população que assiste à peça:

Júpiter, tomado de amores por Alcmena, transfigurou-se no marido dela, Anfitrião, que andava na guerra em defesa da pátria. Mercúrio secunda Júpiter, sob a aparência do escravo Sósia. Quando patrão e criado regressam a casa são enganados. Anfitrião arma chinfirim com a mulher; os dois maridos acusam-se mutuamente de adultério. Blefarão, escolhido como juiz da contenda, não é capaz de deslindar qual dos dois é o verdadeiro Anfitrião. Por fim, tudo se esclarece, e Alcmena dá à luz dois gêmeos (PLAUTO, 1993, p. 23).

No romance de Saramago, ao invés de uma, tem-se duas esposas enganadas, Maria da Paz e Helena. António Claro, duplo de Tertuliano é quem afrontosamente dorme com Maria da Paz, se passando pelo professor de História:

Não era como Daniel Santa-Clara que irá aparecer a Maria da Paz, mas como Tertuliano Máximo Afonso, e esse, quer como amigo, quer como amante, se não lhe abriam de par em par, deverá, pelo menos,

desfrutar das vantagens de um estatuto relacional tacitamente reconhecido” (SARAMAGO, 2013, p. 222).

E Tertuliano, depois de alguns momentos de total fragilidade diante da situação, faz o mesmo e se passa pelo ator. Diferindo-se do mito, já que os duplos, Anfitrião e Júpiter não são antagônicos, pois não há como um mortal disputar com um Deus supremo, fato que é muito evidenciado em toda a peça: os humanos estão sob a ira e o poder dos Deuses do Olimpo. Já no romance os duplos possuem uma relação conflituosa, gerando inclusive a morte. Como afirma a teórica Lílian Lopondo:

Ora, se na narrativa ática é promovida a integração não conflituosa entre os duplos, Anfitrião/Anfitrião e Anfitrião/Zeus, cuja relação é homogênea, o mesmo não se dá em *O homem duplicado*, em que as relações entre Tertuliano Máximo Afonso e António Claro são heterogêneas e levam a catástrofe (LOPONDO, 2011, p. 133; grifo da autora).

De tal modo que nos dois textos é possível destacar algumas semelhanças. Júpiter, por exemplo, se passa por ator, como Mercúrio afirma: “Não se admirem de Júpiter se ocupar agora dos actores. É natural que assim seja: Júpiter em pessoa vai representar nessa comédia” (PLAUTO, 1993, p. 27). António Claro, que é também Daniel Santa-Clara tem como profissão encenar, assim o ator e o Deus supremo assumem e dissimulam papéis – ou seja, são múltiplos.

Este carácter dúbio da encenação é recorrente na construção dos personagens: “[...] que assim como Tertuliano Máximo Afonso é, a todas as luzes, o outro do actor Daniel Santa-Clara, assim também o actor Daniel Santa-Clara, embora por outra ordem de razões é outro de António Claro” (SARAMAGO, 2013, p. 207). Um ponto confluyente entre o ator e Júpiter é o desejo pela mulher do outro. Dizendo de outro modo, o Deus sente necessidades carnis com Alcmena, assim como António Claro, que para intimidar Tertuliano, dorme com Maria da Paz e alega seus motivos: “[...] talvez seja por capricho don-juanesco de excessivo derrubador de fêmeas, talvez seja, e isso é de certeza o mais provável [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 249).

As duas narrativas apresentam o conflito de quem é original e quem é a cópia. Na peça plautina, o riso é o principal intuito das trocas, tanto de Anfitrião e Júpiter, quanto de Sósia e Mercúrio. Conquanto, o objetivo no romance está longe de causar qualquer tipo de humor. Pelo contrário, o que paira é uma constante angústia e questionamento por parte de Tertuliano Máximo Afonso:

Realmente era inacreditável como em tão pouco tempo sua vida se transformara, neste momento sentia-se como se flutuasse numa espécie de Limbo, num corredor de passagem entre o céu e o inferno que o fazia perguntar-se, com certo sentimento de assombro de onde viera e pra onde iria agora (SARAMAGO, 2013, p. 125).

Em *Anfitrião* o fato de o escravo Sósia não saber mais quem é não suscita reflexões sobre a identidade como em *O homem duplicado*. O questionamento acontece, mas de forma cômica, atenuando, portanto, o possível caráter reflexivo da duplicação. Este efeito de humor é perceptível no diálogo entre Sósia e Mercúrio:

SÓSIA: E tu, decerto, nunca me impedirás de ser quem eu sou: em nossa casa, não há nenhum outro escravo Sósia, a não ser eu, que fui daqui para a guerra com Anfitrião. [...]  
SÓSIA: Vou para aqui; sou o criado do dono da casa. Já estou esclarecido?  
MERCÚRIO: Ainda hoje te fodo essa língua maldito.  
SÓSIA impossível: está virgem e bem guardada! [...] (PLAUTO, 1993, p. 41).

A construção dos personagens Anfitrião e Tertuliano também é diferente em cada obra. O primeiro é um grande comandante de guerra, decidido e bem resolvido com suas funções. Já o professor de História é um sujeito pacato que não sabe muito bem em que direção seguir: “Não sei com precisão, nem mesmo vagamente, o que penso ou o que eu quero, mas imagino que seria uma boa ideia, Abandonar o ensino, Abandonar qualquer coisa” (SARAMAGO, 2013, p. 73).

No seguinte excerto, é evidente a fragilidade do personagem após a descoberta que existe alguém idêntico a si, vivendo no mesmo mundo: “Tertuliano Máximo Afonso deixou-se cair no sofá, não na cadeira, onde não haveria espaço bastante para amparar o desmoronamento físico e moral do seu corpo” (*Ibidem*, p. 23).

Outro ponto dessemelhante entre as obras se refere à classificação já mencionada do duplo homogêneo e heterogêneo postulado por Nicole Bravo. *Anfitrião* se adequa a primeira divisão, que, segundo a autora, vai até o século XVI, e que tem como característica a não problematização da identidade. As duplicações dos indivíduos acontecem para efeitos de riso, ou para consolidar algum valor, como no caso da peça de Plauto, para reforçar a soberania dos deuses em relação aos mortais.

A este respeito, Bravo utiliza as próprias obras do artista plautino como exemplo deste período: “a semelhança traço a traço com um personagem vivo, a ponto de confundir os que frequentam, é o argumento de comédia que remonta a Plauto”

(BRAVO, 2000, p. 264). Na citação abaixo é possível perceber o tom cômico e jocoso da peça:

Eu sou o Anfitrião que tem por escravo Sósia, que se transforma em Mercúrio sempre que convém; moro no andar de cima (aponta para o céu) e, uma vez por outra; quando me apetece, transformo-me em Júpiter. Mas qual aqui chega, logo me mudo em Anfitrião e troco de farpela. Vim para cá agora por amor de vocês, para não deixar esta comédia a meio (PLAUTO, 1993, p. 41).

Além disso, nos finais deste tipo de obra não existem grandes questionamentos e reflexões sobre as trocas de papéis ou as metamorfoses, como em Anfitrião. Geralmente no final toda a trama é desenlaçada e os conflitos resolvidos, pois esse tipo de duplo “[...] instaura uma substituição apenas momentânea, e o original reencontra em seguida todas suas prerrogativas. O desfecho da história promove a reafirmação da unidade do ser” (BRAVO, 2000, p. 267).

Já o romance de Saramago se adequa à concepção de duplo heterogêneo, que aborda a divisão do “eu”, ou seja, perde-se a pretensa ideia de unidade do ser, e assim, o tema do duplo se torna ainda mais importante, por ser um meio de representar os conflitos do homem.

Em *O homem duplicado*, por exemplo, o personagem busca no diferente sua própria essência. Dizendo de outro modo, Tertuliano vive uma vida depressiva e pacata, e a partir da aparição de seu segundo “eu”, embarca em uma missão de conhecer a si mesmo, por meio do que é diferente, e ao mesmo tempo, igual.

No olhar de Bravo, o duplo heterogêneo que ocorre depois do século XVII, existe o conflito entre dois seres em busca da validação da identidade, que afeta as estruturas internas do indivíduo, ocasionando mudanças.

O escândalo que representa para o herói a confrontação com o duplo provém de que este revela o oculto, mas, ao mesmo tempo, tal revelação significa a possibilidade de uma mudança do eu, de um progresso no autoconhecimento (BRAVO, 2000, p. 273).

O professor de História se modifica depois que descobre seu duplo, seus afazeres na escola e suas relações sociais se desencadeiam de outra maneira, já que saber informações sobre sua cópia vira uma obsessão que começa a abalá-lo. Em outras palavras, o desconcerto causado pelo outro muda completamente sua vida:

Como uma criança que não sabe que não adianta perguntar até pelo que ainda não sucedeu que farei depois disto, que farei depois de

saber que esse homem entrou em quinze ou vinte filmes, que, tanto quanto pude verificar agora, além de recepcionista, foi caixa de banco e auxiliar de enfermagem, que farei. Tinha a resposta na ponta da língua, mas só a deu um minuto mais tarde, Conhecê-lo (SARAMAGO, 2013, p. 67).

Essas transformações acompanham também António Claro, já que o seu casamento com Helena é abalado depois que ela toma conhecimento que existe outro António Claro no mundo. Acrescenta-se também o fato de que, paradoxalmente, por mais que o ator parece estar sempre em uma postura superior, é perceptível em alguns momentos o contrário, por querer tanto se afirmar acaba demonstrando fragilidade, como se vê no trecho: “António Claro não conseguia libertar-se da sensação de desassossego que passara a ocupar da firme frieza com que antes havia conduzido o sinuoso diálogo pelo rumo que lhe interessava” (SARAMAGO, 2013, p. 251).

Assim sendo, a falta de unidade dos indivíduos na narrativa provoca o debate sobre a identidade no contexto contemporâneo, que é marcado cada vez mais pela pluralidade e ao mesmo tempo pela individualidade, que, por sua vez, provoca o desejo de se autoafirmar.

Esse impasse é caracterizado na narrativa pelo conceito de *duplo externo*, cunhado pelo professor Adilson Santos, também já mencionado. Nas palavras do teórico, “a sensação do insólito é o motor de identificação. No contato com o *outro*, com a diferença que ele suscita, o ‘eu’ sente emergir anseios inconscientes, um outro lado que até então desconhecia” (SANTOS, 2005, p. 74; grifos do autor). Estas características são vivenciadas pelo professor de História, que como vimos, vive em total desassossego após conhecer seu “outro” eu. Isto é, todos os conflitos se dão pela aparição externa do duplo:

[...] não vejo qualquer razão para que nos encontremos [...] nada mais que por curiosidade, [...] Vivi toda a minha vida sem o saber, e não me fez falta, Mas a partir de agora sabe-o, Farei de conta que o ignoro, Vai-lhe acontecer o mesmo que a mim, de cada vez que se olhar num espelho nunca terá a certeza de que se o que o está vendo é a sua imagem virtual, ou a minha imagem real (SARAMAGO, 2013, p. 106).

*Anfitrião* também apresenta um duplo *externo*, uma vez que Júpiter se transfigura no general de guerra. Mas vale destacar que os conflitos que são expostos na narrativa não causam questionamentos sobre a identidade em nenhum dos personagens, tudo não passa de constantes confusões com o intuito de provocar o

riso. Além de reforçar os valores da época por meio do mito. Já que este revela muito dos valores de uma sociedade e, muitas vezes, se torna modelar, um exemplo a ser seguido pela população.

Para a pensadora Karen Armstrong, os mitos representam um aspecto da vida dos humanos que se encontra na parte imaginativa, mas que não recebe menos importância por isso, já que muitas vezes torna palpável os medos e os desejos dos sujeitos:

Desde a origem mais remota inventamos histórias que permitem situar nossas vidas num cenário mais amplo e nos dão a sensação de que a vida, apesar de todas as provas caóticas e arrasadoras [...] possui valor e significado (ARMSTRONG, 2005, p. 8).

A peça, em especial, representa a grande potência e onisciência dos Deuses, isto é, o ser humano se torna muito pequeno diante dos poderes divinos. Os mitos também dão ênfase às grandes vitórias e aos sucessos dos que são agraciados, coibindo, muitas vezes, um comportamento a ser seguido: “O mito não é a história que nos contam por contar. Ele nos mostra como devemos nos comportar [...]” (*Ibidem*, p. 9).

De modo análogo é o pensamento de K. K. Ruthven sobre os mitos, para ele “tudo passa pelo mesmo filtro moral e emerge como um *exemplum* de alguma coisa” (RUTHEVEN, 1997, p. 41; grifo do autor). Ou seja, o que se torna mais visível na narrativa de Plauto é que o duplo é utilizado (além dos sentidos cômicos) para demonstrar a soberania dos Deuses em relações aos mortais. Demonstra também que o Deus supremo, Júpiter, tem compaixão pelos humanos, já que desfaz todas suas confusões para que Alcmena fosse inocentada.

Já a recuperação do mito de Anfitrião feita por Saramago traz outro olhar e reflexão para um tema já conhecido da literatura. Este resgate não possui uma característica cômica, como se espera de uma paródia, mas, sim, é utilizado de forma crítica e sagaz, como confirma Hutcheon a respeito da paródia: “uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 22).

Assim, a recontextualização do mito é utilizada para intensificar a sensação de ameaça e incompletude vivenciada por Tertuliano Máximo Afonso, que mudaria sua vida para sempre, como afirma o ator António Claro: “Tarde demais, meu caro, tarde demais, você destampou a caixa de Pandora, agora aguente-se, não tem outro



remédio” (SARAMAGO, 2013, p. 247). Saramago recupera também o mito da caixa de Pandora para refletir sobre todos os conflitos que os personagens irão vivenciar após descobrirem que não são únicos e originais, fato que abala suas estruturas e os transforma.

Como vimos, os questionamentos em *O homem duplicado* se manifestam, sobretudo, por meio da temática do duplo. Neste sentido, a aparição de António Claro vem para desestabilizar o conhecimento que Tertuliano tem sobre si mesmo, e conseqüentemente, seu olhar para o mundo. Assim sendo, é importante dialogarmos com esse assunto tão caro à literatura. Contudo, é necessária uma explanação sobre o fantástico, já que o duplo está, na maioria das vezes, atrelado a este gênero. O capítulo subsequente será dedicado aos preceitos da literatura fantástica, seus principais teóricos e artistas, bem como a teoria do duplo e suas transformações na contemporaneidade.

## CAPÍTULO II – A INVASÃO DO REAL

### 2.1. Literatura fantástica: fronteiras do insólito

Segundo o dicionário *Aurélio da Língua Portuguesa*, o vocábulo fantástico refere-se à imaginação: “1. Que pertence à fantasia/fantasiOSO, imaginativo. 2. Aparente, simulado, fictício” (AURÉLIO, 2018). Esta definição é comumente associada a qualquer assunto que trate de fatos insólitos e sobrenaturais, e que fogem completamente do mundo ordinário. O termo fantástico também é encontrado em seções de livrarias e bibliotecas, de modo bastante abrangente e genérico, uma vez que abarca um sem-número de narrativas que remetem ao fantasiOSO. Esta seria, então, uma acepção de fantástico em sentido amplo, conforme esclarece a professora e teórica Selma Calasans Rodrigues (1988).

Para a Rodrigues, o fantástico em sentido amplo (*lato sensu*) tem sua origem nas primeiras narrativas escritas pelo homem: “A partir desse ponto de vista amplo, podemos dizer que a mais antiga forma de narrativa é fantástica” (RODRIGUES, 1988, p. 14). Assim, o gênero é encarado como uma ficção não-realista, que debate uma perspectiva que está alheia ao real, ambientada no campo da imaginação e que acompanha o homem desde o início dos tempos.

Já o fantástico em sentido estrito (*stricto sensu*), no viés da autora, se desenvolve fervorosamente a partir do século XVIII com um enfoque na problematização das regras do real. Vale destacar que, nesta época, doutrinas racionalistas como o Iluminismo estavam em ascensão, assim, o indivíduo estava cerceado pela razão e prudência, não havendo espaço para assuntos que eram considerados frívolos e irracionais, como a imaginação. Esse contexto se tornou substancial para a existência do fantástico, visto que colocava o homem em embate com a realidade que o cercava:

Estamos no século XVII, sob a pressão do racionalismo crescente (o Iluminismo, o Enciclopedismo marcou o século que é chamado de o Século das Luzes). Paradoxalmente o fantástico floresce e se torna matéria literária [...] (RODRIGUES, 1998, p. 10).

Destarte, a literatura fantástica se torna um meio de o homem expurgar medos e anseios que eram silenciados pela sociedade da época. Contudo, isso não

significa que essas expressões não tinham relação com a realidade, pelo contrário, o fantástico nasce em ambiente completamente real, mas que se tornou inverossímil, como bem atesta o teórico francês Jean Bellemin-Nöel (1972): “La ficción fantástica fabrica otro mundo com otras palabras que no son (de) nuestro mundo [...] Pero en justa compensación, ese otro mundo no podría existir en otra parte: está ahí *debajo*” (NÖEL, 1972, p. 139; grifo nosso). É justamente este aspecto que se pretende abordar: o fantástico como uma maneira de transgressão, evasão, ou até mesmo de construção de outras realidades por meio dos códigos realistas que são conhecidos pelo sujeito.

Nesta linha de pensamento, tencionamos discorrer sobre a origem da literatura fantástica enquanto gênero, dialogando com os principais teóricos e escritores que contribuíram para sua consolidação e reconhecimento. Além disso, foram selecionadas algumas narrativas literárias que são consideradas indispensáveis para o estudo do tema em questão, como as de Cazzote, Hoffmann, Maupassant e Poe, dentre outros, estabelecendo uma reflexão sobre as transmutações do fantástico.

Cazzote é considerado por muitos teóricos como o primeiro autor a escrever literatura fantástica na França. A obra *O diabo enamorado* (1772) narra a História de Alvare, um jovem que vive há algum tempo com Biondetta, uma mulher que o rapaz julga ser um espírito ruim devido à forma repentina que apareceu em sua vida. Contudo, o personagem percebe várias características humanas na jovem, inclusive desejos amorosos. Em virtude dessa dúvida, Alvare questiona Biondetta sua origem e a moça revela ser uma sílfide, isto é, um ser de outro mundo.

Com isso, o Alvare oscila entre o real e o sobrenatural, ou seja, entre compreender os fenômenos que vivencia como sendo naturais ou sobrenaturais. No primeiro caso, Biondetta seria uma mulher excêntrica ou fruto de um sonho: “Biondetta! Você quer arruinar-me? Mas este sonho é o efeito da minha imaginação conturbada” (CAZZOTE, 1992, p. 62). No segundo caso, a mulher seria mesmo um ser diabólico. Nota-se, então, que o fantástico (*stricto sensu*) já era calcado no questionamento sobre a realidade, o que inquestionavelmente influencia escritores por todo o mundo.

No que concernem os pressupostos teóricos, o escritor e crítico francês Charles Nodier é um dos primeiros a estudar de forma sistemática a literatura fantástica, enquanto gênero específico. Nodier vivenciou este período racionalista e assim pode

analisar e sistematizar os preceitos do novo gênero literário que nascia em consonância com os domínios da razão que estavam em propagação.

Ana Luiza Camarani (2014) faz um panorama das principais contribuições de Nodier para os estudos fantásticos. A pesquisadora inicia sua reflexão com o primeiro ensaio do escritor francês “Du fantastique em littérature” (1830) que debate por meio de três etapas as origens das manifestações fantásticas externados pelo homem. O primeiro momento se refere à poesia, uma vez que o crítico a considera inerente ao nascimento da humanidade: “tendo esta, inicialmente, como objeto as sensações experimentadas pelo homem [...]” (NODIER *apud* CAMARANI, 2014, p. 14).

Assim, o teórico atesta que o indivíduo utiliza as sensações e sentimentos como mecanismo de expressão e evasão, e, posteriormente, transmuta os sentimentos para a descrição, isto é, relata as emoções e passa a: “substituir as palavras pelas coisas” (CAMARANI, 2014, p. 14). A segunda etapa se refere ao contato do homem com o estranho e o desconhecido, pois, ao mesmo tempo em que expressa suas emoções, se afasta da realidade em que vive, tornando-se refém de seu próprio contexto. Para Nodier, a libertação efetiva do homem só acontece por meio da “mentira”, que se torna a última etapa, denominada como fantástica.

Por esta ótica, o fantástico se torna a saída possível para o homem canalizar seus medos e sentimentos, e está longe de ser considerado como algo irracional e distante da realidade, como reforça Camarani: “Essas três etapas evidenciam uma das principais características do fantástico: este não se apresenta como fruto de mentes perturbadas [...], mas é oriundo do racional, do desenvolvimento da mente humana” (*Ibidem*, p. 14). Percebemos que o fantástico e o real andam lado a lado, tendo em consideração que o efeito do fantástico é justamente esse: contradizer as normas consideradas únicas e imutáveis da realidade.

De fato, diferentes críticos da literatura fantástica insistem, demonstrando por meio de inúmeros exemplos e de teorias, que o fantástico deve aparecer ligado à representação do real, pois é justamente o desequilíbrio ou a perturbação das leis reconhecidas que determina essa modalidade literária. Daí o real ser imprescindível para a compreensão do fantástico (*Ibidem*, p. 15).

No raciocínio de Nodier, o fantástico era uma manifestação importante e vital na época, pois a sociedade estava cada vez mais mergulhada nas doutrinas racionalistas; logo, era necessária a criação de outras concepções de realidade. Segundo Camarani, Nodier exerceu um importante papel na consolidação do

romantismo francês, em virtude de suas contribuições tanto teóricas quanto literárias. No prefácio do conto “Historie d’Helene Gillet” (1832), o teórico diferencia o fantástico dos contos de fada de Perrault, que não causam nenhum espanto no leitor, ao contrário das narrativas que deixam dúvidas do que está sendo narrado, deixando a “alma suspensa na dúvida” (NODIER *apud* CAMARANI, 2014, p. 17).

A última categorização toca ao fantástico “verdadeiro”, aquele em que fatos insólitos e estranhos são narrados, mas existe uma explicação supranatural geralmente baseada em crenças, como a salvação da personagem do conto “Historie d’Helene Gillet”, premeditada por um religioso.

Além das explicações baseadas na crença, algumas narrativas do teórico francês como “Une heure ou la vision” (1806) tratam de dois elementos que também são considerados insólitos e desencadeadores do efeito fantástico por Nodier, como o sonho e a loucura, que seriam maneiras de o sujeito criar outras dimensões mas sem se afastar por completo da realidade deste mundo.

Para Camarani (2014), este aspecto do fantástico com enfoque na consciência humana, é tema das narrativas do também francês Guy de Maupassant (1830). O escritor não se dedicou muito às postulações teóricas do gênero, mas escreveu algumas crônicas que refletiam o fantástico enquanto modalidade específica. Maupassant vivencia um período em que o avanço da ciência já era visto com outros olhos, isto é, como um progresso para a civilização e com um “poder” de elucidar questões caras ao homem, como a psicanálise, filosofia, dentre outras. Diferindo-se, portanto, de Nodier, que a considerava como um veto à imaginação.

Nas crônicas publicadas em jornais da época, Maupassant deixava claro que sua concepção de fantástico era: “[...] um fantástico interior, inerente à alma humana, no qual não há lugar para monstros e outras criaturas sobrenaturais” (CAMARANI, 2014, p. 17). Assim, a literatura fantástica mais uma vez se mostra muito próxima do real, já que emana dos labirintos da mente humana. Os contos “Surl’eau”, “Quit sait” e “Le Horla” demonstram bem este aspecto. O último conto teve duas versões, a primeira foi narrada pelo médico do protagonista que sofria de problemas mentais, já a segunda e última versão foi narrada pelo personagem principal, que assim como nas outras narrativas não foi nomeado.

“Le Horla” (1886) narra o sofrimento do personagem que, depois de ter contato com um navio vindo de terras brasileiras, entra em um estágio completamente depressivo e conturbado, pois acredita ter contraído uma espécie de mal advindo de

terras estrangeiras. Importa notar que o conto é narrado em primeira pessoa, o que acentua a ambiguidade, já que os fatos são narrados pelo personagem que vivencia a situação, o que conseqüentemente gera dúvidas para o leitor. O protagonista acredita estar convivendo com uma força misteriosa que se alimenta de sua comida durante a noite e lhe rouba as energias. Entretanto, a presença deste ser não é constatada na narrativa, pois o protagonista não tem certeza se o que está presenciando é verídico ou apenas alucinação:

Tendo recuperado os sentidos, senti sede novamente, por isso acendi uma vela e fui até a mesa onde estava a garrafa de água. Ergui-a e virei-a sobre o copo, mas nada saiu. Estava vazia! Completamente vazia! A princípio não consegui entender absolutamente nada. Mas, de repente, tive uma sensação tão horrível que precisei sentar-me, ou melhor, caí numa cadeira! Saltei da cadeira e olhei à volta, sentei-me de novo, tomado de espanto e medo, em frente à garrafa de cristal. Encarava-a, tentando adivinhar, e minhas mãos tremiam. Alguém bebera a água, mas quem? Eu? Eu, sem dúvida. Só poderia ter sido eu. [...] Estou ficando louco. Mais uma vez todo o conteúdo da jarra de água foi tomado durante a noite... ou melhor, eu o bebi! Mas será que sou eu? Sou eu? Quem poderia ser? Quem? Oh, meu Deus! Estou ficando louco? Quem me salvará? (MAUPASSANT, 2006, p. 245).

Deste modo, o fantástico presente na ficção de Maupassant está no âmago da incerteza dos fatos que estão sendo expostos para o leitor, e, apresenta também duas situações possíveis: a racional, de o protagonista estar mesmo com a saúde mental abalada; ou irreal: a possibilidade de ele estar realmente convivendo com uma força maligna. Segundo Camarani, isso se deve ao mecanismo do medo como desencadeador de problemas psíquicos: “Nota-se que o medo em Maupassant é, então, criado pela própria mente, responsável também pela alucinação” (CAMARANI, 2014, p. 27).

A estrutura da diegese corrobora para esta constante oscilação entre o racional e o irracional, por meio de frases como “pareceu-me”, “pensei ter visto” e também pela constante alusão aos sonhos, o que inquestionavelmente causa desconfiança sobre o que é de fato realidade ou apenas criação da mente do personagem. A própria realidade também é questionada: “Nesse mundo no qual não se tem certeza de que coisa alguma, já que a luz é uma ilusão, já que o ruído é uma ilusão” (MAUPASSANT, 2006, p. 245). Outro fato que merece destaque é a aparição de um médico na narrativa, que representa a explicação racional e científica para os devaneios do protagonista, atenuando, mais uma vez, as fronteiras entre o real e o irreal.

Maupassant deixa bastante evidente em suas crônicas que o fantástico de sua época se transformou. Os teóricos passaram a dar mais destaque para a recepção da narrativa fantástica, isto é, o contato com o leitor. Diferentemente das narrativas que estavam totalmente fora do campo do real, buscou-se cada vez mais gerar inquietude e perplexidade no leitor, para assim, ampliar a imprecisão e a dúvida do que está sendo exposto: “O escritor buscou nuances girou em torno do sobrenatural em vez de nele penetrar, encontrou efeitos aterradores permanecendo no limite do possível, lançando o espírito da hesitação” (MAUPASSANT *apud* CAMARANI, 2014, p. 25).

O escritor francês cita como exemplo deste tipo de fantástico o célebre contista E.T. A Hoffmann, que se dedicou a abordar temas com uma perspectiva natural e ao mesmo tempo sobrenatural por meio do mote onírico. Segundo Ítalo Calvino, Hoffmann se tornou mundialmente conhecido como precursor da literatura fantástica alemã:

Se consideramos a difusão da influência declarada de Hoffmann nas várias literaturas européias, poderemos dizer que, pelo menos no que diz respeito à primeira metade do século XIX, “conto fantástico” é sinônimo de “conto à la Hoffmann” (CALVINO, 2011, p. 12; grifos do autor).

Um conto que não poderia deixar de ser mencionado é o “Homem de areia”, (1886). O texto de Hoffmann ficou mundialmente conhecido e serviu de mola propulsora para diversas análises, especialmente os assuntos relacionados ao sonho. A narrativa trata da história do menino Natanael, cujos pesadelos o perseguem até a fase adulta. Estes tormentos são desencadeados pela presença misteriosa do advogado Coppelius, amigo de seu pai, o qual Natanael acredita ser um monstro que arranca olhos, uma lenda que é contada por sua mãe:

O homem de areia está postado no centro do escritório, diante de meu pai, o brilho claro das nuvens incidindo em cheio seu rosto! O homem de areia, o terrível homem de Areia, não é senão o velho advogado Coppelius, que às vezes vem almoçar conosco (HOFFMANN, 2011, p. 53).

Natanael acredita também que o advogado teria matado seu pai e, assim, o jovem segue perturbado e confuso até a fase adulta, sempre com o sentimento de que é vigiado por Coppelius, que para o protagonista, se passa por um vendedor de barômetros, chamando Coppola. A narrativa adota um caráter “psicologizante”, isto é, o enfoque está na mente de Natanael e suas possíveis alucinações, que o levam ao

suicídio no final da narrativa. Os problemas mentais do personagem seriam discutidos quase cem anos depois nas teorias de Sigmund Freud sobre o “Estranho” (1919), uma vez que é possível que os infortúnios enfrentados por Natanael são oriundos de sua psique.

Há de se ressaltar que a narrativa está ambientada no campo da incerteza, pois, por mais que a loucura do personagem se sobressaia às causas reais, não fica nítido na tessitura das narrativas se existe de fato o Homem de Areia ou se é fruto de devaneio e alucinação de Natanael, instigados pelos medos de sua infância. Existe ainda uma sobreposição de vozes narrativas, mediada pelas cartas trocadas entre os personagens, corroborando para intensificar o caráter múltiplo do conto. Além disso, as cartas trocadas por Natanael, Clara, sua namorada, e o amigo Lotário são correspondências que servem como um documento dentro da narrativa que acentua a oscilação sobre os fatos ocorridos, como atesta o crítico Remo Ceserani:

Um conto como *Der Sandmann*, a realidade, seja exterior, seja interior, é representada, com deliberada escolha, sob forma de uma multiplicidade de possíveis perspectivas e pontos de vista, de modo aberto e contraditório. É a característica principal e estruturante do conto, é uma das características principais e mais originais de toda a obra literária de Hoffmann, é também a característica intrínseca da modalidade fantástica na literatura (CESERANI, 2006, p. 28).

Percebemos, assim, que o elemento fantástico das narrativas de Hoffmann advém dos infortúnios da mente humana, como acontece em outros textos. O fantástico se torna, então, uma maneira de demonstrar que o insólito e sobrenatural residem no cotidiano: “[...] personagens e imagens da tranquila vida burguesa se transfiguram em aparições grotescas, diabólicas, assustadoras, como nos sonhos ruins [...]” (CALVINO, 2011, p. 11).

Outro escritor que merece destaque é o americano Edgar Allan Poe. Suas narrativas carregadas de mistérios e questões que apeteçam ao grotesco discorrem também sobre assuntos ligados à mente, à loucura e ao devaneio. O conto “A queda da casa de Usher” (2015) se inicia com o narrador-protagonista visitando um velho conhecido, Roderick Usher, que estava necessitando de companhia, pois sua irmã estava doente. Ao chegar à casa do amigo, o narrador se espanta com o aspecto cadavérico e moribundo que Usher apresenta, tal qual sua casa, que parece desmoronar. A narrativa apresenta uma grande densidade psicológica, uma vez que



Lady Madeline Usher é cataléptica e sofre de vários problemas mentais. Além disso, quando Madeline Usher morre, o irmão que havia ficado ainda mais debilitado a enterra viva: “Não estou captando os batimentos pesados e horríveis de seu coração? LOUCO! [...] SEU LOUCO! AFIRMO QUE ELA ESTÁ AGORA MESMO ATRÁS DA PORTA”! (POE, 2015, p. 107; grifos do autor).

Assim como as narrativas de Hoffmann e Maupassant, a instauração do fantástico nos contos de Edgar Allan Poe se dá pelo cotidiano, isto é, por problemas comuns e geralmente ligados ao sonho e à loucura, ao devaneio. No entanto, os escritores apresentam estilísticas diferentes. Enquanto Hoffmann expõe os temas do romantismo, Maupassant e Poe se aproximam mais do real. Estas diferenças podem ser decorrentes das transformações sociais e culturais que a sociedade passava, com o enfoque cada vez mais para a mente humana.

Nessa linha de raciocínio, Camarani (2014) cita por fim o crítico também francês Pierre-George Castex, que tece um importante livro sobre os principais teóricos e escritores que marcaram os caminhos da literatura fantástica, denominado *Le Conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant* (1951). Essa obra assinala as nuances e as transformações do gênero, como salienta Camarani: “[...] Castex caracteriza a narrativa fantástica como um novo modo literário, e antecipando-se às proposições dos teóricos do fantástico, não deixa de apontar a existência da ordem do sobrenatural que se opõe à do real” (CAMARANI, 2014, p. 31). Assim sendo, Castex dá início ao fantástico com um viés mais contemporâneo, debatido por Tzvetan Todorov, e principalmente por teóricos como David Roas e Remo Cesarani, que contestam ainda mais os preceitos do real e do imaginário.

## **2.2 Todorov e o fantástico tradicional**

O crítico e teórico Tzvetan Todorov é uma importante referência no que tange às teorias do fantástico do século XX. O livro *Introdução à Literatura fantástica* (1968) se tornou uma obra amplamente conhecida do gênero, uma vez que reúne diversos elementos que definem o fantástico e o diferenciam de gêneros adjacentes como o maravilhoso e o estranho. Assim, vamos dedicar este subitem à compreensão da teoria de Todorov, uma vez que suas contribuições se tornaram base para o surgimento e amadurecimento de outras teorias sobre o fantástico. Iremos, ainda,

discutir algumas teorias que contestam as contribuições todorovianas, e que serão discutidas no próximo tópico.

Todorov inicia sua reflexão com a obra *O diabo enamorado*, de Jacques Cazotte (1772), que, como visto, narra a convivência aparentemente surreal de um jovem com uma sílfide, Biodentta. Importa mencionar que a narrativa apresenta o que Todorov denomina como hesitação. Assim, para o autor, a gênese do fantástico reside na criação de um ambiente completamente natural e real, onde irrompem seres ou coisas sobrenaturais, ficando a critério do leitor e/ou do personagem optar por uma explicação natural para aqueles eventos ou, por outro lado, por uma explicação sobre-humana:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num modo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade regida por leis desconhecidas para nós. [...] (TODOROV, 2014, p. 30).

O fantástico é uma maneira de demonstrar que o mundo não pode ser explicado de forma unívoca e pautado em leis rígidas. Existe sempre algo que foge dos parâmetros do real, ou seja, a literatura fantástica, mais que qualquer outro gênero, proclama uma reflexão sobre a organização e modos de funcionamento do que se denomina realidade. Como se vê, Todorov amplia o que teóricos antecessores já debateram – o fantástico como transgressão e reflexão sobre a realidade.

Nesta linha de pensamento, o teórico cita também o livro *Manuscrito encontrado em Saragoça* (1804-1805) de Jan Potocki, para refletir os efeitos de hesitação provocados no leitor. Alphonse, o narrador, inicia uma aventura nas montanhas de Sierra Morena, quando, misteriosamente, dois de seus companheiros desaparecem. Os moradores alegam que a cidade é assombrada por dois bandidos que haviam há pouco tempo sido enforcados. Logo adiante, o personagem é convidado a ir a um quarto com duas belas jovens irmãs. A partir deste instante, Alphonse começa a indagar se está realmente com duas mulheres ou algum tipo de demônio:

Contemplei-as por algum tempo com uma espécie de sangue-frio, mas seus movimentos estimulados por uma cadência viva, o barulho estonteante da música mouresca, meus sentidos enlevados por uma alimentação repentina, tudo em mim, fora de mim, conspirava para ir perturbando minha razão. Já não sabia se me encontrava com mulheres ou com insidiosos súcubos (POTOCKI, 2011, p. 59).

Ao amanhecer, não encontrou mais as duas irmãs e sim dois cadáveres em decomposição. No decorrer da narrativa, o personagem hesita constantemente, tentando encontrar uma solução fundamentada nas leis naturais.

Assim, percebemos que a ambiguidade cerceia tanto o personagem quanto o leitor: “*Cheguei quase a acreditar*: eis a fórmula que resumo o espírito do fantástico, a fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que dá vida” (TODOROV, 2014, p. 36; grifos nossos).

Para Todorov, existem três premissas para que um texto seja considerado fantástico. Primeiramente, o autor revela que é necessário que o texto, a construção textual seja ambígua ao ponto de fazer com que o leitor passe a acreditar no universo dos personagens como um ambiente natural, e depois hesite em um fato real e irreal. O leitor, por sua vez, deverá ler o texto de uma maneira que desconsidere a interpretação alegórica e poética: não deve considerar a narrativa de forma metafórica e nem como uma manifestação artística que reside no campo da imaginação, como a poesia.

Outro ponto importante ressaltado pelo teórico refere-se à estrutura da narrativa fantástica, que se apresenta de forma dúbia, efeitos provocados pelo uso da modalização e do imperfeito. O último diz respeito aos verbos que dão a ideia de continuidade, como “amava”, “falava”, “pensava”, ações que não deixam claro se foram concluídas. Já a modalização é o uso de expressões que corroboram ainda mais o aspecto ambíguo, como “pensei ter visto”, “parecia-me”, “pensei”, etc. Estas marcas ficam patentes na narrativa de Potocki: “Ainda pensei que não estivesse bem acordado e estivesse tendo um sonho ruim” (POTOCKI, 2011, p. 22).

De acordo com o autor, estes procedimentos são responsáveis pela manutenção do efeito fantástico, considerando que a narrativa é arquitetada na esfera da oscilação entre o real e o ilusório.

A este respeito, o crítico acrescenta ainda as definições dos gêneros vizinhos do fantástico; o estranho e o maravilhoso. De acordo com o autor, o fantástico é um gênero evanescente e instável. Se o leitor ou personagem optar por uma solução

natural, adentra-se no estranho; por outro lado, se forem comprovadas novas leis da natureza, ou sobrenatureza, embrenha-se no maravilhoso:

O fantástico leva, pois, uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo [...] (TODOROV, 2014, p. 48).

Destarte, o fantástico de Todorov torna-se um gênero frágil e específico que ocorre em circunstâncias de total hesitação por parte do personagem. É válido destacar que o leitor mencionado por Todorov é um leitor implícito, criado pela própria construção narrativa, isto é, um leitor que conhece as referências do fantástico e adentra a este universo, diferindo-se do leitor real, comum.

Por conseguinte, o teórico conceitua de forma pormenorizada os subgêneros contíguos ao fantástico procedentes do estranho e do maravilhoso, a saber: estranho-puro, fantástico-estranho, fantástico-puro, fantástico-maravilhoso e maravilhoso-puro.

No fantástico-estranho, os acontecimentos extranaturais influenciam o leitor a acreditar em uma solução sobrenatural, mas que são desmentidos no fim da narrativa. O texto assim apresenta elementos do fantástico, como a hesitação, mas oferece explicação racional para os eventos, geralmente no final da narrativa.

Já no estranho-puro o fato não é sobrenatural, mas um fato incomum, terrível ou assustador, mas ainda passível de ocorrer no mundo real:

Nas obras que pertencem a este gênero, relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar (TODOROV, 2014, p. 53).

Todorov menciona o autor Edgar Allan Poe para exemplificar o gênero estranho. Com seus temas excêntricos e com grande densidade psicológica, algumas de suas narrativas, como já mencionado, eram compostas de fatos inabituais que pouco a pouco eram desvendados e chegavam a um fim racional, ainda que terríveis.

O “Coração denunciador” (1843), de Poe, se difere um pouco de “A queda da casa de Usher”, uma vez que os mistérios são desvendados no final da narrativa. O conto retrata a história de um homem perturbado que mantinha seu amo em um quarto e não suportava seus olhos, por isso o matou. O jovem ficou escondendo o cadáver por dias, e, cada vez mais transtornado, escutava o coração do velho pulsar: “E agora,

na calada da noite, em meio ao pavoroso silêncio daquela antiga casa, um ruído assim tão estranho enervou-me ao ponto de um terror incontável [...] o batimento ficava mais alto, mais alto” (POE, 2015, p. 36). Entretanto, tal fato é desvendado no final, e o coração pulsando era fruto da sua imaginação e culpa, o que leva o protagonista a acabar confessando seu crime para a polícia. Percebemos que assim, a hesitação tanto do leitor quanto do personagem se desfaz a partir do desenlace dos fatos sobrenaturais.

Dando sequência a sua tipologia, Todorov tece algumas considerações sobre o fantástico-maravilhoso:

[...] Classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação sobrenatural. Estas são as narrativas mais próximas do fantástico puro, pois este, pelo próprio fato de permanecer sem explicação, não racionalizado, sugere-nos realmente a existência do sobrenatural (*Ibidem*, p.58).

A narrativa “A morte amorosa” (1836), de Theophile Gautier, é um importante exemplo deste subgênero. O conto retrata a história do Monge Romuald que se apaixona pela bela jovem Clarimonde, e tempos depois presencia sua morte. Clarimonde aparece diversas vezes no sonho de Romuald, sempre o perturbando. Não obstante, o monge, intrigado com as aparições de Clarimonde em seus sonhos, começa a pensar que a jovem seja um demônio.

Com isso, vai até o túmulo onde está enterrada a moça e joga água benta sobre o cadáver, que é transformando em cinzas. É evidente, portanto, que a narrativa se encaixa nas premissas do fantástico-maravilhoso, defendido por Todorov, já que os fatos não podem ser explicados pelas leis naturais, além de que em toda narrativa se manteve o elemento primordial do fantástico: a hesitação entre o fato real (Clarimonde existiu apenas no sonho de Romuald), ou irreal (a jovem era um ser sobrenatural, um demônio).

Já em relação ao maravilhoso-puro, Todorov o define como sendo aquela narrativa em que “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito” (*Ibidem*, p. 60). Como por exemplo, os contos de fadas de Perrault ou os livros de *Harry Potter* ou *Senhor dos anéis*: nesses mundos, o sobrenatural sempre existiu, e não provocam dúvida no leitor ou nos personagens.

E por último, é necessário definir o que o teórico considera como fantástico-puro, que seria na verdade, o fantástico em sentido restrito, caracterizado por narrativas que não apresentam nem uma solução sobrenatural e nem natural, que pairam no terreno da hesitação. É o caso do conto “A pata do Macaco” (1902), de W.W Jacobs, que conta a história do Senhor White, que recebeu uma pata de macaco de um velho amigo Sargento, recém-chegado da Índia. Segundo a lenda, a pata seria capaz de realizar três desejos de seu portador.

No entanto, White e seu filho Herbert, mesmo sem acreditar na história do sargento, acabam ficando com a pata, e fazem seu primeiro pedido: conseguir 200 libras para quitar sua casa. No dia seguinte, White recebe a trágica notícia de que seu filho morreu em um acidente no trabalho e que a família iria receber 200 libras de seguro. Desesperados, os pais de Herbet realizaram o segundo pedido: que o filho vivesse novamente. Ao fim da noite, escutaram batidas violentas na porta, mas antes que pudessem abri-la o senhor White, temendo o retorno do filho do mundo dos mortos, faz o último pedido para a pata do macaco, (para que filho não retornasse) e quando a esposa abre a porta não encontra ninguém:

As batidas cessaram de repente, embora os ecos ainda ressoassem pela casa. Ouviu a cadeira ser retirada e a porta se abrir. Um vento gelado subiu a escada; e um longo e desconsolado grito de mulher lhe deu coragem para correr e depois até o portão. O caminho estava deserto e tranquilo (JACOBS, 2013, p. 218).

Sendo assim, o conto se adapta perfeitamente à concepção todoroviana do fantástico-puro, pois existe a hesitação entre a explicação natural: as batidas na porta foram uma coincidência. E a resolução sobrenatural: o filho retornou à vida e, portanto, a pata possuiria poderes mágicos, mas nenhuma das possibilidades é solucionada.

A tipologia do fantástico de Todorov, sem sombra de dúvidas, é uma importante ferramenta para a análise de narrativas fantásticas, pois direciona e define alguns aspectos fundamentais do gênero, como a reflexão dos limites da realidade e o resgate histórico da tradição da literatura fantástica. Não obstante, muitos críticos a condenam por ser demasiadamente reducionista e estrutural, já que o efeito do fantástico só acontece por meio da hesitação, como o próprio Todorov confirma: “O fantástico como vimos dura apenas o tempo de uma hesitação [...]” (TODOROV, 2014, p. 48). Assim, o crítico elimina diversas narrativas por não se adaptarem a sua concepção de fantástico, e, conseqüentemente, limita o leque de reflexões.

### 2.3 O fantástico contemporâneo e a representação do real

Na perspectiva de Ceserani (2006) os preceitos de Todorov possuem um valor inegável para a consolidação e difusão do fantástico. Todavia, também o considera muito simplista em sua busca de definição do efeito fantástico, já que analisa apenas as produções do século XIX e exclui tantas outras “[...] ele chega a excluir do seu cânone até mesmo um escritor como Edgar Allan Poe” (CESERANI, 2006, p. 8).

À vista disso, o crítico argumenta que existem práticas bastante recorrentes no que concernem os estudos fantásticos, como a categorização excludente de Todorov e a generalização constante do termo fantástico, isto é, a associação do fantástico como algo pertencente ao campo da imaginação e fantasia, como já foi explanado no início deste texto. O crítico atesta que para haver reflexões maduras e pertinentes, é necessário fazer escolhas que não preconizem pressupostos teóricos muito conclusivos ou muito genéricos:

A escolha de se fechar o máximo possível dentro da terminologia de Todorov e de outros estudiosos que têm dedicado tempo e paciência à exploração dos textos de modo fantástico dos séculos XIX e XX é obrigada a combater algumas tendências muito fortes e generalizadas para ter qualquer possibilidade de sucesso (CESERANI, 2006, p. 8).

Ceserani cita o conto “A morte Amorosa” (1836), de Theophile Gautier, que foi considerado na definição de Todorov como pertencente ao fantástico-maravilhoso, ou seja, não é considerado um texto fantástico por não manter durante a narrativa a oscilação, ou hesitação, entre uma causa natural e sobrenatural. Na perspectiva de Ceserani, esta narrativa não apresentaria os preceitos estruturais de Todorov, como a hesitação, já que o personagem, o monge Romuld é homem “completamente fervoroso em suas crenças religiosas, convicto, e até mesmo especializado na relação com o sobrenatural” (CESERANI, 2004, p. 31).

O personagem não é um sujeito incrédulo e cético, como acontece em outros textos fantásticos, mas, ainda assim, não há como negar que a narrativa pertença ao fantástico, pois ela sustenta a sensação inquietante e perturbadora durante toda a narrativa, além do fato de o Romuld questionar o que está vivenciando: “São fatos tão estranhos que não consigo acreditar que tenham me acontecido. Durante mais de três anos fui o juguete de ilusão singular e diabólica [...]” (GAUTIER, 2011, p. 2014). O

simples fato de a narrativa ter uma explicação sobrenatural dos fatos não corresponde, necessariamente, à falta de incerteza sobre o que está sendo exposto.

De modo análogo, é o pensamento do teórico espanhol David Roas:

Segundo Todorov, apenas a vacilação nos permite definir o fantástico. Mas o problema dessa definição é que o fantástico fica reduzido a ser o simples limite entre dois gêneros, o estranho e o maravilhoso [...] Dessa classificação se deduz que o verdadeiro fantástico se situa na linha divisória entre o *fantástico estranho* e o *fantástico maravilhoso*. [...] A meu ver, esta é uma definição muito vaga, e, sobretudo, muito restritiva (ROAS, 2013, p. 41; grifos do autor).

Com base nisso, David Roas intitula uma denominação mais ampla e menos complexa para a classificação, diferenciando a literatura fantástica apenas do maravilhoso (narrativas que não correspondem ao nosso mundo, como nos contos de fada). No viés do autor, o leitor torna-se primordial para a subsistência do fantástico, isto é, dependerá da percepção do leitor sobre o que é real para haver a ruptura da realidade:

Baseada, portanto na confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso, a narrativa fantástica provoca — e, portanto reflete — a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu; a existência do impossível diferente da nossa, leva-nos, por um lado, a duvidar desta última causa, por outro em direta relação com isso, a dúvida sobre a nossa própria existência, o irreal passa a ser concebido como real e o real como possível irrealidade. Assim, a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, de uma realidade diferente e incompreensível, alheia, portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade (ROAS, 2013, p.32).

Percebemos que a definição de Roas, mais do que a de Todorov, suscita um debate dos alicerces do que se denomina real. Nesta perspectiva, o escritor diferencia o fantástico do maravilhoso, e também das narrativas conceituadas como realismo mágico ou real maravilhoso, que possuem uma relação estrita com o real. Em relação a esse tema, é pertinente uma breve reflexão para que se possa entender ainda mais os preceitos do fantástico.

Para Irlemar Chiampi, o realismo maravilhoso dá corpo a uma realidade heterogênea, multifacetada e complexa que só pode existir na América Latina e no Caribe, devido às manifestações religiosas que nascem por meio da miscigenação dos povos autóctones, indígenas e negros.



No pensamento de Chiampi, o cubano Alejo Carpentier é um importante escritor deste cenário, por ter cunhado no prólogo do romance *O reino deste mundo* (1949), o termo real maravilhoso, para relatar toda a maravilha que se deparou em sua viagem ao Haiti. “Carpentier, sensível ao trabalho cronístico de invenção do ser histórico da América, designou essa realidade, natural, e cultural, como real maravilhoso” (CHIAMPI, 2015, p. 50).

Carpentier cria um conceito literário para coexistência da realidade e da maravilha em um mesmo espaço, sem o questionamento por parte dos personagens, do narrador e do próprio leitor. Por exemplo, o personagem Makendal, líder religioso da revolução Haiti, imbuído de poderes do vodu, incita a revolução contra a supremacia dos brancos; para tanto, ele se metamorfoseia em vários animais pelo poder da fé, sem causar qualquer espanto no leitor. Considere-se ainda que não existe nenhuma ambiguidade na constituição e na narração do texto, como ocorre nos textos fantásticos, em que a própria linguagem é ambígua. Ainda que aos olhos do europeu determinados eventos possam ser considerados fantásticos, sobrenaturais, aos olhos dos haitianos eles são considerados normais e aceitos culturalmente.

Desta maneira, o que pode ser considerado como sobrenatural em uma dada cultura pode ser considerada como parte da realidade em outra, é muito importante levar em consideração o contexto sociocultural para a discussão do gênero fantástico:

O fantástico, portanto, sempre vai depender do que consideramos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos. É fundamental, então, considerar o horizonte cultural quando encaramos as ficções fantásticas [...] (ROAS, 2013, p. 46).

Neste sentido, o fantástico, sobretudo do século XX, tem como base principal o questionamento e a transgressão do que é dito como real. Por isso, David Roas traz algumas contribuições de teóricos tanto do fantástico quanto de outras áreas, como a física, psicanálise, filosofia etc. Como por exemplo, Roger Callois, que define o fantástico com um gênero que “manifesta um escândalo, uma rachadura, uma irrupção insólita, quase insuportável no mundo real”: (CALLOIS *apud* ROAS, 2013, p. 75). Em outras palavras, o fantástico se constrói entre o natural e o sobrenatural, e essa oposição provoca uma inquietação que fere com a noção de realidade, e por isso se diferencia dos demais subgêneros que não apresentam esta contraposição.

A literatura fantástica, como já dito, nasceu em um período antropocêntrico, justamente como uma reação ao extremo racionalismo da época. Deste modo, Roas

confirma que o fantástico é uma exceção à pretensa estabilidade do universo. Seria necessário haver uma “harmonia” com esses novos pressupostos científicos que estão dando alicerce para muitas ideias sobre o conceito de realidade. Para o teórico, este olhar sobre as construções do real, nunca tiveram muito espaço nos estudos dedicados ao fantástico, quando na verdade, se torna um elemento indispensável.

E um desses novos preceitos envolve a física quântica: “A perda da existência de uma única realidade objetiva em favor de várias realidades que coexistem simultaneamente no multiverso [...] (ROAS, 2013, p. 79). Já nas abordagens filosóficas propostas por Nelson Godman, Jerome Brumer, entre outros citados por Roas, sustenta-se a ideia de que “a realidade não existe” (ROAS, 2013, p. 84), sendo construída socialmente, composta por várias “versões”.

Na cibercultura, também existe um novo entendimento da realidade, devido aos mecanismos virtuais, como holográficos, hipertextos, que colocam em questionamento os limites entre realidade e ficção. David Roas assegura que tais elementos são utilizados para a “criação” de um mundo imaterial. Assim sendo, todas as abordagens a respeito da realidade tomam a mesma direção: a realidade deixou de ser considerada como estável e objetiva, e passou a ser conceituada como uma construção do ser humano.

Os novos conceitos científico-filosóficos trazem novas definições sobre a realidade, diante disso a narrativa contemporânea explana uma realidade empírica, construída culturalmente, não havendo mais um conceito de realidade única e homogênea. As narrativas fantásticas, mais uma vez, se mostram como um meio de indagar ou simplesmente demonstrar a existência de outras realidades possíveis.

Nesta linha de pensamento, a teórica Irene Bessiére (1974), postula uma ideia de fantástico que leva muito em consideração o contexto sociocultural no qual o texto e o leitor estão inseridos:

O fantástico, no relato, nasce do diálogo do sujeito com suas próprias crenças e suas consequências. Figura de um questionamento cultural, ele comanda formas de narrações particulares sempre ligadas aos elementos e ao argumento das discussões – historicamente datadas – sobre o estatuto do sujeito e do real. Ele não contradiz as leis do realismo literário, mas mostra que essas leis se tornaram irrealistas, visto que a atualidade é considerada totalmente problemática (*Ibidem*, p. 4).

O fantástico, então, se nutre a partir das crenças, costumes ideologias de um determinado cotidiano, isto é, a literatura fantástica sempre evoca um olhar sobre o real, para assim, questioná-lo, e este sempre se modificará de acordo com o contexto. A autora atesta, ainda, que o próprio conceito de insólito ou estranho também é variável, dito de outro modo, o fantástico é a problematização das leis que guiam o mundo, mas essas leis são admitidas e concebidas de maneiras diferentes tanto pela sociedade, quanto pelo indivíduo: “O fantástico existe por causa do chamado e da perversão das opiniões recebidas relativas ao real e ao anormal” (*Ibidem*, p. 4).

Outro ponto importante debatido pela autora diz respeito ao verossímil e ao inverossímil na construção textual fantástico. Bessièrre afirma que o fantástico debate de forma contraditória esses dois mecanismos: o possível e o impossível em um mesmo nível, de forma que mais uma vez, promove a inquietação e o questionamento sobre os estatutos das regras do real. Além disso, para a autora, este imbricamento diferencia o fantástico de outros gêneros, como as narrativas de mistério, que promove um único código a ser descortinado.

O questionamento da realidade nem sempre se dá, porém, nos mesmos termos. O evento sobrenatural, no fantástico tradicional, tende a irromper no cotidiano como uma ameaça. A partir do século XX determinadas narrativas começaram a tratar o sobrenatural e o insólito de modo mais “naturalizado” no mundo cotidiano.

A este respeito, existe uma concepção de fantástico denominado como fantástico contemporâneo ou neofantástico, que apresenta um fato inabitual, mas sem causar a hesitação ou espanto como nas narrativas mais tradicionais, com o intuito de refletir a possível anormalidade do real. É o que acontece em *O homem duplicado* (2002), quando o anormal, a existência do duplo, surge no seio da normalidade, rompendo com os parâmetros do real e desconcertando a vida do professor de História.

Todorov compreendia que o fantástico não tinha lugar no século XX, já que a literatura fantástica contemporânea teria perdido seu posto e sua função para a psicanálise, pois o fantástico tratava de temas considerados proibidos, mas que hoje foram incorporados à investigação científica:

A psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica. Não se tem necessidade hoje de recorrer ao diabo para falar de um desejo excessivo, nem aos vampiros para designar a atração exercida pelos cadáveres: A Psicanálise, e a literatura que, direta ou indiretamente, nela se inspira, tratam dela de temas

indisfarçados. Os temas da literatura fantástica se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos 50 anos (TODOROV, 2014, p. 169).

Segundo o crítico, a literatura fantástica contemporânea está superada já que “O homem ‘normal’ é precisamente o ser fantástico; o fantástico torna-se regra, não exceção” (TODOROV, 2014, p. 181). Assim, o escritor não considera o fantástico como um elemento de transgressão da realidade, uma vez que não existe a dicotomia entre real/irreal presente no fantástico tradicional.

A afirmação pessimista de Todorov em relação ao fantástico cerceia as reflexões, já que para o teórico, as indagações dos e perturbações dos sujeitos poderiam ser debatidas pela ciência. Deste modo, excluir estes temas do fantástico é o mesmo que excluir a reflexão do real e sobre as inquietações do sujeito, uma vez que o fantástico contemporâneo ou neofantástico se nutre desta problematização.

O crítico Jaime Alazraki, no ensaio “¿Qué es lo neofantástico?” (1990), propõe um debate desta nova vertente. No viés do teórico, o neofantástico surge em um período pós-romântico, e assim, tem como característica o questionamento dos ideais racionalistas que regem o mundo. Neste sentido, a contemporaneidade suscita uma nova modalidade fantástica para debater as transformações que ocorrem, sobretudo, depois da Primeira Guerra Mundial: “El relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores” (ALAZRAKI, 1990, p. 281).

No viés de Alazraki, a ficção de Cortázar, Borges e Kafka, fogem completamente dos alicerces estipulados por teóricos do fantástico tradicional, como Todorov. Isto porque o medo e o terror, considerado por muitos pensadores como a força motriz do fantástico, estava perdendo espaço. Essas narrativas, como por exemplo, *A metamorfose* (1915) de Kafka, apresentam um modo diferente de funcionamento, pois não tem em seu bojo a hesitação de forma predominante como ocorria nas narrativas fantásticas tradicionais, tampouco apresenta de forma explícita a oscilação entre uma causa sobrenatural e outra natural sobre os fatos:

No son intentos que busquen devastar la realidad conjurando lo sobrenatural – como se propuse el género fantástico em el siglo XIX – sino esfuerzos orientadores a intuir la y conocerla más allá de esa fachada racionalmente construída. Para distinguirlos de sus antecesores del siglo pasado propus el denominación <<

neofantásticos>> para esse tipo de relatos. Neofantástico porque a pesar de privotear alrededor de um elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por sua visión, intención y su *modus operante* (*Ibidem*, 276; grifo do autor).

Dizendo de outra maneira, o mundo não possui mais as mesmas regras de funcionamento dos séculos XVIII e XIX. Com as ciências tendo cada vez mais destaque, a sociedade contemporânea está mergulhada no racionalismo, abrindo espaço, assim, para questionamentos e inquietudes oriundos de um mundo pretensamente explicado. Este cenário se refletia na ficção fantástica, que demonstra bem esta estranheza do mundo atual:

lo neofantástico assume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadeiro destinatario de la narración neofantástica. La primeira se propone a abrir uma <<fissura>> o <<rajadura>> en una superficie sólida e inmutable; (ALAZRAKI, 1990, p. 276).

Dando sequência a este raciocínio, Dantas (2002) afirma que o neofantástico surge na medida quem que a concepção de realidade se transforma:

O mundo do século XX não é mais explicável por uma única via de entendimento. Nem a religião nem a ciência possuem o poder de interpretá-lo univocamente ao homem como já o fizera. Agora, o avanço da própria ciência proporcionou uma ampliação da visão de mundo e, com isso, de concepções do real (*Ibidem*, p. 54).

O teórico demonstra que o fantástico moderno pode manifestar-se em uma situação irreal, mas não sendo totalmente sobrenatural, isto é, sem apresentar seres sobrenaturais como fantasmas e vampiros, mas eventos que são passíveis de ocorrer no mundo real por mais absurdos e inverossímeis que sejam. O autor utiliza como exemplo o conto-título de Júlio Cortázar, “Bestiário” (1951). Nesse conto, há um tigre, convivendo com crianças e adultos, no entanto sua presença não causa espanto nos personagens – quebrando a expectativa do leitor – isto é, eles sabem da existência do animal, mas não hesitam e não questionam o acontecimento.

No decorrer da narrativa, um personagem não pode transitar por um cômodo, mas não é revelado se existe relação com o tigre: “Quase sempre era Rema a que ia ver se podia passar à sala de cristais” (CORTÁZAR, 1951, p. 117). Mais adiante é declarado que aquele cômodo estava livre porque o animal não estava ali.

A narrativa não apresenta espanto por parte dos personagens e do narrador, nem mesmo quando um dos personagens é morto pelo tigre. Desta maneira, o fantástico contemporâneo não apresenta mais dois planos opostos, como apresentava no fantástico tradicional, mas, sim, realidades que se bifurcam por meio de metáforas, como bem exemplifica Alazraki:

[...] Metáforas que buscan expressar atisbos entrevesiones o interstícios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de lá comunicaci3n, que no caben em las cedilhas construídas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico com que manejamos a diário. (ALAZRAKI, 1990, p. 277).

Por conseguinte, Roas (2013) faz algumas explicações sobre o neofantástico. Para ele, o fantástico tradicional e o fantástico contemporâneo apresentam objetivos muito próximos: a ruptura da realidade, como em *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka. Em um tom completamente alegórico, a narrativa conta a história irrisória de Gregor Samsa, um caixeiro-viajante que acorda em um dia aparentemente normal: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado numa espécie monstruosa de inseto” (KAFKA, 2014, p. 13).

Esta cena insólita, descrita de forma natural e grotesca, causaria espanto e pavor na maioria das pessoas. Entretanto, a família de Gregor não esboça muitos sinais de assombro, aceitam o que veem e se preocupam apenas com as próximas medidas a serem tomadas, da forma mais prática e fria possível, reforçando o efeito alienante e degradante da narrativa.

Desde modo não existe na narrativa expressões de dúvidas típicas do fantástico tradicional como ocorre no conto já citado “O horla” (1886) de Maupassant. A ambiguidade e a incerteza sobre os acontecimentos paira por toda a narrativa: “Fui então tomado por uma cólera furiosa contra mim mesmo; pois não é possível que um homem razoável e serio tinha alucinações” (MAUPASSANT, 2006, p. 252). Posto isso, podemos perceber as diferenças primordiais entre o fantástico do século XIX e o fantástico contemporâneo. Neste último, como em *A metamorfose*, não há questionamentos e nem hesitação por parte dos personagens da narrativa ou narrador, mas isso não significa que a transgressão não se manifeste:

Tanto o fantástico tradicional como o fantástico contemporâneo se baseiam em uma mesma ideia: produzir a incerteza diante do real. É verdade que podem ter mudado as formas de expressar a

transgressão, mas continuamos precisando do real como termo de comparação para determinar a fantasticidade, se é possível chamá-la assim (ROAS, 2013, p. 74).

Esta transgressão está intimamente ligada com uma perspectiva pós-moderna do real, assim, a realidade não é considerada algo fixo, como uma verdade única. A pós-modernidade é marcada pela refutação de ideias e conceitos, e o fantástico contemporâneo ao abordar esses preceitos por meio das transgressões – seja elas explícitas ou não – compactuam com esta premissa:

[...] A literatura fantástica contemporânea está inserida na visão pós-moderna da realidade segundo o qual o mundo é uma identidade indecifrável. Vivemos em um universo totalmente incerto em que não há verdades gerais, pontos fixos a partir dos quais enfrentar o real [...] não existe, portanto, uma realidade imutável porque não há maneira de compreender de captar o que é realidade (ROAS, 2013, p. 66).

O fantástico contemporâneo é caracterizado pela violação das regras de um mundo aparentemente normal, pela inserção a um elemento estranho, insólito, e que também causa inquietação no leitor, na medida em que comprova que o mundo está descentrado, absurdo. O neofantástico rompe com as barreiras do real e, como acontece em *A metamorfose* e o *Bestiário*, por exemplo, a realidade não pode ser explicada pelas leis convencionais conhecidas pelo homem. Neste sentido,

[...] o fantástico contemporâneo é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim, para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos [...] (ROAS, 2013, p. 67).

Estas representações do real também envolve a percepção dos sujeitos sobre si mesmos, e isso pode ocorrer pelo tema do duplo, que coloca em xeque a identidade dos indivíduos desestabilizando, conseqüentemente a realidade pretensamente explicada.

## **2.4 O fantástico e a temática do duplo**

O mito do duplo, por meio da literatura fantástica, demonstra a fragilidade humana e a pretensa sensação de uma identidade estável. É importante mencionar

que embora o duplo seja um tema amplamente debatido nos estudos fantásticos, existem narrativas que tratam do duplo, mas não são consideradas fantásticas. É o caso da presença do “outro” como um complemento, como um exemplo, ou por meio de clonagens (ficção científica). O duplo na literatura fantástica se apresenta como um impasse, uma confrontação entre dois seres, como o questionamento sobre original/cópia ou desdobramento do indivíduo sem explicação natural, com uma perspectiva voltada para a consciência e a interioridade do homem, como respalda Ceserani:

[...] O desdobramento, gêmeos, sócias, a duplicidade de cada personalidade, tudo isso é tema antigo, já muito desenvolvido, no teatro, seja no trágico ou no cômico, mas também nas narrativas de todos os tempos. Entretanto, no fantástico, o tema é fortemente interiorizado, e ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções. O tema, nos textos fantásticos, se torna mais complexo e enriquece, por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, de muitas refrações da imagem humana, da duplicação obscura que cada indivíduo joga pra trás de si, na sua sombra [...] (CESERANI, 2006, p. 83).

O conto já mencionado “O homem de areia” (1986), tema de inúmeras reflexões sobre o inconsciente, também foi debatido por meio da premissa do duplo, por meio dos personagens Coppelius/Copola e o pai de Natanel. Estes personagens em diversos momentos da narrativa se confundem. Todavia, em nenhum momento a duplicação é comprovada, uma vez que Natanel apresenta uma mente conflitante e ambígua, que também se reflete na percepção do texto. O duplo neste caso causa incerteza e questionamento, por estar ambientada em uma narrativa fantástica tradicional, que expõe a hesitação e a dúvida de forma acentuada.

“William Wilson” (1839) também se circunscreve à temática do duplo. A narrativa é uma das mais conhecidas e prestigiadas do escritor Edgar Allan Poe. O conto narrado em primeira pessoa e em tom testemunhal, retrata a história de um sujeito que prefere ser chamado de Willian Wilson e que desde sua infância se sente perseguido por seu sócia: “[...] Meu xará tinha nascido no dia 19 de janeiro de 1813 e isto é uma coincidência e tanto notável por ser precisamente o dia do meu próprio nascimento” (POE, 2005, p. 5). O duplo aqui é representado como uma ameaça, já que o sócia do protagonista é um homem com uma boa índole e seria então como uma espécie de completo, mesmo que William Wilson se sinta intimidado com a presença do outro:



Rebeldia de Wilson era para mim fonte do maior embaraço, e tanto mais o era quanto, a despeito das bravatas com que em público, eu fazia questão de tratá-lo e às suas pretensões, no íntimo, sentia medo dele e não podia deixar de considerar a igualdade que ele mantinha tão facilmente comigo como uma prova de sua verdadeira superioridade [...] (POE, 2005, p. 5).

O sócia acompanha o protagonista da infância à fase adulta, inclusive nos momentos mais torpes e baixos em que Willian Wilson comente delitos e seu duplo o denuncia à polícia. No fim da narrativa, o protagonista, angustiado, decide livrar-se de sua cópia, já que o sócia é visto de forma intimidadora.

Contudo, William Wilson acaba liquidando a si mesmo, quando percebe sua imagem ensanguentada no espelho. Diante disso, o duplo é encarado no conto como um desdobramento da consciência do personagem, isto é, uma parte de si mesmo que estava suprimida, a problemática do duplo assim, por meio da literatura fantástica, reflete sobre a consciência, e os devaneios da mente.

O também já citado conto “O Horla”, (1886), de Guy Maupassant, compartilha da mesma premissa. O personagem acredita estar sob o jugo de um uma força maligna que usurpa suas ações e conseqüentemente sua identidade: “Ontem passei uma noite horrível. Ele não se manifesta mais, mas sinto-o perto de mim, me espiando, me olhando, invadindo, dominando” (MAUPASSANT, 2006, p. 248). Assim, percebemos que as ficções fantásticas que tratam da relação com o outro, com o diferente mas que tem como partida o próprio “eu”, geralmente terminam com o próprio suicídio.

As narrativas fantásticas do argentino Jorge Luís Borges também revelam bem a problemática do “eu”. Como exemplo, o conto “O Outro” (1975) que narra o encontro do Borges de 1969 com o Borges de 1918. O narrador-personagem já manifesta indícios que tudo não passa de um sonho, conquanto, o que mais chama a atenção é a simultaneidade dos sonhos, ou melhor, quem participa do sonho de quem. O encontro consigo mesmo do futuro, revela uma inquietação muito cara ao homem, a necessidade de se conhecer, de se reintegrar, até mesmo de se ressignificar por meio da alteridade:

Despedimo-nos sem nos termos tocado. No dia seguinte, não fui. O outro tampouco terá ido. Meditei muito sobre esse encontro, que não contei a ninguém. Creio ter descoberto a chave. O encontro foi real, mas o outro conversou comigo em um sonho e foi assim que pude me esquecer. Eu conversei com ele na vigília e a lembrança ainda me atormenta (BORGES, 2018, p. 9).

Com efeito, as dualidades que compõem o ser humano estão presentes em várias narrativas fantásticas, em diversos momentos. Assim, percebemos que a tradição da literatura fantástica fornece subsídios para o indivíduo expurgar seus medos, anseios, angústias, proporcionando uma autorreflexão e, assim, o torna capaz de aproximar-se de si mesmo.

A novela *A confissão de Lúcio* (1914) requer um pouco mais de destaque neste trabalho, por inscrever-se na tradição da prosa portuguesa e por contemplar os preceitos do fantástico, de maneira diferente de *O homem duplicado*, mas com a mesma problemática da identidade e da relação com o outro.

A narrativa é escrita por Mario de Sá-Carneiro, (1890-1916) um grande precursor do modernismo em Portugal. O escritor destacou-se também pelas suas obras carregadas de temas melancólicos que refletiam seus problemas existenciais, que o levaram a cometer suicídio ainda muito jovem. O autor, mesmo quando escrevia textos em prosa, não abandonava a poesia, como se vê em *A Confissão de Lúcio* (1914).

Narrada em primeira pessoa, a novela inicia-se pelo fim, com o relato de Lúcio enquanto prisioneiro, anunciando que irá narrar a história de sua prisão, os fatos que irá narrar, porém, são inacreditáveis e insólitos: “Talvez não acreditem. Decerto não acreditam. Mas pouco me importa. O meu interesse hoje em gritar que não assassinei Ricardo de Loureiro é nulo” (CARNEIRO, 1996, p. 17).

A narrativa conta a história da forte amizade entre Ricardo e Lúcio, quando estudaram juntos em Lisboa. Deste então, Ricardo passa a sentir um forte desejo e estima por Lúcio e sente necessidade de concretizar esse amor: “[...] e lembra-me então um desejo perdido de ser mulher” (*Ibidem*, p. 40). “E a ternura traz sempre consigo um desejo carinhoso: um desejo de beijar, abraçar. Enfim: de possuir! [...] Logo, eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo, se essa criatura ou eu mudássemos de sexo” (*Ibidem*, 1996, p. 41). Assim, não vendo outra forma para envolver-se sexualmente com Lúcio, a não ser pela duplicação, se desdobra em uma mulher, Marta, com quem se casaria tempos depois.

Conquanto, Lúcio, ao se deparar com o casamento repentino do amigo, começa a perceber semelhanças físicas e emocionais em ambos e, além disso, não via os dois no mesmo ambiente, e até o beijo era completamente igual: “O beijo de Ricardo fora igual, exatamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação que

os beijos de minha amante, e os sentia da mesma maneira” (*Ibidem*, p. 43). Assim indaga o amigo, que, atordoado, atira contra Marta, quando na verdade atira em si mesmo.

Para José Régio, *A confissão de Lúcio* (1914) se circunscreve no campo do fantástico por refletir a interioridade e a complexidade dos personagens por meio da instauração da ambiguidade e desconforto da duplicação sobrenatural de Ricardo:

[...] O nascimento, o desenvolvimento, as condições da excepcional amizade entre o pretenso assino que é Lúcio, e o seu pretenso assassinado, Ricardo. Nas estranhíssimas condições da realização dessa amizade está o fantástico da narrativa [...] (RÉGIO, 1980, p. 221).

A morte é muito comum no duplo interior, pois o sujeito duplicado encara o outro como algoz e não encontra outra forma de sanar o problema a não ser liquidando-o. Este comportamento oriunda desde os tempos mais remotos, como ratifica Otto Rank: “Conquanto, nas tradições relativas à dupla personalidade, que aparecem num período mais recente da humanidade, o assassinio da segunda personalidade levasse invariavelmente à morte [...]” (RANK, 1939, p. 146).

Além disso, Ricardo é um sujeito conturbado repleto de crises existenciais que encontra por meio do desdobramento a maneira de exprimir seus desejos recalçados e suprimidos, de se relacionar com uma pessoa do mesmo sexo, fazendo jus à teoria sobre “o estranho” (1919) proposta por Freud. Neste raciocínio, é interessante refletirmos alguns da teoria do estudioso, tendo em vista que ela possui uma relação com a temática do duplo.

Segundo o psicanalista, “Unheimlich” é um termo dotado de vários significados, e um deles expressa a ideia de algo que é familiar, mas paradoxalmente também é estranho, o oposto de “heimlich”, doméstico, íntimo. “O tema do ‘estranho’[...] relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador - com o que provoca medo e horror” (FREUD, 1919, p. 02).

No entanto, Freud adverte que nem tudo o que não é conhecido e familiar causa estranheza. O “estranho” pode surgir através de sentimentos recalçados, pela repetição, e pelo duplo, que representa a relação conflitante entre o ego e o mundo exterior.

Freud usa como exemplo para debater sua hipótese o conto já citado “O homem de areia” (1886) de Hoffmann. A narrativa apresenta a repressão dos medos da

infância da Natanael que se desdobram em uma obsessão na fase adulta. O “estranho” se oriunda do recalque desse sentimento (o medo de perder os olhos) que foi suprimido e que vem à tona. O conto apresenta também duplicidades, como Coppelius e Copola.

Na visão do teórico, essas questões são representadas pelo duplo que, paradoxalmente, é estrangeiro e familiar ao mesmo tempo: é familiar por ser sua própria imagem, e estrangeiro por carregar aquilo que é desconhecido:

Todos esses temas dizem respeito ao fenômeno do ‘duplo’, que aparece em todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento. Assim tempos personagens que são considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais [...] ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu (*self*) ou substitui seu próprio eu (*self*) [...] (FREUD, 1919, p. 10; grifos do autor).

Freud cita as contribuições de Otto Rank para debater o duplo. Segundo Rank, o duplo poder ser manifestado de várias maneiras em diferentes sociedades, através do espelho, da sombra, da alma, que são mecanismos que tem como propriedade o desdobramento.

O teórico destaca ainda que o duplo, em seu conceito mais remoto, estava ligado à questão da morte, isto é, o indivíduo e seu outro “eu” que era imortal (alma) funciona como uma espécie de segurança de sua existência:

[...] significação do Duplo como presságio da morte pertence a uma fase mais avançada da crença da alma, e que é reconhecida e aceita a ideia de que a morte é invencível. Inicialmente, a função especial do Duplo era precisamente para negar a morte e garantir a imortalidade do indivíduo cuja a sombra pelo menos continuaria a existir depois do desaparecimento da personalidade material (RANK, 1939, p. 105).

Para Freud, no desenvolvimento e na transformação do ego, a ideia do duplo como uma segurança para a imortalidade perde seu significado e passa a simbolizar a morte, como ocorre em inúmeras ficções literárias: “o ‘duplo’ converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformam em demônios” (FREUD, 1919, p. 12).

Este aspecto está ligado à oposição entre o conceito de pensamento racionalista e o pensamento mágico. Segundo Freud, o duplo está atrelado a superstições, crenças e magia em um determinado momento da sociedade em que estes valores tinham mais relevância. Todavia, o estranho pode se manifestar por

meio dos resquícios dessas convicções que não foram completamente esquecidas, como a crença no sobrenatural.

Nós - ou os nossos primitivos antepassados - acreditamos um dia que essas possibilidades eram realidades, e estávamos convictos de que realmente aconteciam. Hoje em dia não mais acreditamos nelas, *superamos* esses modos de pensamento; mas não nos sentimos muito seguros de nossas novas crenças, e as antigas existem ainda dentro de nós, prontas para se apoderarem de qualquer confirmação. (FREUD, 1919, p. 20).

Na novela *A confissão de Lúcio* (1914), o estranho é marcado na narrativa por meio do desejo reprimido de Ricardo por Lúcio que foi recalçado em seu subconsciente, e que veio à tona por meio da Marta — o desdobramento do desejo entre dois homens.

Ricardo e Lúcio não são parecidos fisicamente, mas possuem uma relação de afeto e reconhecimento muito forte. Marta, a projeção do “eu” feminino de Ricardo, foi a maneira para consolidar a relação amorosa entre os dois, já que existia um forte impedimento moral por partes dos personagens na época. À vista disso, Marta é a projeção do desejo recalçado de Lúcio, que surge como familiar, já que lembra em tudo seu amigo, é assustador, já que os indícios de sua natureza sobrenatural são evidentes.

Além disso, existe outro aspecto do estranho na narrativa, que segundo Freud acontece quando não se estabelece uma distinção explícita entre realidade e imaginação, causando estranheza: “ Refiro-me a que um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, como quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade” (FREUD, 1919, p. 20).

Lúcio vivencia esta sensação estranha ao deparar com inúmeros fatos que não correspondem à razão, como a semelhança física espantosa entre Ricardo e Marta e a falta de reflexo do Ricardo no espelho, indícios que fazem com que Lúcio não compreenda essa situação de maneira racional, pois esses fatos não poderiam acontecer em um mundo real e natural. Assim, o personagem não consegue discernir entre o real e o irreal: “Mas, juntamente com a idéia lúcida que descrevi, sugerira-se-me durante a leitura outra idéia muito estrambólica. Fora isto: pareceu-me vagamente que eu era o meu drama - a coisa artificial - e o meu drama a realidade” (SÁ-CARNEIRO, 1996, p. 52).

Desta maneira, podemos entender que *A confissão de Lúcio* se configura como uma narrativa que desperta o estranho inquietante nos personagens, por revelar sentimentos e emoções encobertos, mas que ressurgem do encontro com o “eu” oriundo do desdobramento da personalidade de Ricardo.

Em relação o desmembramento da personalidade, a narrativa encaixa-se na premissa do *duplo interior*, pois demonstra a cisão do personagem, um meio para se completar e coexistir no mundo, por meio do que é diferente. Além disso, Santos (2009) afirma que o duplo na perspectiva do desdobramento não pode existir no mesmo plano:

Nesta modalidade, o duplo surge como representação de uma cisão interna, de um conflito psíquico. O indivíduo libera partes aprisionadas em si mesmo, projeta seus demônios interiores (ansiedades, perturbações, medos, angústias e etc.) e, extraordinariamente, materializa-os na forma de um segundo “eu”. Este refletindo seu interior e assumindo-lhe exterior – como se fosse uma sombra, um reflexo conquista uma autonomia sem precedentes, adquiri existência própria [...] (SANTOS, 2009, p. 75).

Um fato importante de se destacar refere-se à dualidade presente em toda a narrativa. Lúcio, o narrador, oscila o tempo todo e demonstra a fragilidade dos fatos em que narra o que se deve, sobretudo, por ser um texto fantástico, como já dito. Uma narrativa em que a realidade é perturbada por elementos extranaturais que causam hesitação ou estranhamento no leitor. Para Roas (2013) o narrador tem a função de oferecer uma descrição realista e detalhada do mundo como, por exemplo: “Por 1895, não sei bem como, achei-me estudando direito na Faculdade de Paris” (CARNEIRO, 1996, p. 19). Ou seja, imediatamente o leitor percebe que se trata de um mundo aparentemente normal, um dos principais elementos para considerar um texto como fantástico.

Há também o uso dos verbos no modo imperfeito, explanados por Todorov (1968), que apresentam algo ocorrido anteriormente, mas que ainda não foi concluído: “Uma música penetrante tilintava nessa nova aurora” (CARNEIRO, 1996, p. 27); “parecia-me, em verdade, enlouquecer” (CARNEIRO, 1996, p. 47). Na verdade, esses procedimentos refletem as dúvidas do narrador sobre os eventos que presenciou.

Percebemos que o narrador das histórias fantásticas, que normalmente é também o protagonista, utiliza alguns recursos para a criação do efeito fantástico, como narração em primeira pessoa, metáforas, ambiguidades, falta de causalidade,

entre outros procedimentos, para fazer com o que o leitor hesite. Como confirma Rodrigues: “A maior parte das narrativas fantásticas dos séculos XVIII e XIX tem um narrador personagem, um eu que digere o enunciado, como testemunho” (RODRIGUES, 1988, p. 44).

Vale salientar também que Lúcio questiona a própria sanidade e apresentava incerteza sobre a duplicação de Ricardo em Marta, como no seguinte exemplo: “Era antes esta incerteza: a minha obsessão seria uma realidade, existiria realmente no meu espírito; ou seria apenas um sonho que tivera e não lograra esquecer, confundindo com a realidade? [...]” (CARNEIRO, 1996, p. 46). Lúcio duvidava do que estava vivendo, o que contribui para o efeito fantástico e reforça hesitação. Em outro momento, o personagem confessa que o que vive pode ser fruto de uma insanidade: “A partir desta noite, a minha obsessão acentuou-se, parecia-me em verdade enlouquecer” (*Ibidem*, p. 47). Assim, percebemos que Lúcio hesita, duvida, sobre os fatos que presencia e esses aspectos vão ao encontro dos preceitos da literatura fantástica, como confirma Camarini:

A estética do fantástico poderia colocar-se inteiramente sob o signo do duplo, pois sua própria natureza a obra fantástica dispõe-se à ambivalência, permite a dúvida, projeta um duplo olhar sobre o evento, multiplica os efeitos especulares. Logo, no fantástico, a estética do duplo desenvolve-se como tema e, muitas vezes como arquitetura da obra (CAMARINI, 2014, p. 129).

Desta maneira, o duplo aliado à literatura fantástica reforça o caráter frágil e ambíguo da condição humana, ou melhor, revela, por meio dos artifícios da ficção, a ideia de que os indivíduos não são sujeitos unos, que nossa personalidade e identidade é formada por meio da nossa relação como o “outro”. É por meio da diferença que se constrói a identidade, a imagem que o ser tem de si mesmo.

Em *O homem duplicado*, por sua vez, existe esta irrupção do normal, logo nas primeiras cenas. Como vimos no primeiro capítulo, o personagem vive sua vida monótona e cotidiana e é surpreendido com a existência de uma pessoa idêntica a si mesmo, até mesmo na data de nascimento. Assim, este fato foge completamente dos alicerces do real, isto é, a duplicação dos indivíduos demonstra que existe uma outra realidade que é desconhecida para os sujeitos, mas que se torna estranhamente possível.

Esta ideia é expressa pelo próprio personagem, que acredita conhecer as leis naturais do mundo, lugar em que as cópias exatamente iguais não podem existir: “

Que nunca poderia ser exatamente iguais, iguais em tudo, já se sabe, disse, como se estivesse a conversar com aquele quase seu outro eu que o olhava de dentro do aparelho de televisão ” (SARAMAGO, 2013, p. 21).

Neste raciocínio, iremos considerar o romance como neofantástico, pois existe um elemento insólito que causa uma ruptura no mundo real e normal. Dizendo de outra maneira, o protagonista sofre uma distorção da realidade em que vive através do fenômeno sobrenatural, no caso, seu sócia.

É importante mencionar que as narrativas fantásticas contemporâneas se passam em um ambiente totalmente natural e real. A atmosfera sobrenatural não acontece de forma explícita como no fantástico tradicional, que é repleto de espíritos ruins, fantasmas, e objetos enfeitiçados, mas sim em lugares e situações comuns, como em *O homem duplicado*: “Tertuliano Máximo Afonso lavou cuidadosamente a louça do jantar, desde sempre constitui para ele uma inviolável obrigação deixar tudo limpo e repostos nos seus sítios” (SARAMAGO, 2002, 14).

Na obra não existe a hesitação como no fantástico puro de Todorov, nem as modalizações, uso do imperfeito, marcas típicas do fantástico tradicional, isso não significa que o personagem ou o leitor não sinta perplexidade, como confirma Roas: “a inexistência de espanto, de inquietude, nos personagens não quer dizer que o leitor não se surpreenda diante do que é narrado” (ROAS, 2013, p. 65).

Em *O homem duplicado* o fato inabitual se inicia quando o professor de História desperta de um sonho, e tem um pressentimento:

Acordou uma hora depois. Não sonhara, nenhum horrível pesadelo lhe havia desordenado o cérebro, não esbracejou a defender-se do monstro gelatinoso que se lhe viera a pegar à cara, abriu os olhos e pensou, Há alguém em casa [...] Era isto, então, [...] o aparelho de televisão, o leitor de vídeo, uma imagem lá dentro que havia regressado ao seu sítio depois de ir acordar Tertuliano Máximo Afonso à cama [...] Tertuliano Máximo Afonso levantou-se da cadeira, ajoelhou-se diante do televisor, a cara tão perto do ecrã quanto lhe permitia a visão, Sou eu, disse, e outra vez sentiu que lhe eriçavam os pêlos do corpo, o que estava ali não era verdade, não podia ser verdade [...] (SARAMAGO, 2013, p. 20).

Como se vê, o personagem fica perplexo com a situação, diferente de outras narrativas neofantásticas, como “Casa tomada” e “Bestiário” de Cortázar, em que não existe nenhum espanto por parte dos personagens. O que importa aqui é a reflexão sobre as transgressões do real e seus modos de funcionamento.



No romance de Saramago esta ruptura do real causa transformações na vida e na identidade do personagem. Tertuliano, depois do encontro com seu duplo, tem sua vida cotidiana e normal convertida em uma realidade que ele não reconhece mais, o que conseqüentemente reflete na sua condição enquanto sujeito: “Existe um homem tão parecido comigo que até a mãe nos confundiria, e outra, muito diferente, será de ter de dizer-lhe, Estive com ele, e agora não sei quem sou” (SARAMAGO, 2013, p. 187).

É importante destacar que o elemento sobrenatural no romance se configura por meio de uma grande metáfora, isto é, o surgimento de António Claro na vida de Tertuliano representa uma crise de identidade. Para Alazraki, o neofantástico toma forma por meio da linguagem metafórica, ou seja, uma sobreposição de realidades, que o autor denomina como metáforas epistemológicas:

Llamo metáforas epistemológicas a esas imágenes del relato neofantástico que no son << complementos >> al conocimiento científico sino alternativas modos de nombrar lo innobral por el lenguaje científico, una optica que ve donde nuestra visión al uso fala (ALAZRAKI, 1990, p. 278).

Por mais que a duplicação de seres vivos já é conhecida no campo científico, a clonagem de seres humanos é algo que está longe de ser alçando. E o que torna mais intrigante a leitura do romance é justamente o fato que António Claro e Tertuliano não são gêmeos ou clones. O que está em jogo é fragilização do “eu”.

A grande metáfora que percorre o romance, é a crise de identidade, que se manifesta por meio da aparição insólita do duplo. Neste ponto de vista, iremos discutir brevemente alguns pontos da teoria de identidade de Stuart Hall, tendo em consideração que o professor de História vivencia o que o crítico denomina como identidade pós-moderna.

Hall revela que o mundo em que vivemos está passando por uma reconfiguração estrutural, social e econômica. Este novo cenário representa a ruptura de diversos valores concretos, como a identidade, que se tornou fragmentada:

A questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais

das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que dava aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2006, p. 7).

Para estabelecer uma reflexão sobre as questões de identidade, o autor elenca três tipos de sujeitos para analisar a concepção de identidade. O primeiro, o sujeito do iluminismo, possuía um conceito de identidade único e concreto que nascia e o acompanhava com ele até a morte. Já o sujeito sociológico revelava uma vertente mais dialógica, pois acreditava que as interações sociais e culturais o modificava. Para Hall, esses conceitos estão sendo substituídos, tendo em vista, que a identidade não é vista como única e estável, ao contrário, está cada vez mais dividida.

O sujeito pós-moderno, que nos interessa aqui, não apresenta mais uma identidade única, fixa e permanente, ela é constantemente configurada e reconfigurada, tendo como apoio a globalização, que interfere no processo de construção do “eu”: “[...] outro aspecto desta questão da identidade está relacionado ao caráter da mudança na modernidade tardia; em particular, ao processo de mudança conhecido como “globalização” e seu impacto sobre a identidade cultural” (HALL, 2006, p. 14).

As verdades e os discursos universais estão sendo revisitados nesta era do instável. Em *O homem duplicado* isso ocorre por da reflexão do personagem e do narrador. Um ponto interessante se refere à profissão de Tertuliano, professor de História. Em alguns momentos do romance é possível perceber uma reflexão sobre a disciplina e de como ela tem sido falha em missão de despertar o senso crítico, o que faz com o protagonista tenha o desejo de propor uma nova maneira de ensinar História: do presente para o passado:

Compreende-se senhor director, falar do passado é o mais fácil que há, está tudo escrito, e só repetir, papaguear, conferir pelos livros o que os alunos escrevem nos exercícios ou digam nas chamadas orais, ao passo que falar do presente em que a cada minuto nos rebenta na cara, falar dele 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, isso é outra cantar, dá muito trabalho [...] (SARAMAGO, 2013, p. 71)

Em outro momento, o narrador intruso questiona a legitimidade do discurso histórico: que a história não registre um fato não significa que este fato não tenha ocorrido” (SARAMAGO, 2013, p. 29). Isto implica em um questionamento de um

discurso bastante difundido – na totalidade de aprender os fatos pela História – quando na verdade sabe-se que não é possível abarcar os acontecimentos por completo.

A verdade também é questionada “Embora sabendo que vai mentir, pensa, no entanto, que essa mentira será como uma forma tergiversada da verdade, quer dizer, ainda que a explicação seja redondamente falsa, o simples facto de a repetir vai, de alguma forma, torna-la verosímil” (SARAMAGO, 2013, p. 86). Neste sentido, existe uma reflexão de valores e discursos no romance, como a própria verdade, que se torna frágil e manipulável. Esse pensamento se torna mais latente na era contemporânea, tendo em consideração que existe um grande fluxo de informações, troca de culturas, o que influencia sem sombra de dúvidas nos ideais e valores tidos como universais.

Esses exemplos demonstram como a globalização interfere na sociedade de modo geral e conseqüentemente nas relações individuais. Esta vertente também está ligada com o fantástico contemporâneo, na medida em que revela um ambiente imaterial, volátil, como confirma Roas: “a realidade deixou de ser uma realidade [...] estável e única, passando a ser contemplada como uma convenção, uma construção [...]” (ROAS, 2013, p. 86).

Em relação ao protagonista, esta realidade múltipla acomete sua própria existência e passa a questionar a si mesmo: “Eu sei lá, coisas, por exemplo, que não sou considerado como julgo ser merecedor, às vezes tenho até a impressão de não saber exactamente o que sou, sei quem sou, mas não sei o que sou” (SARAMAGO, 2013, p. 58).

Essa multiplicidade presente no romance acontece por meio dos personagens Tertuliano e António Claro / Daniel Santa- Clara, bem como da própria consciência de Tertuliano que é projetada no personagem Senso Comum. Essas intervenções que acompanham as reflexões do professor de História, pode remeter na reflexão de Freud, sobre “O estranho” (1919).

Como vimos, umas das manifestações da estranheza acontece por meio do duplo, e isso, segundo o psicanalista, acontece na fase inicial do desenvolvimento humano, na divisão do ego, e pode se prolongar por meio do desdobramento da consciência. Em outras palavras, o duplo, nesta perspectiva, adota uma posta exterior ao indivíduo, um observador e muitas vezes controlador do seu próprio “eu”:

A idéia do 'duplo' não desaparece necessariamente ao passar o narcisismo primário, pois pode receber novo significado dos estádios posteriores do desenvolvimento do ego. Forma-se ali, lentamente, uma atividade especial, que consegue resistir ao resto do ego, que tem a função de observar e de criticar o eu (*self*) e de exercer uma censura dentro da mente, e da qual tomamos conhecimento como nossa 'consciência' [...] O fato de que existe uma atividade dessa natureza, que pode tratar o resto do ego como um objeto - isto é, o fato de que o homem é capaz de auto-observação - torna possível investir a velha idéia de 'duplo' de um novo significado e atribuir-lhe uma série de coisas [...] (FREUD, 1919, p. 11).

O Senso Comum, em *O homem duplicado*, exerce tal função. Em vários momentos é possível perceber uma postura coercitiva por parte do Senso Comum, que reflete e critica as posturas, os caminhos e as escolhas de Tertuliano, e isso nada mais é, que a própria consciência do indivíduo, a parcela responsável pelo reconhecimento de sua existência, bem como a relação com o outro:

Senso comum com ironia que nele não é habitual, Cuidado com a soberba Tertuliano, repara no que tens andado a perder não sendo actor [...] o senso comum, aproveitando que o ferro estava quente, descarregou outra vez o malho em cima dele, Obviamente, terias de ser dotado de um mínimo talento para a representação, além disso, meu caro, tão certo chamar-me eu Senso Comum, obrigar-te- iam mudar de nome, nenhum actor que se preze ousaria apresentar-se em público com esse ridículo Tertuliano ( SARAMAGO, 2013, p. 79).

As reflexões do romance acontecem por meio do Senso quanto de António Claro. A presença do "outro" é o que faz Tertuliano se modificar enquanto indivíduo. Desta maneira, por mais que António Claro seja antagônico, o oposto de Tertuliano, ele também o completa. Já que é por meio do duplo que Tertuliano desperta e embrenha em uma luta para conhecer o seu outro "eu".

Desta maneira, toda a trajetória do personagem é motivada pelo seu duplo, por um fato sobrenatural e irreal surgindo em um ambiente real e racional. Nesta lógica, a realidade em que Tertuliano está inserido é absurda e descentrada, o inverossímil faz parte do cotidiano para demonstrar a estranheza de um mundo globalizado que fez perder a individualidade dos sujeitos.

O final da narrativa evidencia este aspecto, pois se encerra de modo circular, com Tertuliano falando com alguém no telefone com a voz idêntica a sua: " Não é só nas vozes que somos parecidos, Não entendo, Qualquer pessoa que nos visse juntos seria capaz de jurar que somos gêmeos" (SARAMAGO, 2013, p. 283). Nesta ótica,

existe uma perpetuação da duplicação: existem outros “Tertulianos” habitando o mesmo mundo. Demonstrando mais uma vez, a perda de unidade do protagonista, através do insólito.

É possível, então, perceber que o romance apresenta alguns aspectos do neofantástico. Entretanto, importa destacar que existem outras definições teóricas sobre o fantástico que também serviriam como base para a reflexão de *O homem duplicado*. Dizendo de outro modo, não pretendemos esgotar as reflexões do romance com base nos preceitos do fantástico contemporâneo apenas. O que expusemos aqui foi uma das várias possibilidades de leitura para o romance, já que consideramos pertinente associar *O homem duplicado* com pressupostos teóricos que estivessem ligados ao contemporâneo, como o neofantástico.

Como vimos, o neofantástico acontece na narrativa por meio do duplo, e este por sua vez se desdobra em vários níveis no romance. Existe uma fragilização da identidade de Tertuliano, e esta reverberação do “eu” se manifesta de várias formas, como no espelho que revela uma imagem que o protagonista já não reconhece: “ Neste momento, Tertuliano Máximo Afonso passou a ser aquele actor de quem ignoramos o nome e a vida, o professor de História [...] já não está aqui, esta casa não é a sua, tem definitivamente outro proprietário a cara do espelho” (SARAMAGO, 2013, p. 15).

Existe, desta maneira, um esfacelamento da identidade dos personagens, que ecoam de diversas maneiras no romance, tornando-o, assim, uma narrativa completamente múltipla e inacabada, com sujeitos fragmentados, uma premissa que está entrelaçada com a crise de identidade, como Hall afirma: “O sujeito, previamente vivido com tendo uma identidade única e estável, está se tornando fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades” (HALL, 2006, p. 12).

Desta maneira, o romance de Saramago é múltiplo, e abre espaço para inúmeras leituras. Toda a narrativa é intensificada pela ambiguidade que se faz presente do começo ao fim da obra, na linguagem reflexiva do narrador, na estruturação dos personagens que são múltiplos, e na combinação de vozes no discurso, como discutiremos adiante.

## **CAPÍTULO III – A LINGUAGEM POLIFÔNICA DE JOSÉ SARAMAGO**

### **3.1 Polifonia e Dialogismo**

As relações entre os sujeitos foram enfatizadas e destacadas nas discussões até aqui, passando pela literatura fantástica – porta voz das angústias do homem – bem como pelo tema do duplo, que, como vimos, é amplamente recorrente e conhecido na literatura por tratar de conflitos dos indivíduos, tanto em relação ao “outro” como os problemas relacionados ao mundo social e cultural, em que o sujeito está inserido.

Estas preocupações, que colocam os indivíduos como seres autônomos, foram discutidas no denominado *Círculo bakhtiniano* (1920-1970) composto por Valentin Voloshinov (1895-1936), Pavel Medvedev (1891-1938) e Mikhail Bakhtin (1895-1975). O grupo tinha como finalidade estudar as manifestações discursivas, levando em consideração os aspectos sociais ideológicos, e artísticos, que assim, redimensionavam as reflexões para o indivíduo e seu contexto.

Além do mais, o legado dos teóricos russos não se circunscreve à literatura e à linguística somente, mas se estendeu por outras áreas do saber. Dizendo de outra maneira, o *Círculo* propunha reflexões que não se delimitavam a uma esfera do conhecimento apenas, como reitera a pesquisadora sobre Mikhail Bakhtin, Beth Brait:

Bakhtin e seu *Círculo* tem merecido, nos últimos anos, grande atenção por parte de diferentes áreas do conhecimento. Este fato pode ser constatado por inúmeras traduções, nos incontáveis ensaios interpretativos e, especialmente na circulação de noções, categorias, conceitos advindos diretamente do pensamento bakhtiniano, com ele aparentados ou, ainda, por ele motivados. Este arcabouço teórico-reflexivo, aparece, portanto, no enfrentamento da linguagem, não apenas em áreas destinadas a esta finalidade, caso dos estudos linguísticos e literários, mas na transdisciplinaridade de campos como a educação, a pesquisa, a história, a antropologia, a psicologia, etc (BRAIT, 2017, p. 8).

Diante das várias teorias, conceitos e formulações propostas pelo *Círculo*, utilizaremos, nesta pesquisa, as reflexões de Bakhtin sobre os conceitos de polifonia e dialogismo, tendo como base o célebre livro *Problemas na poética de Dostoiévski* publicado pela primeira vez em 1929.

Acreditamos que os conceitos citados acima dialogam com os romances de José Saramago, incluindo *O homem duplicado* (2002). O escritor português é conhecido, como vimos no primeiro capítulo, por tratar dos infortúnios e dos conflitos vivenciados pelo homem contemporâneo. Saramago traz essas reflexões para a tessitura da narrativa por meio de personagens dúbios e inacabados, sempre em

processo de construção, como o professor de História, que desde o início do romance, demonstrou a incerteza sobre si mesmo.

Esta premissa vai ao encontro com a perspectiva de Bakhtin sobre os sujeitos múltiplos e incompletos. Assim, é importante discutirmos alguns pontos da formulação dos conceitos de polifonia e dialogismo, para, posteriormente, analisá-los em *O homem duplicado*.

Posicionamentos de outros escritores também serão incorporados a fim de intensificar as reflexões, uma vez que outras vozes acerca do assunto tendem a enriquecer o debate, sobretudo o olhar de estudiosos de Bakhtin, como Beth Brait e Paulo Bezerra.

*Problemas na poética de Dostoiévski* é dividido em nove capítulos, nos quais Bakhtin delinea sua reflexão a respeito do artista russo. Daremos atenção para o primeiro capítulo, intitulado “O romance polifônico de Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária”, levando em consideração que o teórico já começa a dar forma as suas elucidações sobre a ficção de *Dostoievski*.

O livro teve uma segunda edição em 1963, na qual foram feitas algumas modificações, e alguns acréscimos, como o capítulo “Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoievski”. A obra trata da construção de um conceito novo, que segundo Bakhtin, nenhum artista já havia feito:

Consideramos Dostoievski um dos maiores inovadores no campo da forma artística. Estamos convencidos de que ele criou um tipo inteiramente novo de pensamento artístico, a que chamamos convencionalmente de tipo *polifônico*. Este tipo de pensamento artístico encontrou expressão nos romances dostoiévskianos, mas sua importância ultrapassa os limites da criação romanesca e abrange alguns princípios básicos da estética europeia. Pode-se até dizer que Dostoievski criou uma espécie de novo modelo artístico do mundo, no qual muitos momentos basilares da velha forma artística sofreram transformação radical (BAKHTIN, 2013, p. 15; grifo do autor).

O artista russo dá início ao novo tipo de romance europeu por se distanciar dos romances ditos monológicos, em que o autor estabelece um nível hierárquico entre ele e os personagens, lugar em que a consciência, o “eu” dos indivíduos é que ganha poder no jogo narrativo. Os personagens no romance polifônico possuem uma caracterização aberta, cambiante, e não são delimitados e limitados pela voz narrativa, ou seja, eles são agentes do próprio discurso, sujeitos da ação.



A este respeito, o crítico Paulo Bezerra reflete sobre o romance monológico e polifônico e suas características:

À categoria de monológico estão associados os conceitos de monologismo autoritarismo, acabamento; à categoria de polifônico, os conceitos de realidade em formação, inconclusibilidade, não acabamento, dialogismo, polifonia. A inconclusibilidade e o não acabamento decorrem da condição do romance como um gênero em formação, sujeito a novas mudanças, cujas personagens são sempre representadas em um processo de evolução que nunca se conclui (BEZERRA, 2017, p. 192).

O que Dostoiévski faz em suas obras é justamente o oposto do monologismo: coloca em plano de igualdade as consciências dos personagens, isto é, diferentes vozes ecoam na narrativa por meio do dialogismo, em uma linha temporal bastante difusa, em que presente e passado se unem, mas sem perder suas singularidades. Para Bakhtin, na ficção dostoiévskiana, eclodem diferentes consciências, como por exemplo, de pensadores e filósofos:

Ao tomarmos conhecimento da vasta literatura sobre Dostoiévski, temos a impressão de tratar-se *não de um* autor e artista, que escreve romances e novelas, mas de toda uma série de discursos filosóficos de *vários* autores e pensadores: Raskólnikov, Míchkin, Stavróguin, Ivan Karamázov, o Grande Inquisidor e outros (BAKHTIN, 2013, p. 17).

No livro *O duplo* (1846) podemos perceber alguns nuances do que viria a ser o romance polifônico propriamente dito. Apesar de breve, a narrativa, seja pelo aspecto social, cultural ou estético, instigou e ainda continua a instigar importantes reflexões sobre a relação do homem burguês com o meio em que vive.

O protagonista, senhor Golyádkin, é um sujeito bastante confuso, possui a ambição em se encaixar em um padrão definido pela sociedade russa. O seu duplo, Senhor Golyádkin segundo, é totalmente o oposto: um sujeito seguro de si, desonesto e com muita simpatia: “Num piscar de olhos, o senhor Golyádkin segundo destruía com seu simples aparecimento todo o triunfo e toda a glória do senhor Golyádkin primeiro” (DOSTOÉVISKI, 2013, p. 76).

É interessante destacar que o narrador de *O duplo* incorpora uma postura bastante dialógica, já que muitas vezes acaba adotando o ponto de vista do próprio Golyádkin, isto é, o narrador une a percepção de Golyádkin primeiro sobre seu duplo em sua fala, como Bakhtin afirma:

Aos ouvidos de Goliádkin soam continuamente a voz provocante e zombeteira do narrador e a voz do duplo. O narrador lhe grita aos ouvidos as suas próprias palavras e idéias, mas num tom diferente, irremediavelmente alheio, irremediavelmente censurador e zombeteiro. Essa segunda voz existe em cada personagem de Dostoiévski [...] (BAKHTIN, 2013, p. 309).

Nos termos destacados abaixo, é possível perceber especificamente o posicionamento do Golyádkin primeiro acerca de seu sócia, sobre os sentimentos que tem por seu duplo e sobre si mesmo, já que ele se considera como vítima da situação. Neste ponto, percebemos que esses pensamentos e posicionamentos do personagem são articulados e interligados pela voz do narrador. Tem-se, assim, um processo provisório, fluido de diálogos, que não se delimita e não se fixa, nem aos personagens e nem ao narrador.

[...] Golyádkin primeiro não era nada daquilo que aparentava, porém isso e mais aquilo, e, por conseguinte, não podia nem tinha o direito de pertencer a uma sociedade de pessoas de bem- intencionadas e de bom-tom. E tudo isso acontecia com tal rapidez que, antes que o senhor Golyádkin primeiro sequer tivesse tempo de abrir a boca, todos já se entregavam de corpo e alma ao *asqueroso* e *falso* Golyádkin e renegavam com o mais profundo desprezo a ele, o *verdadeiro* e *cândido* Golyádkin [...] (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 86; grifos nossos).

Neste tocante, Bakhtin reitera que os personagens no romance polifônico não são objetificados pela voz autoral, cada indivíduo manifesta sua consciência, sua psique, sem ter mais ou menos valor que o autor. É este aspecto que faz com o Dostoiévski rompa com um tipo de ficção europeia que presava o cerceamento, o acabamento do herói/protagonista na visão do autor.

O Senhor Golyádkin representa bem essa ruptura, uma vez que ele tem como característica a incompletude e a reflexão de si mesmo. O personagem questiona sua personalidade e suas atitudes, não se limitando a um determinado arquétipo. Golyádkin se demonstra como um sujeito completamente confuso: ora se sente seguro “[...] Eu, por exemplo, sou senhor de mim e basta, não ligo para ninguém [...]” (*Ibidem*, p. 48). E ora se sente completamente inseguro sobre suas atitudes: “Sou de um jeito tal que, não sei se por necessidade ou não, vivo eternamente tentando de algum modo pôr o carro diante dos bois [...]” (*Ibidem*, p. 74).

Para Bakhtin, o que impera na ficção de Dostoiévski é a perspectiva, a visão que o personagem tem com relação a realidade, sobre o mundo que o rodeia, bem como a percepção que tem de si mesmo. A consciência e a autoconsciência é

revelada na narrativa de forma independente do narrador, isto é, o personagem é sujeito, desta maneira, “Nós não vemos quem a personagem é, mas de que *modo* ela toma consciência de si mesma” (BAKHTIN, 2013, p. 63; grifo do autor).

Neste pensamento, Paulo Bezerra afirma que o “outro” nunca é tido como sujeito na ficção monológica, ele é sempre “mero objeto da consciência de um ‘eu’ que tudo enforma e comanda. O monólogo é algo concluído e surdo à resposta do outro, não reconhece nele força *decisória*” (BEZERRA, 2017, p. 193; grifos do autor).

Já na ficção polifônica o que ganha destaque é a ascensão do “eu” dos personagens. Em outras palavras, os sujeitos retratados na ficção de Dostoiévski são concebidos como seres dotados de suas ideologias, pensamentos, valores, que contornam sua existência. Assim, toda a focalização passa para a vivência e a realidade do personagem:

A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características mas tampouco serve de intérprete para a voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra [...] (BAKHTIN, 2013, p. 19).

Para Bakhtin, por possuir independência, os personagens de Dostoiévski não se submetem à interpretação temática, ou de enredo, já que estes processos geralmente delimitam as representações dos indivíduos, levando em consideração que fixa as discussões em determinado ponto, distanciando, deste modo, da perspectiva polifônica. O teórico afirma, ainda, que a ligação entre o enredo e o mundo não se torna inútil na literatura de Dostoiévski, mas fica em segundo plano, pois os personagens são autores de si mesmo e, uma leitura extratextual as reduziria a uma reflexão una, monológica.

No texto polifônico, o “eu” do herói é que se aflora, ganhando destaque. Esta premissa se diverge do que era produzido antes, por isso Bakhtin afirmou que Dostoiévski fez algo totalmente inovador, e por isso seu romance apresenta um “conglomerado de matérias estranhas e princípios incompatíveis com a formalização” (BAKHTIN, 2013, p. 20). Dizendo de outra maneira, era preciso uma nova forma de representar o que se propunha, já que os temas, estilos e formas se situavam no campo do monologismo.

Neste sentido, a emanação dos vários “eus” dos sujeitos na ficção Dostoiévski resulta de uma combinação de vozes que não podem ser estratificadas de acordo com

critérios valorativos. A forma como o leitor encara este tipo de texto também é outra, é preciso um leitor que participe do jogo ficcional sem julgamentos, além de entender que “extrair” elementos do texto por um viés estritamente narratológico, não traz muitas reflexões uma vez que, novamente, transforma a pluralidade de pensamentos em uma só:

Não se constrói como o todo de uma de uma consciência que assumiu, em forma objetificada outras consciências, mas como o todo da interação entre várias consciências dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra. Essa interação não dá ao contemplador a base para a objetivação de todo um evento segundo o tipo monológico comum (em termos de enredo, líricos ou cognitivos), mas faz dele um participante (BAKHTIN, 2013, p. 31).

Dentre os vários críticos que o teórico russo cita na construção de sua tese, destacamos o teórico Otto Kaus. Segundo Bakhtin, a polifonia para Kaus só pode existir no período capitalista, lugar onde as diferenças despontam, isto é, a corrente capitalista tentava equiparar os indivíduos, e isso inevitavelmente, fazia crescer a diversidade de ideias e posicionamentos: “Dostoiévski é o bardo mais decidido, coerente e implacável do homem da era capitalista. Sua obra não é um canto fúnebre, mas uma canção de berço do nosso mundo atual, gerado pelo bafejo de fogo do capitalismo” (BAKHTIN, 2013, p. 33). No entanto, da mesma forma que os outros críticos, a atenção devida à construção artística como um todo é posta de lado.

Em relação à era capitalista, Paulo Bezerra reitera a importância do período social que aflorou as diferenças sociais e culturais, uma vez que o capitalismo desfez e ao mesmo tempo implementou novas ideologias, que inevitavelmente, desestruturaram os sujeitos:

Mas se, por um lado, o capitalismo reduz os indivíduos à condição de objetos, por outro também provoca a maior estratificação social e o maior número de conflitos da história da sociedade humana, gerando vozes e consciências que resistem a tal redução (BEZERRA, 2017, p. 193).

Bakhtin afirma que vários teóricos tentaram apreender o conceito de polifonia em uma determinada esfera do conhecimento, pela psicologia, pela religião, que acabam direcionando para o mesmo caminho unívoco e monológico, na tentativa de unir os elementos buscando uma espécie de verdade, quando a polifonia:

[...] consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes, e como tais, combinam-se numa unidade de ordem

superior à homofonia. E se falarmos da vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-á dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do conhecimento (BAKHTIN, 2013, p. 39).

Em relação à pluralidade de vozes, Bakhtin afirma que Dostoiévski foi um integrante desta sociedade plural e multifacetada, participou das variadas contradições culturais e sociais que se delineavam em sua época. Todavia, sua grande sagacidade se deve ao fato de que ele não silenciou seus personagens por meio de sua voz autoral, pelo contrário, os “eus” dos indivíduos podiam circular livremente, como ratifica Bakhtin: “As contradições objetivas da época determinam a obra de Dostoiévski não ao plano da erradicação individual dessas contradições na história espiritual do escritor, mas no plano da visão objetiva dessas contradições como forças existentes, simultâneas” (BAKHTIN, 2013, p. 43).

O que ganha notoriedade na obra de Dostoiévski é a sincronia dessas consciências sem marcas temporais, isto é, são situadas no *agora*, no campo da simultaneidade. Várias vozes, posicionamentos valorativos – ou não – tomam forma no processo dialógico.

A este respeito, uma das obras citadas por Bakhtin é o célebre romance *Crime e Castigo* (1886). O livro narra a história do estudante Ródion Ramanovich Raskolnikov, um jovem que mora em Petersburgo, em uma pequena casa alugada por uma senhora que lhe arranca as poucas economias com o aluguel. O protagonista tem a ambição de abandonar a vida de miséria, e para isso, decide matar a mulher que lhe usurpa o dinheiro.

É interessante notar que Raskolnikov tece uma tese para cometer seu crime. Ele acredita que grandes nomes como Maomé e Napoleão, por exemplo, foram homens ilustres e bem-sucedidos, no entanto, mataram milhares de pessoas para chegar a esta posição. Assim, o personagem decide cometer o assassinato, já que a senhora era sórdida e mesquinha, logo, ele não sentiria culpa.

Raskolnikov, entretanto, não conseguiu se livrar deste sentimento, por mais perfeito que o crime tenha sido, ele adocece devido ao remorso. O desenrolar da trama é dotado de bastante introspecção psicológica, com monólogo interior do herói, que assume uma postura reflexiva sobre tudo que o cerca. A narrativa reflete também

várias ideologias da sociedade russa da época, indo assim, ao encontro do conceito de dialogismo e polifonia.

Os personagens trazem para o plano ficcional, discursos sobre a moral, pelo próprio Raskolnikov, e sobre a religião (discurso muito legitimado na Rússia da época) por Sônia, companheira amorosa do estudante, por exemplo. Para Bakhtin, logo no começo de *Crime e Castigo*, é possível perceber vozes e posicionamentos de outros personagens que ecoam na fala do narrador, como as palavras dóceis e amáveis que são característica da mãe de Raskolnikov:

[...] É evidente que quem aparece em primeiro plano não é outro senão Rodion Românovitch Raskólnikov. Mas e como então fazer a felicidade dele, mantê-lo na universidade, torná-lo sócio de um escritório, garantir-lhe o completo destino; talvez venha a ser um rico, honrado, respeitado e pode ser até que termine a vida como um homem célebre! E a mãe? E note-se que ainda tem Ródya, *magnífico Ródya, o primogênito!* E por um primogênito como esse, como não sacrificar até mesmo uma filha com Dúnietchks?! [...] (DOSTOIÉVSKI *apud* BAKHTIN, 2013, p. 90; grifo nosso).

O diálogo é marcado pela interação das vozes dos sujeitos, que se unem novamente à fala do narrador. Esse procedimento se estabelece de forma mútua entre os personagens e a voz que narra, isto é, estão situadas no mesmo plano: “[...] A categoria fundamental da visão artística de Dostoiévski não é a formação, mas a de *coexistência e interação* [...]” (BAKHTIN, 2013, p. 44; grifo do autor).

Essas interações, segundo Bakhtin, são esplanadas na narrativa por meio de contradições dos personagens, como a contradição dos pensamentos de Raskolnikov pois “Dostoiévski procura converter cada contradição interior de um indivíduo em dois indivíduos para dramatizar essa contradição e desenvolvê-la extensivamente” (*Ibidem*, p. 44).

No olhar de Bakhtin, a duplicidade é debatida, por exemplo, em *Crime e Castigo* (1886) e em *Os Irmãos Karamazov* (1879), em *O duplo* que, como vimos, por mais que não seja uma obra polifônica em sua totalidade, corresponde a vários aspectos dialógicos, como o próprio protagonista, Golyádkin que se desdobra em outra consciência: “[...] O amigo noturno não era senão ele mesmo – o próprio senhor Golyádkin, outro senhor Golyádkin, mas absolutamente igual a ele [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 62).

Desta maneira, a construção do universo de Dostoiévski não se baseia na unidade, mas sim suscita uma discussão sobre a duplicidade, ou melhor dizendo,

sobre a multiplicidade dos sujeitos, que estão sempre em processo de sincronia com outras consciências. Isso se torna claro quando compreendemos que todas as relações humanas se manifestam por meio do diferente, isto é, através de reconhecimento (ou não) com o outro, moldamos nossa individualidade, o nosso “eu”:

Por isso Dostoiévski não representa a vida da ideia numa consciência solitária nem as relações mútuas entre os homens, mas a interação de consciências no campo das ideias (e não apenas das idéias). Já que em seu universo a consciência não é dada no caminho de sua formação e de seu crescimento, ou seja, não é dada historicamente mas em contiguidade com outras consciências, ela não pode se concentrar em si mesma e em sua ideia, no desenvolvimento lógico imanente desta, e entra em interação com outras consciências. Em Dostoiévski a consciência nunca se basta por si mesma, mas está em tensa relação com outra consciência. Cada emoção, cada ideia da personagem é internamente dialógica, tem coloração polêmica, é plena de combatividade e está aberta à inspiração de outras [...] (BAKHTIN, 2013, p. 47; grifo do autor).

Para Bakhtin, o artista russo conseguiu materializar a polifonia em todos os planos e aspectos do romance: “No interior deste ‘grande diálogo’ ecoam, iluminando-o e condensando-o, os diálogos composicionalmente expressos das personagens; por último, o diálogo se adentra no interior, em cada palavra do romance; [...]” (*ibidem*, p. 69; grifo do autor).

Na construção de sua ideia sobre polifonia, Bakhtin cita vários teóricos que refletiram e tentaram explicar a polifonia em Dostoiévski. Todavia, por mais que os críticos apontassem elementos importantes, os questionamentos eram sempre externos à narrativa: enquadrar os personagens psicologicamente, ideologicamente e socialmente, e não o principal feito de Dostoiévski – a construção artística propriamente dita.

Diante da breve reflexão exposta acima, é possível perceber a ideia base do conceito de Polifonia: a união de vários “eu” independentes e autônomos da voz autoral. Além disso, a polifonia revela a consciência dos personagens em sua forma mais livre, inconclusa e dialógica. Nesta lógica, no tópico subsequente discutiremos a presença de aspectos polifônicos em *O homem duplicado*, tendo como pressuposto a premissa de que o romance aborda a duplicação não apenas no tema do duplo, mas também em outras instâncias, como por exemplo, a própria construção linguística do romance, que se revela múltipla.

### 3.2 Sobreposição de vozes em *O homem duplicado*

Os personagens da ficção de José Saramago geralmente são sujeitos cambiantes que estão à procura de encontrar a si mesmos. Sr. José, Cipriano Algor, e Tertuliano Máximo Afonso são indivíduos que vivenciam circunstâncias diferentes. No entanto, os caminhos se entrecruzam, pois eles compartilham cada qual a sua maneira, do propósito de ressignificar a própria existência, em meio ao conflito e ao caos de uma sociedade – a um só tempo – individualista e reificante.

Tertuliano compartilha esta visão: é um homem melancólico, que não sabe muito bem onde está, e tampouco sabe o rumo que sua vida está tomando. Essa placidez é interrompida quando descobre a existência da sua cópia. A partir desse instante, o personagem reflete sua existência bem como o lugar que ele ocupa.

O que mais me confunde, pensava trabalhosamente não é tanto o facto desse tipo se parecer comigo, ser uma cópia minha, digamos um duplicado, casos assim não são infrequentes, temos os gémeos, temos os sócias, as espécies repetem-se [...] o que me confunde não é tanto isso como eu saber que há cinco anos fui igual ao que ele era nessa altura até bigode usávamos, e mais ainda, a possibilidade, que digo eu, a probabilidade de que passado cinco anos, isto é, hoje, agora mesmo, a esta hora da madrugada, a igualdade se mantenha, como se uma mudança em mim tivesse de ocasionar a mesma mudança nele, ou, pior ainda, que um não mude porque o outro mudou, mas por ser simultânea a mudança, isso é o que seria de dar com a cabeça nas paredes, sim, de acordo, não devo transformar isso numa tragédia, tudo quanto é possível suceder, já sabemos que sucederá, primeiro foi o acaso que nos tornou iguais, depois foi o acaso de um filme de que eu nunca tinha ouvido falar, poderia ter vivido o resto da vida sem imaginar sequer que um fenómeno destes escolheria para manifestar-se um vulgar professor de História, este que ainda poucas horas a corrigir o erro de seus alunos e agora não sabe o que fazer com o erro que ele próprio, de um instante para outro, se tinha convertido (SARAMAGO, 2013, p. 23).

O personagem reflete o tempo todo sobre si mesmo e o que acontece a sua volta; suas relações com a História, com os colegas do trabalho, e principalmente depois da descoberta de António Claro, os questionamentos se direcionaram para sua própria existência enquanto sujeito singular. A preocupação do professor de História era que sua vida fosse uma duplicação, uma extensão de António Claro, ou seja, que tudo que ele vivenciasse estivesse simplesmente se repetindo. Assim, a reflexão do



protagonista recai no território instável da originalidade, conceito bastante difundido: os seres são ímpares, únicos.

Esses pensamentos de Tertuliano são representados de forma livre: “Para Dostoiévski não importa o que a sua personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma” (BAKHTIN, 2013, p. 62). Desta maneira, o enfoque da narrativa vai para consciência do personagem, seja ela revelada por ele próprio, como pelo narrador.

É importante destacarmos que o romance de Saramago não se enquadra completamente no tipo polifônico. O narrador possui uma posição bastante peculiar, ora focaliza diretamente na consciência do personagem, ora os pensamentos passam pela sua voz, isto é, ele media o acontecimento. Muitas vezes também, como iremos ver adiante, ele interfere e controla as ações, e em outros momentos simplesmente deixa os pensamentos fluírem. No entanto, percebemos que existem elementos dialógicos que ocorrem na narrativa, tanto pelo narrador, quanto pelos personagens, bem como o inacabamento do protagonista, característica essa que se refere à reflexividade proposta pela polifonia.

A este respeito, a constituição do personagem é marcada pela multiplicidade. O próprio nome, Tertuliano Máximo Afonso remete a esta premissa, já que pode ser entendido como três nomes distintos. Além disso, pensando na etimologia do nome, em uma das significações Tertuliano quer dizer em latim “terceiro” ou “terceiro filho”. Trazendo isto para o romance, “terceiro” pode ser entendido como um outro, pensando na tríade Tertuliano, o Senso Comum e António Claro.

Na citação abaixo, Tertuliano dialoga com o Senso Comum sobre a aparição do ator Daniel Santa-Clara:

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, Estranho 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 obrigado por natureza ou condição a seguir caminhos paralelos [...] (SARAMAGO, 2013, p. 27).

Tertuliano é um herói tipicamente polifônico, pois é um ser de característica inacabada, incompleto, que não sabe muito bem o rumo de sua própria trajetória. “às

vezes, tenho até a impressão de não saber exactamente o que eu sou, mas não sei o que sou, não sei se me faço explicar [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 58). O professor de História especialmente depois da descoberta de seu duplo, passa a questionar ainda mais a veracidade de sua própria identidade.

E o Senso Comum, por sua vez, demonstra essas reflexões do protagonista. O personagem tem um papel bastante peculiar na narrativa, por dar ainda mais intensidade sobre a dubiedade do professor de História, já que mostra sua consciência em contraposição com outra consciência, ou melhor, com outras já que o Senso Comum é a junção de outras vozes socioculturais que ditam e aconselham o melhor rumo a ser tomado: “O que tiver de ser, será, Conheço essa filosofia, costumam chamar-lhe predestinação, fatalismo, fado [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 27). A presença do Senso Comum no decorrer da narrativa demonstra a heterogeneidade – a combinação de vários “eus” de Tertuliano, reforçando o aspecto fragmentado e frágil do próprio indivíduo.

As aparições do Senso Comum contribuem muito para o efeito dialógico da narrativa. Essa voz está justaposta com outras vozes, como a voz da moral, da religião, dos costumes de determinada sociedade. Assim, o personagem se comporta como se fosse a parte racional e comedida da consciência de Tertuliano.

O narrador do romance, por sua vez, também apresenta uma postura bastante dialógica, pois interfere o tempo todo no posicionamento dos personagens e de outras questões que desenlaçam no enredo. Assim, de acordo com a tipologia do teórico Norman Friedman, podemos considerar este tipo de narrador como *Autor Onisciente Intruso*. É interessante destacar que o crítico usa o termo *autor*. Entretanto, por mais que o autor seja comumente associado com o narrador, este por sua vez é mais conveniente, já que cada narração e ficção requer um tipo de narrador diferente, isto é, o narrador é também um *tipo* de personagem que narra à história, podendo adotar várias visões.

Vejamos a definição de Friedman sobre o *Autor Onisciente Intruso*: “A maior característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar relacionadas com a estória à mão” (FRIEDMAN, 2002, p. 173). O narrador de *O homem duplicado* se encaixa perfeitamente nesta concepção: “Todos sabemos que cada dia que nasce é o primeiro para uns e será o último para outros, e que, para a maioria, é só um dia a mais” [...] (SARAMAGO, 2013, p. 28). Neste trecho o narrador

também se manifesta e opina sobre o que ocorre: “Por muito esforço que tenhamos que fazer, sabemos que só abrindo os olhos se pode sair de um pesadelo [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 31).

Destaca-se do exposto a focalização múltipla que o narrador confere aos personagens. Em alguns momentos da história o narrador media os acontecimentos, além de se incluir na história, como um espectador atento, que sabe de tudo: “No entanto, nós que temos vindo a partilhar as confidências e a insinuar-nos segredos do professor de História [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 69).

Em outros momentos a consciência de Tertuliano discorre livremente “Quem me dera que fosse capaz de atirar esse disparate para trás das costas, esquecer-me desta loucura, olvidar este assunto [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 33). Assim, o narrador saramaguiano se apresenta de forma bastante peculiar, pois além de oscilar entre os pontos de vistas, também reflete a enunciação.

As digressões por parte do narrador são bastante evidentes na narrativa. O narrador interrompe com comentários sobre a vida, sobre as civilizações, costumes, etc. Vale notar que essas pausas, que aparentemente não acrescentam muito ao desenvolvimento do romance, na verdade se tornam muito relevantes já que manifesta as vozes, posicionamentos e pensamentos dos sujeitos e da sociedade.

Segundo Paulo Rouanet (2007), existem vários tipos de digressões, como as extratextuais, comentários sobre acontecimentos que fogem completamente do assunto principal da narração, como o exemplo abaixo:

Fazendo um breve desvio à matéria central, talvez consigamos entender-nos melhor se nos reportarmos à divisão clássica, é certo que algo desacreditada pelos modernos avanços da ciência, que distribua os temperamentos humanos em quatro grandes tipos, a saber, o melancólico, produzido pela bÍlis negra, o fleumático, [...] o sanguíneo e [...] o colérico [...]. Como facilmente se verifica nesta divisão quaternária não havia lugar onde pudesse arrumar a comunidade dos mansos (SARAMAGO, 2013, p. 38).

Existem ainda, segundo o teórico, as digressões que “têm como objetivo o próprio livro – comentários sobre sua qualidade estética, seu estilo, sua forma” (ROUANET, 2007, 62). Este tipo de digressão é bastante recorrente em *O homem duplicado*, em que o narrador adota um olhar autorreflexivo acerca da diegese: “Esquece leitor atento o que já por várias vezes foi assinalado no curso deste relato [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 29). Todos esses comentários acentuam o aspecto

reflexivo e dialógico do romance, a constituição da narrativa é múltipla e inacabada, e o próprio narrador ao comentar e ao questionar os acontecimentos, evidencia isto.

Outro recurso utilizado pelo narrador saramaguiano é a recuperação de ditados populares na narrativa com o intuito de questioná-los e subvertê-los. No trecho abaixo, o narrador menciona um dizer bastante comum, e logo em seguida, constrói uma reflexão sobre a imobilidade dos indivíduos, e a capacidade de aceitarmos prontamente as coisas como são:

Nunca jogue as pedras com o destino, que ele come as maduras e te dá as verdes. É o que geralmente se diz, e, porque se diz geralmente, aceitamos a sentença sem mais discussão, quando o nosso dever de gente livre seria questionar energeticamente um destino despótico que determinou, sabe-se lá com que maliciosas intenções, que a pedra verde é o filme e não os exercícios e os livros [...] (SARAMAGO, 2013, p. 14).

Como vimos, a polifonia é a união de vozes que não são delimitadas e nem fechadas pela visão do autor. Em *O homem duplicado*, podemos perceber a sobreposição de vozes, entre o narrador, o Senso Comum e Tertuliano:

*Quando o António Claro entrar amanhã em casa vai ter a maior das dificuldades para explicar à mulher como foi que conseguiu dormir com ela e ao mesmo tempo estar a trabalhar fora da cidade, Não imaginei que fosses capaz de tanto, é um plano absolutamente diabólico, Humano, meu caro, simplesmente humano, o diabo não faz planos, aliás, se os homens fossem bons, ele nem existiria, E amanhã, Arranjarei um pretexto para sair cedo, Esse livro, Não sei, talvez o deixe ficar aqui como recordação. O elevador parou no quinto andar, Tertuliano Máximo Afonso perguntou, Vens comigo, Sou o senso comum, aí dentro não há lugar para mim, Então, até à vista, Duvido (SARAMAGO, 2013, p. 200; grifos nossos).*

Na parte destacada, percebemos a voz do narrador intruso, que além de saber tudo, também comenta o que está narrando, bem como as ações de Tertuliano. O restante do diálogo é marcado pela conversação entre o Senso Comum e o professor de História. Novamente, o que se revela é a consciência do personagem, sua representação no mundo por si mesmo. Neste exemplo, é a última vez que o Senso comum aparece no romance. É o momento em que Tertuliano deixa de pensar racionalmente, de acordo com a prudência tão mencionada pelo personagem e age impetuosamente pela raiva que sente de António Claro.

O próprio José Saramago afirma que o narrador de seus romances se constitui de forma dialógica, em uma combinação de vozes que não se delimita, e que possuem

o mesmo valor, a voz que narra não se comporta como um Deus que a todos controla. As consciências e ideologias são sobrepostas de forma igual:

O meu narrador não é um narrador realista que está lá para contar o que aconteceu sendo guiado pelo autor que por sua vez se mantém distante. Pelo contrário. Aquilo que eu procuro é uma fusão do autor, narrador, da história contada, das personagens, do tempo em que vivo, do tempo em que se passa todas essas coisas num discurso globalizante em que cada um desses elementos tem uma parte igual (SARAMAGO *apud* ARNAUT, 2008, p. 150).

A respeito da constituição dialógica dos personagens, a crítica Beth Brait salienta uma mudança de perspectiva na era contemporânea, já que existe uma tomada de consciência mais acentuada pelos seres de papel. Além disso, no olhar da teórica, o herói vive uma situação emblemática consigo mesmo e com a realidade:

O herói problemático, também denominado demoníaco, está ao mesmo tempo em comunhão e em oposição ao mundo [...] Neste sentido, a forma interior do romance não é senão o percurso desse ser que, a partir da submissão à realidade despida de significação, chega à consciência de si mesmo (BRAIT, 2017, p. 48).

Neste pensamento, Bakhtin afirma que o protagonista do romance polifônico é um indivíduo que não pode ser caracterizado de forma fixa e fechada, porque ele está sempre em movimento, em mudança. Em *O homem duplicado*, Tertuliano não tem certeza mais sobre sua identidade depois da descoberta de António Claro. Assim, vale mencionar que os sujeitos se transformam e se ressignificam a partir do contato com o “outro” ao ponto de muitas vezes se tornar diferente: “Tertuliano Máximo Afonso não lhe permitia dúvidas, o pacífico, o dócil, o submisso professor de História a quem se habituara a tratar com amigável, mas superior indulgência, é nesse momento outra pessoa” (SARAMAGO, 2013, p. 37).

*O homem duplicado* representa a união de vários pontos de vista sobre a realidade, permeados tanto pelos duplos, como pelo narrador e pelo Senso Comum. A reflexão é a base de todo o romance, o narrador reflete a própria narração e sobre o que é narrado: “Ao contrário da errônea afirmação deixada cinco linhas atrás, que contudo nos dispensaremos de corrigir in loco uma vez que este relato se situa pelo menos um grau acima do mero exercício escolar [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 38).

Na ótica de Bakhtin, no romance polifônico não existe delimitação dos discursos, a narrativa flui sem o aprisionamento dos personagens e da própria construção ficcional, como reitera o crítico:

Na ideia de Dostoiévski, o herói é o agente do discurso autêntico e não um objeto mudo do discurso do autor. A ideia do autor sobre herói é a *ideia sobre o discurso*. Por isto até o discurso do autor sobre o herói é o discurso sobre o discurso. Está orientada para o herói como para a palavra, daí, *dialogicamente orientado para* ele. Através de toda a construção do seu romance, o autor não fala *do* herói mas *com* o herói. Aliás, nem poderia ser diferente: a orientação dialógica, co-participante é a única que leva a sério a palavra do outro e é capaz de focalizá-la enquanto posição racional ou enquanto um outro ponto de vista (BAKHTIN, 2013, p. 80; grifos do autor).

Tertuliano Máximo Afonso, como dito anteriormente, é um indivíduo demasiadamente reflexivo sobre sua existência e identidade que se transmuta por meio do que é diferente e ao mesmo tempo semelhante. E estas reflexões não são mencionadas e fixadas pelo autor, sua autoconsciência é independente da voz autoral, isto é, “*Algo que não está sujeito a uma definição à revelia exteriorizante*” (BAHTIN, 2013, p. 74; grifos do autor).

Para Bakhtin, os pensamentos, as consciências dos sujeitos só se formam verdadeiramente a partir do contato com outro, isto é, as ideologias não se restringem aos indivíduos apenas, elas constituem a partir da pluralidade:

O pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, idéia, sob as condições de um contato vivo com o pensamento dos outros, materializando na voz dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra. É no ponto desse contato entre vozes-consciências que nasce e vive a idéia [...] (BAKHTIN, 2013, p. 103).

Desta maneira, tanto a construção do professor de História quanto do próprio enredo vai ao encontro desses ideais de polifonia propostos por Bakhtin, já que ecoam vozes, pensamentos e discursos em uma linha atemporal, que demonstra a multiplicidade dos indivíduos. O final do romance se encerra de modo bastante dúbio, compactuando com esta ideia: “Tertuliano levantou o auscultador e disse, Estou, Do outro lado uma voz igual à sua exclamou, Até que enfim, Tertuliano Máximo Afonso, estremeceu” (SARAMAGO, 2013, p. 283). A duplicação, desta forma, se perpetua, em um ambiente que não existe mais espaço para a individualidade, e esta por sua vez se estende em vários níveis do romance.

### 3.3 Fragmentação e multiplicidade em *O homem duplicado*

Em *O homem duplicado* (2002), nos deparamos com vários elementos tanto da temática, quanto da forma e conteúdo, que revelam uma narrativa fragmentada. Neste tópico nos debruçaremos a compreender como esses elementos enriquecem a reflexão sobre os personagens e seus conflitos relacionados à identidade.

O uso da máscara o disfarçar-se ou o esconder-se, por exemplo, enuncia um ponto importante sobre a construção dos duplos, já que ambos se transformam em outras pessoas, e deixam de ser, por um momento, quem são para ser o “outro”. Isso ocorre, como vimos, pelo disfarce que Tertuliano usa ao sondar a vida de sua cópia, nas trocas de papéis entre ambos, bem como na própria profissão de António Claro, que é marcada pela encenação.

A barba postiça que é usada por Tertuliano e António Claro é, por alguns momentos, o acessório que os diferenciam minimamente um do outro, e também é o primeiro sinal da afrontosa relação entre os duplos que culminaria em tragédia. Este disfarce, no entanto, só faz ressurgir e acentuar as dúvidas sobre a própria identidade:

António Claro ajusta a barba que havia sido de Tertuliano Máximo Afonso com os mesmos cuidados, a mesma concentração de espírito, e talvez um temor semelhante àqueles com que ainda não há muitas semanas Tertuliano Máximo Afonso, noutra casa de banho e diante de outro espelho, havia desenhado o bigode de António Claro na sua própria cara. Menos seguros porém de si mesmos [...] não caíram na ingénuo tentação de dizer, Este sou eu, é que desde então os medos mudaram muito e as dúvidas ainda mais, agora, aqui, em vez de uma afirmação confiante, o único que nos sai da boca é a pergunta, Este quem é [...] (SARAMAGO, 2013, p. 221).

É importante frisar que em alguns momentos do romance o narrador faz uma espécie de distinção entre António Claro e Daniel Santa-Clara. Dito de outro modo, o ator assume, oportunamente, a voz de Daniel Santa-Clara em determinadas situações: “Uma certa palavra do marido talvez pudesse mudar as coisas, mas já sabemos que nem António Claro nem Daniel Santa-Clara chegarão a pronunciá-la” (*Ibidem*, p. 221).

Quando António Claro dorme com Maria da Paz, se disfarçando de Tertuliano, também podemos entender que novamente é a figura do ator que está ali presente,

encenando, se passando por outra pessoa, no caso o professor de História. “António Claro, uma vez que, em tudo e para tudo, para a saúde e para a doença, para a vida e para a morte, não é como Daniel Santa-Clara que irá aparecer a Maria da Paz, mas como Tertuliano Máximo Afonso” (*Ibidem*, p. 222).

António Claro, que é também Daniel Santa-Clara, o ator, se desdobra em vários indivíduos por meio de seus papéis nos filmes, além de assumir de forma hostil a identidade de Tertuliano, que culminou na sua própria morte.

Em alguns momentos do romance, podemos perceber também que António Claro atua, pois representa um outro sujeito, através de seu codinome:

Sou a pessoa que lhe telefonou [...] estou aqui para que se certifique [...] de que não pretendia divertir-me à sua custa quando lhe dizia que éramos iguais, Efectivamente, balbuciou António Claro numa voz que já não parecia a de Daniel Santa- Clara (SARAMAGO, 2013, p. 189).

O reflexo é outro elemento que corrobora para a multiplicidade da narrativa. O espelho, por exemplo, muito presente em várias narrativas fantásticas, é citado no romance em vários momentos, com a premissa de ressaltar a ambiguidade e o questionamento de Tertuliano sobre sua própria existência e singularidade. “Farei de conta que o ignoro, Vai-lhe acontecer o mesmo que a mim, de cada vez que se olhar num espelho nunca terá a certeza de que se o que o está vendo é a sua imagem virtual, ou a minha imagem real [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 158).

As encenações, os disfarces, as trocas de papéis se configuram como uma grande representação, isto é, instaurando a dúvida sobre os indivíduos, quem está se disfarçando? Quem é o original e quem é a cópia? Tais aspectos apenas reforçam o questionamento sobre a identidade, e intensificam as multiplicidades na narrativa:

António Claro, cuja agudeza de engenho está provado nada ficar a dever à de Tertuliano Máximo Afonso, percebe que os papéis que ambos até agora haviam estado desempenhando foram trocados, que a contar de agora é ele quem terá de disfarçar-se, e que aquilo que havia começado por parecer uma gratuita e tardia provocação do professor de História, enviar-lhe, como uma bofetada, a barba postiça, tivera afinal uma intenção, nascera de uma presciência, anunciava um sentido. (SARAMAGO, 2013, p. 213).

Como já dito, o Senso Comum também ocupa uma parcela significativa na fragmentação do romance bem como na constituição de Tertuliano. É interessante, portanto, averiguarmos suas contribuições de sentido na totalidade da narrativa.



Para Paty (2003) “a palavra ‘senso’ se refere a uma espécie de síntese instintiva (mas também intuitiva) imediata, enquanto o termo ‘comum’ indica o carácter ordinário, difundido, provavelmente generalizado, desta faculdade” (PATY, 2003, p. 10, grifos do autor). Segundo o teórico, existe também a premissa de que o Senso Comum carrega um ideal de julgamento que é imbuído de sentidos e significações relacionados ao cotidiano, ao ordinário.

Esta ideia de julgamento permeia a constituição do Senso Comum em *O homem duplicado*. Já que ele interfere nas divagações e reflexões de Tertuliano como um bom senso, demonstrando que a melhor maneira de resolver os problemas seria esquecer a história dos duplos: “mas contra a razão, o respeito, e também o senso comum, para que não se diga que já nos esquecemos de quem fez tudo quanto pôde para que a história dos homens duplicados não terminasse em tragédia” (SARAMAGO, 2013, p. 273).

Conquanto, em outros momentos, percebemos claramente que a fala do Senso Comum provém da própria consciência de Tertuliano, revelando seus anseios e temores, como por exemplo, seu nome, que é um problema para o personagem, e que é satirizado pelo Senso Comum:

Obviamente, terias de ser dotado de um mínimo de talento para a representação, além disso, meu caro, tão certo como chamar-me eu Senso Comum, obrigar-te-iam a mudar de nome, nenhum actor que se preze ousaria apresentar-se em público com esse ridículo Tertuliano, não terias outro remédio que adoptar um pseudónimo bonito, ou talvez, pensando (SARAMAGO, 2013, p. 79).

Neste raciocínio, é possível entender que a ambiguidade prevalece em muitos aspectos do romance, incluindo o Senso Comum, que ora se revela como um guia imbuído de valores sociais, ora se apresenta como um ridicularizador do Tertuliano, como uma parte projetada de sua consciência auto controladora.

Além disso, as aparições do personagem na narrativa se intensificam conforme as reflexões e divagações do Tertuliano e do narrador. O Senso Comum tem um maior destaque enquanto o professor de História se mantém mais inerte, arquitetando e refletindo as próximas decisões a serem tomadas com relação ao duplo.

A inercia que acomete Tertuliano, segundo Costa (1997), está presente em outros personagens da ficção de Saramago, como H. de *Manual de pintura e caligrafia*

(1977). O crítico denomina essa característica como *Acídia*<sup>3</sup>, um mal-estar, uma melancolia e paralisia frente à vida cotidiana. “A acídia [...] não é nocturna, porém diurna: o seu lugar é ao meio-dia, a vida normal, normalmente vivida, em resumo, assim, como tem consciência de quem a sofre” (COSTA, 1997, p. 290).

Tertuliano experiencia esse sentimento, já que, como vimos, o personagem sofre de uma apatia e uma estagnação perante a intensa atividade da metrópole em que vive. A narrativa, desta maneira, segue um ritmo mais lento e reflexivo, em consonância com o protagonista. No seguinte trecho podemos perceber como acontecem esses devaneios:

Comparado com isto, e ao invés do que tão peremptoriamente o senso comum afirmou ontem à noite, a invenção da roda foi um mero bambúrrio, como o viria a ser o descobrimento da lei da gravitação universal só porque uma maçã se lembrou de ir cair em cima da cabeça de Newton. A roda inventou-se e ficou logo ali inventada para todo o sempre, enquanto as palavras, aquelas e todas as mais, essas vieram ao mundo com um destino nevoento, difuso, o de serem organizações fonéticas e morfológicas de carácter eminentemente provisório, ainda que, graças, porventura, à auréola herdada da sua autoral criação, teimem em querer passar, não tanto por si próprias, mas por aquilo que de modo variável vão significando e representando [...] (SARAMAGO, 2013, p. 54).

O romance começa a tomar outro rumo na medida em que Tertuliano começa a agir e vai deixando aos poucos os comentários do Senso Comum de lado. É também a partir deste momento que o professor de História começa a pensar de forma mais impulsiva.

Outro aspecto importante se fere à dualidade presente no tempo no romance. Existe um tempo cronológico e sequencial que já é evidenciado no início da história: “A noite mantinha-se agarrada aos telhados da cidade [...], mas a primeira e subtil aguada da manhã já começara a tingir de transparências a atmosfera lá no alto. Foi assim que teve a certeza de que o mundo não acabaria hoje” (SARAMAGO, 2013, p. 28).

Entretanto, outras marcas temporais também são reveladas no plano da narrativa, que de certa maneira, se entrecruzam. Essas narrativas paralelas são resultantes das várias digressões realizadas pelo narrador que giram em torno da narrativa principal, como vimos no tópico anterior.

---

<sup>3</sup> Segundo Costa (1997) este termo tem origem no cristianismo medieval como um dos setes pecados capitais.

Além disso, existe um outro mecanismo utilizado pelo narrador que é a sobreposição entre presente e futuros. Em outros momentos, o narrador descreve situações e muitas vezes longos diálogos que poderiam ter acontecido, mas não ocorreram:

A empresa produtora estará fechada hoje e amanhã, nem vale a pena tentar comunicar por telefone, na melhor das suposições atendê-lo-ia um vigilante da segurança que se limitaria a dizer, Telefone na segunda-feira, hoje não se trabalha, Pensei que para uma produtora de cinema não houvesse domingos nem feriados, que filmassem todos os dias que Nosso Senhor manda ao mundo, sobretudo na primavera e no verão para não se perderem as horas de sol, alegaria Tertuliano Máximo Afonso a querer fazer durar a conversa, Esses assuntos não são da minha área, não são da minha competência, sou apenas um empregado da segurança, Uma segurança bem entendida deveria estar informada de tudo, Não me pagam para isso, É pena, Deseja mais alguma coisa, perguntaria impaciente o homem [...] (SARAMAGO, 2013, p. 99).

As antecipações hipotéticas entrelaçam os pensamentos vagos e difusos de Tertuliano com o narrador. Neste sentido, podemos deduzir que existe uma bifurcação dos pensamentos entre ambos, considerando que o personagem tem como uma das principais características a reflexão sobre tudo o que acontece a sua volta. Esta característica diz respeito ao caráter dialógico e polifônico do romance, já que em vários pontos da história, as vozes e consciências discorrem livremente na narrativa e não são aprisionadas e delimitadas pela voz de quem narra.

No trecho abaixo esta perspectiva fica mais evidente:

Honestas mulheres de sua casa iam pôr os cobertores e os abafos no prego quando os primeiros calores chegavam com a primavera, e nem por isso a sua vida deveria ter sido menos merecedora do respeito da sociedade, que tem obrigação de saber o que são essas necessidades. Há dúvidas sobre o que acaba de ser escrito, desde a palavra Honestas até à palavra necessidades, tenha sido obra efectiva do pensamento de Tertuliano Máximo Afonso. (SARAMAGO, 2013, p. 145).

Percebemos que a sentença dita pelo narrador deixa transparecer discursos e vozes coletivas que são incorporadas à narrativa de forma plural e fragmentada. Ou seja, não existe uma delimitação explícita de quem pertence discurso; assim, o que ocorre é a presença de múltiplas consciências coexistindo e dialogando no todo do romance. Tal questionamento deixa transparecer o aspecto irresoluto e duvidoso

sobre os fatos que estão sendo expostos para o leitor. Por este ângulo, o artifício utilizado pelo narrador saramaguiano, demonstra, por meio da estrutura bifurcada e difusa, a própria constituição de Tertuliano – volátil e fragmentada.

As máscaras, os disfarces, a sobreposição de tempos na narrativa, bem como o Senso Comum, são alguns dos elementos que criam uma atmosfera instável no romance. Os fatos que não são totalmente explicados pelo narrador, as situações hipotéticas e as reflexões sobre os costumes, crenças, e discursos sociais, também são consequências desta instabilidade, que por sua vez revelam uma narrativa não linear.

A fragmentação de *O homem duplicado* (2002) está totalmente entrelaçada com Tertuliano. Como visto, o ritmo da narrativa se transforma quando o professor de História decide assumir sua própria identidade e não disfarça mais quem ele é.

Conquanto, antes de enfrentar de vez a situação, Tertuliano percorre um longo caminho que é marcado pelo sentimento de ameaça, estranheza e inferioridade com relação ao seu duplo e com sua própria vida. O personagem é totalmente inseguro com as atitudes que precisa tomar, tanto na vida profissional quanto em seu relacionamento com Maria da Paz.

Vários aspectos da personalidade de Tertuliano culminam para seu sentimento de inferioridade, como o próprio nome do personagem, que já nas primeiras linhas do livro é palco de reflexão: “[...], mas o Tertuliano pesa-lhe como uma lousa desde o primeiro dia em que percebeu que o malfadado nome dava para ser pronunciado com uma ironia que podia ser ofensiva” (SARAMAGO, 2013, p. 07). O nome também é ironizado pelo Senso Comum, como vimos anteriormente, se manifesta como um desdobramento de sua consciência e, assim, revela também seus anseios e conflitos.

O professor de História demonstra uma certa dificuldade para executar seu plano de se encontrar com seu duplo. Tertuliano, em vários momentos, se depara com sonhos intranquilos, suores e tremedeiras, evidenciando a fragilidade da situação que vivencia.

Aplaudamos energicamente a decisão, porém, e para isso bastará que nos coloquemos no lugar dele, compadeçamo-nos por um momento do estado de nervos em que a chamada deixou o pobre Tertuliano Máximo Afonso, a testa outra vez banhada em suor, as mãos outra vez trémulas, a sensação até agora não conhecida de que o tecto lhe vai cair em cima da cabeça de um momento para o outro. (SARAMAGO, 2013, p. 238).

O professor de História fica completamente abalado com a descoberta de António Claro ao ponto de acreditar que ele, Tertuliano, é um erro: “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, 2013, p. 24). Este sentimento cresce na narrativa quando o professor de História toma conhecimento que ele veio ao mundo depois de António Claro, e, portanto, sua existência se transforma em um equívoco.

António Claro, por sua vez, lida com a situação de maneira completamente diferente. Ele se sente superior a Tertuliano desde o primeiro encontro, prova disto é a arma que carrega consigo, a ideia de trocar de papéis, e de dormir com a companheira de Tertuliano. O ator demonstra também bastante distanciamento com a situação, o acontecimento é muito mais doloroso e conflituoso para o professor de História.

Quando os duplos trocam as informações de nascimento o tom irônico percorre as ações e as palavras do ator ressaltando que Tertuliano era apenas uma cópia:

Que ideia foi essa, A de que, se somos tão iguais quanto hoje nos foi dado verificar, a lógica identitária que parece unir-nos determinará que você terá de morrer antes de mim, precisamente trinta e um minutos antes de mim, durante trinta e um minutos o duplicado ocupará o espaço do original, será original ele próprio, Desejo-lhe que viva bem esses trinta e um minutos de identidade pessoal, absoluta e exclusiva, porque a partir de agora não vai ter outros, É simpático da sua parte, agradeceu Tertuliano Máximo Afonso. (SARAMAGO, 2013, p. 196).

O que percebemos da relação entre Tertuliano e António Claro é que ela se configura de forma binária entre a potência do ator e a fraqueza do professor de História. E a sensação de inferioridade avança, como vimos, até o momento em que Tertuliano decide não se disfarçar mais, ou seja, é a partir deste ponto que o personagem abandona os disfarces e assume uma posição diferente: “Quando Tertuliano Máximo acordou na manhã do dia seguinte soube porque havia dito ao senso comum, mal ele entrara no carro, que aquela era a última vez que o via com a barba postiça [...] disfarce-se quem quiser [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 201).

A pistola, carregada por António Claro no primeiro encontro com Tertuliano, se revela, aqui, como um símbolo da potência que antes era pertencente ao ator, mas que nas últimas páginas do romance está nas posses de Tertuliano, quando supostamente outro duplo lhe telefona:

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, 2013, p. 284).

Podemos entender que Tertuliano, no final do romance, possui uma tomada de consciência e decide que é preciso colocar um ponto final na história dos duplos. Em outras palavras, o professor de História não agiu quando era necessário, antes que a história dos duplos não terminasse em tragédia.

Assim, a falta de ação culminou em vários conflitos para o personagem que deixa de viver sua vida e assume para sempre a identidade de António Claro. O processo de usurpação que ocorre de forma circular evidencia o aspecto frágil e volátil da identidade do sujeito pós-moderno.

Bauman (2014) afirma que as identidades na era da modernidade líquida,<sup>4</sup> estão cada vez mais móveis e descartáveis, eles não prendem e não se fixam. Logo, o indivíduo sempre parte em busca de “solidificar” sua identidade, por meio, muitas vezes, da autoafirmação, do apego a sua singularidade, o que faz ele ser quem é: “A busca da identidade é a busca incessante de deter ou tornar mais lento o fluxo, de solidificar o fluido, de dar forma ao disforme.” (BAUMAN, 2014, p. 106).

Tertuliano, em todo o romance busca pelo “outro”, quando na verdade ele busca conhecer a si mesmo. E a voz idêntica a sua, no final do romance, aponta para a premissa de a identidade não pode ser fixada e acabada: ele novamente é desestabilizado por meio do que é diferente.

---

<sup>4</sup> O autor usa este termo para se referir à era contemporânea, ou pós-moderna como é denominada por outros teóricos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os caminhos percorridos até aqui tiveram como destaque o homem enquanto sujeito mutável que se ressignifica e se reelabora na era instável e fluída que é a contemporaneidade. Neste sentido, esta pesquisa procurou evidenciar, por meio do romance *O homem duplicado* (2002), os conflitos vividos por Tertuliano Máximo Afonso em contraste com a realidade que o personagem vivencia, que depois da chegada de António Claro se tornou estranha e inverossímil.

Podemos perceber que a instabilidade da narrativa demonstra uma realidade que não possui mais pontos fixos e tampouco verdades únicas. Isso se deve a fluidez da era contemporânea, ou como Bauman denominou, modernidade líquida. A metáfora construída pelo autor reflete sobre a impermanência, a brevidade e a mobilidade das estruturas sociais e culturais que se intensificaram neste período.

Como vimos, Saramago dialoga com esses aspectos, sobretudo, por meio da problematização da identidade de Tertuliano, bem como a referência a algumas instâncias, como o ensino e ao estatuto da História, um discurso que passam a ser refletido e questionado. A linguagem também é outro elemento que espelha essa visão. O narrador de *O homem duplicado* reflete a efemeridade e instabilidade das palavras, que muitas vezes não dão conta de representar, de exprimir o real:

Usurpando as palavras o lugar daquilo que antes, melhor ou pior, pretendiam expressar, do que resultou, finalmente, bem te conheço ó máscara, esta atroadora algazarra de latas vazias, este cortejo carnavalesco de latões com rótulo, mas sem nada dentro. (SARAMAGO, 2013, p. 55).

Essa perspectiva abala as constituições dos indivíduos que se vem confrontados a buscar estabilidade que não pode ser alcançada: “Ser moderno significa estar sempre à frente de si mesmo, num Estado de constante transgressão [...] também significa que ter uma identidade que só pode existir como projeto não realizado” (BAUMAN, 2014, p. 41).

O que Tertuliano vive é a transitoriedade da concepção que tem de si próprio, que nasce de seu encontro com o “outro”. Conquanto, sua identidade não é realocada quando precisa assumir a identidade de António Claro. Em outras palavras, a identidade, assim como a realidade contemporânea não permanece, e não se fixa, ela sempre se encontra em movimento, como evidencia o desfecho do romance.

O duplo, por sua vez, juntamente com a literatura fantástica, foram dois elementos que serviram de base para esta reflexão, levando em consideração que esses diálogos colocam em evidência outras possíveis realidades, ou ainda: a irrealidade pode se apresentar como uma possível realidade. É exatamente esta situação que Tertuliano se vê obrigado a vivenciar quando descobre a existência de alguém idêntico a si mesmo, coexistindo no mesmo espaço e, assim, deseja pertencer a si mesmo.

A recuperação de *Anfitrião* feito por Saramago demonstra que o duplo, ao longo do tempo, serviu como uma maneira de os indivíduos refletirem sobre sua existência, identidade, assim como as relações com o outro. Em *O homem duplicado*, a representação do duplo ocorre para abordar a crise de identidade que Tertuliano vivencia, bem como a de António Claro, mas de forma bem menos intensa.

Destarte, o romance de análise desta pesquisa demonstra que o duplo, tema tão conhecido da literatura, ainda possui relevância na contemporaneidade, uma vez que as discussões sobre o “eu” e o “outro” estão cada vez mais presentes. Notamos, ainda, que o tema está transvestido com uma outra roupagem, ou seja, em outros termos, a temática do duplo em *O homem duplicado* está totalmente atrelada aos preceitos da sociedade pós-moderna, seja pela intensa reflexão das instâncias discursivas, como o próprio estatuto da narrativa, seja pelo esfacelamento da identidade de Tertuliano, que se tornou múltipla.

A pesquisa também propiciou uma reflexão sobre a união de vozes através do dialogismo e da polifonia que percorrem o romance se manifestando especialmente pelo narrador intruso saramaguiano que, por sua vez, revela outras vozes sociais e culturais por meio de ditados, provérbios e dizeres populares que procuram manter uma proximidade com o cotidiano.

Deste modo, a ambiguidade e a pluralidade presente na narrativa, tanto pela forma bifurcada e polifônica, quanto a reflexão dos sujeitos proposta pelo tema, se revelaram importantes ferramentas na construção de personagem Tertuliano, um indivíduo que foi deslocado da percepção que tinha sobre si mesmo e se mantém em movimento, na medida em que um outro duplo se revela no romance e assim evidencia que outras cópias poderão existir. A identidade, portanto, não se define apenas em um sujeito – ela pode ser configurada de modo coletivo e permanece assim, sempre em deslocamento.



## REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. Qué és lo neofantástico. In: ROAS, David. (Org.). *Teorías de Lo fantástico*. Juan Bautista de Toledo – Madrid: Arco libros, 2001, p. 268-294.

ANFITRIÃO. In: DICIONÁRIO Aurélio. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/anfitriao/>>. Acesso em: 03 set. 2018.

ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.

ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago: a literatura do desassossego*. Disponível em: <http://www.kufs.ac.jp/Brazil/03docentes/Arnaut.pdf> . Acesso em: 26 mar. 2018.

ARMSTRONG, Karen. O que é mito? In: \_\_\_\_\_ *Breve história do mito*. Tradução de Celso nogueira. São Paulo: Companhia das letras, 2009, p. 07-17.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas na poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2013.

BAUMAN, ZYGMUNT. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekintet. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000, p. 261-288.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Editora contexto, 2017, p. 191-199.

BESSIÈRE, Irene. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. IN: ROAS, David. (Org.). *Teorías de Lo fantástico*. Juan Bautista de Toledo – Madrid: Arcos libros, 2001, p. 83-104.

BRAIT, Beth. Alguns pilares da arquitetura bakhtiniana In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Editora contexto, 2017, p. 07-11.

BRAIT, Beth. Problemas na poética de Dostoiévski e estudos da linguagem In: \_\_\_\_\_. (Org.) *Bakhtin: Dialogismo e Polifonia*. São Paulo: Editora contexto, 2009, p. 45-73.

BORGES. Jorge Luís. *O Outro*. Tradução de Lígia Morrone Averbuck. Disponível em: <<http://casadapalavras.blogspot.com.br/2011/10/o-outro-de-jorge-luis-borges-traducao.html>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

BORGES, António José. Motivação para a escrita de *Ensaio sobre a cegueira* In: In: \_\_\_\_\_ *Da cegueira à lucidez*. Sintra - Portugal: Zéfiro, 2010, 37-80.

CAMARINI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: Caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2014.

CAZOTTE, Jacques. *O diabo enamorado*. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992.

CARNEIRO, Mário-Sá. *A confissão de Lúcio*. São Paulo: Moderna, 1996.

CALVINO, Ítalo. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Contos fantásticos do século XIX escolhidos por Ítalo Calvino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 09-20.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Paraná: Editora UFPR, 2006.

CHIAMP, Irlemar. O Mágico e o Maravilhoso. In: \_\_\_\_\_. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance-hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 43-51.

COSTA, Lilian Nunes. "Mesclas genéricas na 'tragicomédia' *Anfitrião*, de Plauto". 2010. 222 f. Dissertação (Mestrado em linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

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

DANTAS, Gregório Foganholi. "O insólito em José J. Veiga". 2002. 189 f. Dissertação (Mestrado em literatura) - Instituto dos Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.

DWORZAL, Regina Helena. O mito do duplo e a identidade: do relato ao romance moderno. *Revista Kalíope*. v.1 n.1, 2005, p. 53-65. Disponível em: <file:///C:/Users/maria/Downloads/3139-7079-1-PB%20(1).pdf>. Acesso em: 15 jul. 2018.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O duplo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2013.

DOPPELGAENGER. In: E-Dicionário de Termos literários. Disponível em: <http://edtl.fcs.unl.pt/encyclopedia/doppelgaenger/> Acesso em: 20 mar. 2019.

FANTÁSTICO. In: DICIONÁRIO Aurélio. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/fantastico>>. Acesso em: 23 mai. 2018.

FREUD, Sigmund. *O estranho*. Trad. de Alix Strachey. Disponível em: <<https://gregoriodantas.files.wordpress.com/2016/08/o-estranho-de-freud.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2019.

FERREIRA, Sandra. Vontade da verdade. In: \_\_\_\_\_. *Da estátua à pedra: Percursos figurativos de José Saramago*. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p. 173-220.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, n. 53, 2002, p. 166- 182. Tradução de Fabio Fonseca de Melo.

Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>>. Acesso em: 26 out. 2018.

GAUTIER, Théophile. “A morte amorosa” In: CALVINO, Ítalo. (Org.) *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Schwarcz, 2011. p. 213-239.

HALL, Stuart. Nascimento e morte do sujeito pós-moderno. In: \_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006, p. 07-23.

HALL, Stuart. A identidade em questão. In: \_\_\_\_\_. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2006, p. 23-47.

HOFFMANN. E.T.A. “O homem de areia” In: CALVINO, Ítalo. (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Schwarcz, 2011. p. 49-81.

HUTCHEON, Linda. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Uma teoria da Paródia: Ensinaamentos de Arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985, p 11- 43.

HUTCHEON, Linda. Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética. In: \_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e Ficção*. Tradução de Ricardo Cmz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991, 19- 41.

JACOB. Willian Wymark. “A pata do macaco” In: AGUIAR, Luiz Antônio. (Org.). *Contos clássicos - Vampiros, Múmiás e outros astros da literatura de horror*. Tradução de Sandra Pina. São Paulo: Melhoramentos, 2012, p. 210-218.

KAFKA. Franz. *A metamorfose*. Tradução de Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2014.

LOPES, João Marques. *Saramago - biografia*. São Paulo: Leya, 2010.

LOPONDO, Lílian. Um relato espe(ta)cular In: LOPONDO, Lílian; ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. (Orgs.). *Leituras do duplo*. São Paulo: Universidade presbiteriana Mackenzie, 2011, p. 121-149.

MAUPASSANT, Guy. “O horla”. In: COSTA, Flávio Moreira (Org.). *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006, p. 239-262.

MONTAURY, Alexandre. Identidade, cotidiano e epidemia em *O homem duplicado*, de José Saramago. *Revista Ipotesi*, v. 15, n.1, 2011, p. 67-73. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotese/files/2011/06/identidade-cotidiano.pdf>>. Acesso em: 16 jul. 2018.

MACHADO, Cassiano Elek. Saramago sai da caverna. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11 de out. 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1111200006.htm>>. Acesso em: 06 ago. 2018.

NETO, Gonçalves Nefetalin. No princípio... era o duplo. In: LOPONDO, Lílian; ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. (Orgs.). *Leituras do duplo*. São Paulo: Universidade presbiteriana Mackenzie, 2011, p. 13-43.

NÖEL- BELLEMIN. J. Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier) In: IN: ROAS, David. (Org.). *Teorías de Lo fantástico*. Juan Bautista de Toledo – Madrid: Arcos libros, 2001, p. 108-140.

PLAUTO. *Anfitrião*. Tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Edições 70, 1993.

PATY, Michel. A ciência e as idas e voltas do senso comum. *Scientle studia*. Vol.1. nº 1, 2003, p. 9-26. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ss/v1n1/a01v1n1.pdf> > Acesso em 19 fev. 2019.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Mutações literárias e culturais. In:\_\_\_\_\_ *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das letras, 2016, p. 17-70.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Metaficção e intertextualidade. In:\_\_\_\_\_ *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das letras, 2016, p. 113-124.

POE. Edgar. “Coração denunciador” In: CALVINO, Ítalo. (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Schwarcz, 2011, p. 279-297.

\_\_\_\_\_. “A queda da casa de Usher”. In: Histórias extraordinárias. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Nova cultural, 2003, p. 07-28.

\_\_\_\_\_. “Willian Wilson”. In: Histórias extraordinárias. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Nova cultural, 2003, p. 77-100.

POTOCKI. Jan. “História do demoníaco Pacheco” In: CALVINO, Ítalo. (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Schwarcz, 2011, p. 21-32.

RANK. Otto. *O duplo*. Tradução de Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Editora Brasílica, 1939.

RÉGIO, José. O fantástico na obra de Mário de Sá-Carneiro In:\_\_\_\_\_. *Ensaio de interpretação crítica*. Portugal: Porto Brasília Editora, 1980, p. 199-243.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. Tradução de Júlian Fuks. São Paulo: UNESP, 2013.

RUTHVEN, K.K. A didática Moral. In: \_\_\_\_\_. *O mito*. Tradução de Esther Eva Horivitz de BeerMann. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997, p. 34-44.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

ROUANET. Sérgio Paulo. Digressividade e fragmentação. In: \_\_\_\_\_. *Riso e melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 60-65.

ROSSET, Clément. A ilusão e o duplo. In: \_\_\_\_\_ . *O real e seu duplo*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1985, p.13-27.

SANTOS, Adilson dos. Um périplo pelo território do duplo. *Revistas investigações*. Vol. 22, nº 1, 2009, p. 51-101. Disponível em: <<http://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/INV/article/viewFile/1362/1032>>. Acesso em: dez. 2017.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana pessoa de. “Sujeitos ficcionais” In: \_\_\_\_\_ *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 01-41.

SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. Entrevista. *Roda Viva* Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=k36uq02\\_fVY](https://www.youtube.com/watch?v=k36uq02_fVY)>. Acesso em: 12 ago. 2018.

\_\_\_\_\_. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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