

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGEL
MESTRADO EM LETRAS – MEL

IRLA FERNANDA E SILVA SOARES

**OS SIAMESES SARAMAGUIANOS: O DESDOBRAMENTO DO EU NO
ROMANCE *O HOMEM DUPLICADO* SOB A ÓTICA DA LITERATURA
FANTÁSTICA.**

TERESINA-PI, 2016

IRLA FERNANDA E SILVA SOARES

**OS SIAMESES SARAMAGUIANOS: O DESDOBRAMENTO DO EU NO
ROMANCE *O HOMEM DUPLICADO* SOB A ÓTICA DA LITERATURA
FANTÁSTICA**

Texto apresentado ao programa de pós-graduação em Letras, Mestrado acadêmico em Letras – área de concentração Estudos Literários –, da Universidade Federal do Piauí, sob a orientação do Prof. Dr. Saulo Brandão, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

TERESINA-PI, 2016

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras
Serviço de Processamento Técnico

S676s Soares, Irla Fernanda e Silva.
Os siameses saramaguianos: o desdobramento do eu no
romance O Homem Duplicado sob a ótica da literatura
fantástica / Irla Fernanda e Silva Soares. – 2016.
133 f.

Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras) –
Universidade Federal do Piauí, 2016.
Orientação: Prof. Dr. Saulo Brandão.

1. Fantástico. 2. Hesitação. 3. Duplicação. I. Todorov.
II. Saramago, José. III. Título.

CDD 869.3

FOLHA DE APROVAÇÃO

OS SIAMESES SARAMAGUIANOS: O DESDOBRAMENTO DO EU NO ROMANCE *O HOMEM DUPLICADO* SOB A ÓTICA DA LITERATURA FANTÁSTICA

Texto apresentado ao programa de pós-graduação em Letras, Mestrado acadêmico em Letras – área de concentração Estudos Literários –, da Universidade Federal do Piauí, sob a orientação do Prof. Dr. Saulo Brandão, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

APROVADO (A) EM ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Saulo Cunha de Serpa Brandão – UFPI
PRESIDENTE

Prof^a. Dr^a. Margareth Torres de Alencar – UFPI
EXAMINADOR (A) INTERNO (A)

Prof^a. Dr^a. Maria Elvira Brito Campos – UFPI
EXAMINADOR (A) EXTERNO (A)

*Aos meus pais:
Leninha e Si, por tudo.*

AGRADECIMENTOS

*De tudo ficam três coisas...
A certeza de que sempre estamos começando...
A certeza de que temos que continuar...
A certeza de podermos ser interrompidos antes de terminar...
Façamos da interrupção um caminho novo...
Da queda, um passo de dança...
Do medo, uma escada...
Do sonho, uma ponte...
Da procura, um encontro!*

Fernando Sabino

Os obstáculos foram muitos até a realização deste sonho. Aqueles que achavam que seria impossível tal realização, é porque não fazem ideia de onde vinham/vêm minhas forças para seguir adiante, sobretudo quando as tempestades davam sinais de que iriam me fazer naufragar.

Minhas forças vinham/vêm do amor, do carinho e do apoio daqueles que, durante toda esta jornada, conviveram comigo, seja devido à dissertação (colaborando para que ela fosse o que é), seja pelos incentivos fomentados – enquanto ideia abstrata – e acreditaram no meu potencial para concretizá-la.

Nominar, aqui, todas essas pessoas que contribuíram é, portanto, uma tarefa demasiadamente difícil, uma vez que muitas foram, de

perto ou de longe, as que recarregaram minhas energias. A lista que segue é apenas a pontinha do *iceberg* de um apanhado de nomes que foram decisivos para chegar a esta fase da pesquisa, a defesa. A outra parte do *iceberg*, submersa sob as águas, teve tanta importância quanto o topo no decurso das coisas, contudo, infelizmente o espaço não permite mencionar todos, bem como estas poucas linhas não conseguem captar tamanha gratidão e apreço por elas.

Sem mais delongas, sou grata...

À Deus, fonte eterna de amor e sabedoria, que com sua grande e infinita misericórdia possibilitou-me chegar até aqui...

Aos meus pais – Helena Maria de Oliveira e Silva Soares e Francisco das Chagas Soares –, meus primeiros professores na escola da vida, por sempre conjugarem o verbo ESTUDAR no imperativo afirmativo e, por conseguinte, fazerem de mim o que sou hoje.

Ao meu esposo – Aguiar Júnior (o MOZI) –, por compreender as tantas vezes que optei pelo recluso, a fim de dar andamento na pesquisa, bem como pelo apoio, carinho e amor dispensado ao longo desse tempo, inclusive nas horas mais tensas e intensas do mestrado – entrega dos trabalhos finais, cumprimento dos prazos e outros mais...

Aos familiares e aderentes – por sinal muitos... oh, família grande!!! – Pelo incentivo e principalmente por compreender todas as vezes que tive que me ausentar, pois tinha que estudar...

Aos muitos amigos, anjos que DEUS colocou em minha vida, – na pessoa de Francisco Eduardo (vulgo DUDU, MINHA DAMA DE COMPANHIA PREDILETA), Erickson Diniz (MEU PATROCINADOR QUASE OFICIAL), Felipe Jacob e Luzinete Oliveira (MINHA AJUDA EM TEMPO INTEGRAL) – por sempre estarem ao meu lado nos melhores momentos (comemoração da aprovação no MEL) e nos piores (prazos findos e desespero batendo à porta), não somente no período da vida de mestranda, mas em muitos outros...

Ao meu orientador – Prof. Dr. Saulo Brandão – por interromper o projeto inicial antes mesmo dele começar e por fazer dessa interrupção um caminho novo, caminho esse que me possibilitou conhecer TERTULIANO MÁXIMO AFONSO, a LITERATURA FANTÁSTICA e seus TEMAS DO OLHAR/EU (em especial o TOPOS DO

DUPLO), bem como pela disposição para ler e refinar o presente estudo...

Aos mestres do mestrado acadêmico em Letras da UFPI – na pessoa da Prof^a. Dr^a. Ana Maria Koch – por todo o conhecimento compartilhado durante as disciplinas cursadas. Ao Prof. Dr. Luizir Oliveira, o DIVO, pela contribuição imensurável, desde o início da pesquisa, no estudo sobre o Topos do Duplo.

À minha tão maravilhosa turma do MEL (BIÊNIO 2014-2016), - Bárbara (SEM PAPAS NA LÍNGUA), Cláudio (O INFLUENTE...CACIQUE!!!), Clizalda (DIVA DO PORTUGUÊS DE PORTUGAL), Cristina (A DIVA DELICADA, MEIGA), Gustavo (O FILÓSOFO RETARDATÁRIO!!!), Isabela (A PRESTATIVA), Jonata (O CAVALHEIRO SORRIDENTE), Josinaldo (DOM FULERAGEM!!!), Lana (A RESERVADA), Lígia (A VIAJADA...SEMPRE DIVANDO), Lya (A ADVOGATA DIVA!!!), Mara (A AGONIADA), Marcy (A MARIA EDITAL...MARIA PUBLICAÇÃO...MARIA LATTES E COMPANHEIRA DE TODAS AS HORAS, INCLUSIVE AS MAIS ANGSTIANTES...), Pedro (O VAIDOSO), Rafael (O AÉREO...RAFAELANDO SEMPRE), Rosa (A EFICIENTE...A INFORMADA), Shis (A POPULAR SORRIDENTE) e Vanessa (A DISCRETA), pelo companheirismo, união e compartilhamento de conhecimento ao longo desta árdua jornada acadêmica.

Ao amigo e companheiro de profissão Dernivan Ricarte Feitosa – a pessoa mais pontual que conheço – pela revisão criteriosa do texto.

Por fim, a todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização desta pesquisa.

TRADUZIR-ME

Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo
Uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.
outra parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.

Uma parte de mim
almoça e janta:
outra parte
se espanta.
Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.

Traduzir uma parte
na outra parte
_ que é uma questão
de vida ou morte_
será arte?

Ferreira Gullar

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo analisar a temática do Duplo n' *O Homem duplicado*, de José Saramago, pelo viés da literatura fantástica. Para isso, realizamos um recorte teórico-crítico da literatura fantástica, elegendo como base epistemológica o modelo estrutural proposto por Todorov (2008); explanamos o *topos* do Duplo, enquanto categoria concreta, com o intuito de definirmos o que é o desdobramento do Eu, bem como caracterizá-lo de acordo com os tipos e formas de materialização existentes e, por fim, efetivamos o exame analítico do desdobramento do Eu na narrativa em destaque. Nessa fase do estudo, tomamos o Duplo na acepção de *Doppelgänger*, tendo o sócia como forma de materialização desse, e usamos como referencial teórico os estudiosos que tratam de modo específico do *topos* do duplo, dentre eles: Keppler (1972), Chevalier (1999), Bravo (1997), Cunha (2009), Mello (2000), Bargalló (1994), Jourde e Tortonese (1996), Pélicier (1995), Guiomar (1967), Richter (1995), etc., bem como outros que tratam dele, de maneira geral, enquanto tema do Fantástico. Esta dissertação, justificou-se, no âmbito acadêmico, pela possibilidade de lançarmos uma nova perspectiva de leitura para o romance *O homem duplicado* (2002), ao invés do aspecto pós-moderno, intertextual, polifônico e alegórico, tão presente em estudos críticos referentes a esse texto de José Saramago. No âmbito social, o estudo da fragmentação do Eu no meio literário possibilitou compreendermos que o homem não é isto ou aquilo, pelo contrário ele é isto e aquilo, simultaneamente, ou seja, ele é a perfeita união dos contrários e qualquer tentativa de torná-lo uno é fracassada. Ao fim da nossa jornada, concluímos que o texto saramaguiano possui em sua estrutura textual a regra geral do gênero fantástico, a hesitação. Já o *topos* do duplo, após passar por muitas mudanças, tem se conservado presente na contemporaneidade com a figura do heterogêneo, revelando assim não apenas a quebra da unidade do Ser, mas sim seu fracionamento *ad infinitum* (cf. BRAVO), como vimos o caso do nosso protagonista Tertuliano, que chega ao final da sua caçada descobrindo ser triplicado e não só duplicado. Portanto, vislumbramos no caso dos siameses saramaguianos uma típica história de duplos, pois encontramos entre os pares duplicados, Tertuliano e António Claro, mais que uma simples semelhança, observamos uma ligação de ordem ontológica, ou seja, António Claro é o companheiro íntimo que Tertuliano carrega consigo desde que nasceu, seu outro Eu com quem tem ligações profundas, motivo pelo qual o narrador os denominam de irmãos siameses.

Palavras-chave: Fantástico. Todorov. Hesitação. Saramago. Duplicação.

ABSTRACT

The present research has as its goal to analyze the theme of Double in novel *The Double*, by José Saramago, through the lens of Fantastic literature. In order to achieve our aim, it was made a critical and theoretical selection on fantastic literature, choosing as our epistemological basis the structural model proposed by Todorov (2008); we explain the *topos* of Double, while specific category, in order to define what is the unfolding of the Self, as well as characterize it according to its kinds and ways of existing materializations and, lastly, we perform an analytical exam of the unfolding of the Self in the featured narrative. In this part of the study, we assume the Double in the sense of *Doppelgänger*, the double being the materialization of it, we used as theoretical framework scholars who deal with Double in the particular way of *topos* of the Double, among them: Keppler (1972), Chevalier (1999), Bravo (1997), Cunha (2009), Mello (2000), Bargalló (1994), Jourde and Tortonese (1996), Pélicier (1995), Guiomar (1967), Richter (1995), etc., just as other names that deal with it, on the whole, while topic of the Fantastic. This thesis is justified, in the academic sphere, by the possibility of reaching a new perspective of reading the novel *The Double* (2002), instead of postmodern, intertextual, polyphonic, and allegorical aspects so current in critical studies concerning this work of José Saramago. In social sphere, the study of fragmentation of the Self in literary field has allowed us to comprehend that human being is not this or that, on the contrary, it is this and that, simultaneously, and in other words, it is the perfect union of contraries and any attempt to turn it into a united being fails. In the end of our journey, we concluded that Saramaguian narrative has in its textual structure the rule of thumb of Fantastic, hesitation. Concerning of *topos* of the Double, we observed that after changing, it is still present in contemporaneity within the figure of the heterogeneous, revealing this way, not only the break apart of unit of being, but also its fractionation *ad infinitum* (see BRAVO), as we could see in the case of the protagonist Terluliano, who gets to the end of his story finding out about being trebled and not only double. Therefore, we envision in the case of Saramaguian Siamese the typical history of the doubles, since we found between the double pairs, Tertuliano e António claro, more than simple similarity, we noted a connection of ontological order, that is to say, António Claro is the intimate companion that Tertuliano carry within himself since he was born, his another Self which whom he is deeply linked to, reason why the narrator named them Siamese twins.

Keywords: Fantastic. Todorov. Hesitation. Saramago. Duplication.

SUMÁRIO

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| INTRODUÇÃO | 12 |
| CAP I – LITERATURA FANTÁSTICA: RECORTE TEÓRICO-CRÍTICO | 21 |
| 1.1. O Fantástico na literatura: considerações preambulares..... | 22 |
| 1.2. Todorov e o modelo estrutural do Fantástico..... | 26 |
| 1.2.1. Aspecto verbal da narrativa fantástica: a hesitação implícita..... | 30 |
| 1.2.1.1. Ameaças ao aspecto verbal do Fantástico..... | 39 |
| 1.2.2. Aspecto semântico: os temas da narrativa fantástica..... | 50 |
| CAP II – O QUE É SER UM ERRO [DUPLICADO]: CONCEITOS E DIMENSÕES DO TOPOS DO DUPLO | 53 |
| 2.1. Decifra-me ou devoro-te: o Duplo como um enigma opressor..... | 54 |
| 2.2. Gênese do Duplo na literatura..... | 61 |
| 2.2.1 A fase harmoniosa do Ser..... | 62 |
| 2.2.2 O <i>Doppelgänger</i> : fase conflituosa do Ser..... | 66 |
| 2.3. Um mosaico do Duplo: tipos e formas existentes..... | 70 |
| CAP III – TERTULIANO MÁXIMO AFONSO FORA DE FATO DUPLICADO? O FANTÁSTICO NO ROMANCE O HOMEM DUPLICADO | 78 |
| 3.1 Aspecto verbal do fantástico: teria sido Tertuliano um erro [duplicado]? | 79 |
| 3.1.1 A natureza da duplicação de Tertuliano Máximo Afonso..... | 84 |
| 3.1.2 A natureza do texto saramaguiano..... | 89 |
| 3.2 Aspecto semântico: Quem é [o que é] António Claro/Daniel Santa-Clara..... | 97 |
| 3.2.1. A heterogeneidade dos siameses saramaguianos | 107 |
| 3.2.2. O caleidoscópio Tertuliano duplicado <i>ad infinitum</i> | 113 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 117 |
| REFERÊNCIAS | 123 |

INTRODUÇÃO

O que acontece e toda gente sabe que isto é assim (se calhar vou ter que voltar ao Fernando pessoa) é que nós não somos uma unidade somos uma pluralidade, levamos a vida a controlar essa palpitação de figuras que levamos dentro de nós, tentamos apresentar-nos aos outros e ao mundo como unos e inteiros: as vezes consegue-se com maus resultados que podem levar ao suicídio ou à loucura. (SARAMAGO In: REIS, 2011, p. 99-100)



desdobramento do Eu (Duplo) faz parte da história cultural da humanidade: encontra-se presente nos mitos cosmogônicos dos astecas e mayas, civilizações pré-colombianas, bem como nos mitos e lendas da antiguidade greco-romana e egípcia. No âmbito da literatura¹, a temática do Duplo é cultivada desde a antiguidade clássica com obras como *Anfitrião* (201-207 a.C.), *Os Menecmos* (206 a.C.), *O soldado fanfarrão* (206 a.C.), Plauto, etc., contudo, seu apogeu se deu no século XIX com E.T.A. Hoffmann, com obras como: *Don Juan* (1813), *O vaso de ouro* (1814), *Os elixires do diabo* (1815-16), *O homem de areia* (1816), *Os autômatos* (1819), *Os Duplos* (1821). Daí em diante muitos outros autores demonstraram preocupação/inquietação em relação à dualidade do homem, e por conseguinte, a colocaram em evidência nas suas obras, a saber: Edgar Allan Poe, com *William Wilson* (1839); Dostoiévski, com *O Duplo* (1846); Guy de Maupassant, com *Horla* (1886); dentre outros.

Desta feita, no decorrer do tempo, a literatura de ficção tem recriado personagens que são símbolo do desdobramento do Eu (Duplo), personagens essas trágicas e enigmáticas que se tornaram verdadeiros *arquétipos literários*², como por

¹ Embora, o desdobramento do Eu esteja presente em obras literárias pertencentes a diversas culturas, como por exemplo em *Gilgamesh* (1998) – poema épico que faz parte da Literatura acádica-sumeriana que narra a história do herói homônimo e de seu companheiro íntimo Enkidu, uma criatura selvagem criada pelas divindades como um equivalente seu – apontada por GONÇALVES NETO (2011) como sendo, possivelmente, a obra literária mais antiga em que se tem notícia da abordagem do *topos* do duplo, já que se existiram outras não chegaram até nós, nessa pesquisa a menção feita à literatura diz respeito, exclusivamente, a literatura produzida no ocidente.

² Segundo Jung (2000) os *arquétipos* ou ‘imagem primordial coletiva de caráter arcaico’ são os conteúdos que integram o inconsciente coletivo – reservatório de todas as experiências do homem aglomeradas desde os seus ancestrais. Eles formam-se, quando o homem se depara com formas fixas de apreensão que se reproduzem constantemente de modo uniforme e regular. Assim sendo, para esse teórico os *arquétipos* são imagens míticas, invariáveis no tempo e no espaço, que o homem tem aptidão para reproduzir, frequentemente. É, pois, com base nesse estudo desenvolvido por Jung (2000) que Meletínski (2002) desenvolve o conceito de arquétipo literário. Segundo o teórico russo os arquétipos literários são *estruturas*, ou *esquemas primordiais de imagens e de temas*, que se conservam nos textos literários. Entretanto, tais *estruturas* não são mera reprodução uniforme

exemplo, Fausto e Don Juan³. No geral, essas figuras apresentam-se como personagens centrais, girando em torno delas o desenvolvimento do conflito da narrativa, como em *O homem duplicado* (2002), de José Saramago (1922-2010), selecionado como *corpus* para o estudo que ora se apresenta.

Esse romance, narra a trajetória de Tertuliano Máximo Afonso, um pacato e solitário professor de história, que assistindo ao filme *Quem porfia mata a caça* descobre um ator (secundário) semelhante, ou melhor, igual a ele. Aterrorizado perante sua própria imagem na tela da TV, dá início a uma difícil tarefa: procurar pelo seu outro eu, com a finalidade de confrontá-lo para desvendar quem é o duplicado dos dois. Entretanto, como esclarece Brir *apud* Chevalier (1999, p. 354), o encontro com o nosso segundo Eu pode ser, segundo as tradições antigas, “[...]um acontecimento nefasto[...]” e esse encontro em Saramago não é uma exceção à regra.

O homem duplicado(2002), compõe o conjunto de produção literária de José Saramago juntamente com outros romances, como: *Terra de Pecado* (1997), *Manual de Pintura e Caligrafia* (1998), *Levantado do Chão* (1988), *Memorial do Convento* (1996), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1988), *História do Cerco de Lisboa* (2001), *A Jangada de Pedra* (1995), *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (2000), *Ensaio sobre a Cegueira* (1996), *A Caverna* (2000), *Todos os Nomes* (1998), *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), *As pequenas Memórias* (2006), *As Intermittências da Morte* (2005), *Caim* (2009) e *A viagem do Elefante* (2008)⁴.

No que concerne a essa parte da obra do autor lusitano, a crítica literária, segundo Alves (2010), classifica-os em dois grupos, de acordo com a temática abordada, a saber: romance histórico e romance universal. No primeiro grupo, estão inseridos os romances que mesclam fatos históricos de Portugal e ficção, ou melhor, como esclarece Silva (1989) nesses coabitam tanto personagens e acontecimentos

e regular, como aponta Jung (2000). Para Meletínski (2002) elas passam por transformações em alguns de seus elementos iniciais ao longo do tempo, a fim de constituírem-se um reservatório emissor da linguagem literária.

³ Tanto Fausto como Don Juan são figuras presentes em escritos de muitos literatos. E embora cada escritor reinterprete-os à sua maneira, no geral, conservam o aspecto dual dessas personagens, ou seja, Fausto representa o desdobramento do Eu entre o mundo objetivo e o subjetivo, enquanto Don Juan a oposição entre o Eu individual e o Eu social.

⁴ A obra saramaguiana, também inclui outros textos literários, a saber: *Os Poemas Possíveis* (1982), *Provavelmente Alegria* (1995) e *O Ano de 1993* (2007) – Poesias; *O Ouvido* (1979), *Objecto Quase* (1977) e *O Conto da Ilha Desconhecida* (2003) – contos; *A bagagem do Viajante: crônicas* (1996), *Deste Mundo e do Outro* (1985), *Opiniões que o DL teve* (1974) e *Os Apontamentos* (1990) – crônicas; *Que Farei Com Este Livro?* (1980), *A segunda Vida de Francisco de Assis* (1989), *In Nomine Dei* (2000), *Don Giovanni ou o dissoluto absorvido* (2005) e *A Noite* (1979) – Teatro.

que fazem parte da História oficial de Portugal, quanto personagens e eventos fictícios, como: *Levantado do chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982) e *O Ano da morte de Ricardo Reis* (1984). No segundo, estão os que abandonam a esfera do específico ao tratar de assuntos que ultrapassam o domínio lusitano, pois referem-se a questões que diz respeito a todos os homens, de todos os lugares, de todos os tempos, fazendo jus a denominação de universais, dentre eles: *Ensaio sobre a Cegueira* (1996), *A Caverna* (2000), *Todos os Nomes* (1998), *Ensaio sobre a Lucidez* (2004).

Os romances do segundo grupo, segundo Arnaut (2005), têm como características recorrentes: espaço ficcional, toda a intriga passa em uma grande metrópole não identificada de modo preciso; ‘*enredo fabuloso*’, ‘*extraordinário*’, no qual há uma problematização das questões que atormentam o homem desde tempos remotos, ou seja, há uma reflexão voltada para o interior do homem, como assevera o próprio Saramago:

É como se eu tivesse andado a descrever uma estátua. Ela é apenas a superfície da pedra. A partir de 'Ensaio sobre a Cegueira', eu deixei de descrever os horrores ou as belezas dessa estátua e passei para o interior dela. É como se eu quisesse passar para dentro do indivíduo. Voltei-me para as indagações que o homem se faz desde que começou a pensar. Quem diabos somos nós? (In: MACHADO, 2000).

É, pois, nesse grupo que se insere *O homem duplicado* (2002); porquanto o autor português explora o espaço interior do ser, retoma uma das questões mais inquietante e velha para o homem, a questão identitária, tendo como mote o *topos* do duplo; bem como toda a narrativa se passa em um espaço ficcional não identificado de precisamente, sabemos apenas que se trata de uma grande metrópole.

Esse ‘*enredo fabuloso*’ d’*O homem duplicado* (2002), tem sido objeto de estudos críticos constantemente, todavia apropriamo-nos nesta pesquisa apenas dos que abordam o aspecto identitário do Duplo, a saber: *A construção duplicada em “O homem duplicado”*, de Francisco das Chagas Jacinto Alves; *A Ordem e o Caos: Plauto e Saramago*, de Nefatalin Gonçalves Neto; *O original e a cópia (sobre O homem duplicado, de José Saramago)*, da Prof^a. Dr^a. Sandra Ferreira; *A incoerência coerente: a Alegoria e o Fantástico em José Saramago*, do Prof. Dr. Odil José Oliveira; *Saramago, Braff e seus personagens Duplos: uma análise comparativa*, de Roseli Deienno Braff; *Os Duplos em Dostoiévski e Saramago*, de João Emeri Damasceno;

No limiar do outro, o eu – a temática do Duplo no romance o homem duplicado de José Saramago, de Josiele Kaminski Corso.

No trabalho desenvolvido por Francisco das Chagas Jacinto Alves, *A construção duplicada em “O homem duplicado”*, a temática do Duplo é abordada como mote para discutir a fragmentação do sujeito no mundo pós-moderno tendo como base epistemológica Carl F. Keppler e Nicole Bravo, estudiosos que versam sobre o Duplo, bem como Stuart Hall, teórico que discute a identidade na pós-modernidade, e outros. Essa pesquisa aponta a duplicação do protagonista Tertuliano como metáfora do homem cindido da contemporaneidade e a ambiguidade da narrativa como característica da sociedade e do homem pós-moderno tomando como apoio as exposições teóricas de António Candido sobre literatura e sociedade.

Já Nefatalin Gonçalves Neto, em *A Ordem e o Caos: Plauto e Saramago*, constrói sua argumentação com base no dialogismo bakhtiniano. Para isso apoiou-se no método investigativo da Literatura comparada com a intenção de investigar o tratamento dado ao mito do Anfitrião nas obras *O Anfitrião (1993)*, Plauto, e *O homem duplicado (2002)*, Saramago, a fim de examinar qual o direcionamento identitário dado por cada um dos autores ao *topos* do Duplo. Para atingir o objetivo proposto foram escolhidos como elementos intertextuais a serem analisados o acréscimo, a supressão, a inversão e o deslocamento. No fim da pesquisa, o Gonçalves Neto conclui que Plauto não confere ao tema do Duplo um aspecto trágico, visto que a identidade dos personagens Anfitrião e Sósia é sólida, pois, embora haja a duplicação em um dado momento na peça plautina, posteriormente ambos retomam a sua identidade homogênea. Já em Saramago, o desdobramento da Eu possui uma dimensão trágica, visto que o sujeito presente no texto saramaguiano é líquido/fluido, cindido, heterogêneo. Desse modo, Gonçalves Neto aponta que n’ *O homem duplicado* encontra-se presente o típico sujeito fragmentado da pós-modernidade; já em Plauto, há o sujeito clássico, uno e monolítico.

Na pesquisa realizada pela Prof^a. Dr^a. Sandra Ferreira, *O original e a cópia (sobre O homem duplicado, de José Saramago)*, encontramos uma leitura alegórica do romance *O homem duplicado*. Segundo a pesquisadora, a abordagem dada pelo autor português no que tange à questão do Duplo, no romance *O homem duplicado*, transporta o assunto para o âmbito filosófico, tendo como recurso a Alegoria, uma vez que esse utiliza-se do texto literário para acender uma reflexão mais profunda sobre

a “despersonalização” do sujeito na sociedade globalizada, sociedade essa que, com seu desejo desmedido de uniformizar, anula as singularidades em prol de uma cultura universal por meio da demarcação de padrões rígidos de comportamento, bem como de aparência, estereótipos. Nessa perspectiva, a Prof^a. Dr^a. Ferreira aponta a caçada realizada pelo protagonista do romance, Tertuliano, ao seu Duplo, António Claro, como símbolo da procura pela identidade perdida. Em resumo, o acontecimento Estranho da duplicação é tido, pela pesquisadora, como sendo apenas um “pretexto” para se questionar o modo de estar no mundo do homem contemporâneo, ou seja, o insólito encontra-se a serviço da Alegoria.

O Prof. Dr. Odil José Oliveira Filho, em *A incoerência coerente: a Alegoria e o Fantástico em José Saramago*, comungando do mesmo entendimento, assinala o aspecto alegórico no romance *O homem duplicado* e o confronta com o Fantástico. Oliveira Filho introduz em suas considerações sobre o texto saramaguiano algumas circunscrições do Fantástico cultivado durante o romantismo, como: a avizinhação do protagonista do romance, Tertuliano, com o melancólico herói romântico. Também realiza uma comparação entre *O homem duplicado* (2002) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), aproximando-os pela questão do isolamento que vive os protagonistas.

No estudo feito por Roseli Deienno Braff, *Saramago, Braff e seus personagens Duplos: uma análise comparativa*, encontramos uma amostra da relação intertextual entre Saramago e Braff por meio da análise comparativa dos níveis temático, narrativo e discursivo dos romances *O homem duplicado* (2002) e *Castelo de papel* (2002). E no tocante ao aspecto temático, a autora da pesquisa aponta o diálogo desses autores com a tradição literária que versa sobre o Duplo, assim como pontua que os dois autores, embora cada um à sua maneira, avizinham-se pela leitura alegórica que seus romances possibilitam.

Já a investigação de João Emeri Damasceno, intitulada *Os Duplos em Dostoiévski e Saramago*, apresenta uma análise da duplicação do eu nas obras *O Duplo* (2011) e *O homem duplicado* (2002), com a finalidade de verificar como o Duplo se manifesta nos textos mencionados e em que medida essa temática representa a dualidade existencial do ser humano. Damasceno realiza uma abordagem do Duplo sob a ótica da narrativa fantástica e conclui que só o Duplo de Dostoiévski é um exemplo vivo do Fantástico, uma vez que Goliádkin, protagonista da novela *O Duplo*,

criou uma ilusão para fugir da realidade que o aniquilava. O pesquisador afirma que só em Dostoiévsk encontra-se uma cisão de fato, pois em Saramago não ocorre nenhum fenômeno de multiplicação do Eu. Ele não classifica o Duplo saramaguiano como fusão ou cisão do eu, mas sim como uma crítica à sociedade contemporânea, ou melhor, uma Alegoria.

Por fim, a pesquisa feita por Josiele Kaminski Corso, *No limiar do outro, o eu – a temática do Duplo no romance o homem duplicado de José Saramago*, concerne aos tipos de Duplo presentes na tradição literária e como Saramago se insere na esteira da tradição dos escritores que abordam essa temática. Para isso, Corso retorna a gênese do Duplo na literatura, bem como realiza um percurso histórico da temática no século XIX. A pesquisadora conclui que Saramago infringe uma das características habituais das histórias de Duplos: a cópia persegue o original, além de o Duplo não mais possuir uma existência interna, mas externa. Ou seja, possui vida própria.

Nesse horizonte de pesquisas, o estudo que ora apresentamos pretende analisar a temática do Duplo n' *O Homem duplicado*, de José Saramago, pelo viés da literatura fantástica. A escolha por esta abordagem não se deu de forma aleatória, mas pelo fato do *topos* do Duplo possuir uma afinidade particular com essa variedade da literatura. O Fantástico tem como aspecto fundamental, assinalado por Todorov (2008), a hesitação entre uma explicação racional e uma explicação sobrenatural, por parte do leitor implícito, para um acontecimento insólito. Assim sendo, é a categoria do real que proporciona suporte à definição do Fantástico, isto é, questioná-lo é o que lhe atribui vida em uma narrativa. Já a duplicação do Eu, igualmente, profere um golpe violento no real, pois apontar a dualidade existente no ser humano vai contra as 'ideias claras e distintas', de René Descartes, com as quais opera o pensamento lógico racional do ocidente. Daí porque o desdobramento do Eu, o duplo, ser um dos temas mais frequentes nas narrativas que primam pela hesitação do gênero Fantástico, já que a ambiguidade, a incerteza, que permeiam a relação do eu com o seu Duplo possibilita duvidar/questionar a realidade circundante, como aponta Bravo (1997).

E com o fim de atingirmos nosso objetivo geral temos como objetivos específicos: 1) realizar um recorte teórico-crítico da literatura fantástica, uma vez que muitas são as perspectivas teóricas pelas quais essa é vista; 2) explanar o *topos* do Duplo, enquanto categoria concreta, com o intuito de definirmos o que é o

desdobramento da Eu, bem como caracterizá-lo de acordo com os tipos e formas de materialização existentes e, por fim, 3) realizar o exame do desdobramento do eu da narrativa em destaque, com base na linha teórica escolhida. Para isso, tomaremos o Duplo na acepção de *Doppelgänger*, bem como teremos o sócia como forma de materialização desse, sócia esse denominado como “um par de siameses que nasceram separados” (SARAMAGO, 2002, p. 181).

Para alcançarmos os objetivos propostos, elegemos como processo metodológico a realização de pesquisa eminentemente bibliográfica, de caráter qualitativa, com análise do conteúdo da obra escolhida. O levantamento bibliográfico consistiu em um levantamento aprofundado acerca do tema em livros, artigos, teses, dissertações, etc. Já a apreciação do conteúdo tratou de compreender e analisar criticamente as mensagens/enunciados do romance, a fim de procurar o que estava por detrás das palavras, isto é, o sentido manifesto ou oculto na narrativa, portanto foi descritivo e inferencial.

O ponto de partida foi retomarmos a definição, no sentido *lato sensu*, do termo Fantástico, com base na origem etimológica da palavra, bem como a definição precursora de Charles Nodier. Posteriormente, concentremos nossa atenção na definição proposta por Tzvetan Todorov, uma vez que ele possui uma visão mais restrita do termo. Para isto, explanamos seu alicerce teórico, com o intuito de melhor compreender a definição do Fantástico com base nos gêneros literários. Posteriormente, detalhamos a ‘gramática da narrativa fantástica’ proposta por esse teórico, com ênfase no aspecto verbal, as visões da narrativa, e no aspecto semântico, os temas do Fantástico, já o aspecto sintático foi trabalhado de forma bastante sucinta. Quando explanamos o aspecto verbal do Fantástico – a hesitação – ainda ilustramos os gêneros que constantemente podem apresentar ameaça à sua existência na narrativa, cada um à sua maneira: Estranho, Maravilhoso, Poesia e Alegoria.

Esse enfoque se encontrara presente no primeiro capítulo da dissertação intitulado *A literatura fantástica: recorte teórico-crítico* e teve como fundamentação teórica o livro *Introdução à literatura fantástica*, de Todorov (2008), além de: Cunha (1967), Bueno (1982), no que diz respeito à origem etimológica da palavra Fantástico; Nodier (1986), com referência ao Fantástico como sinônimo de imaginação; Barthes (1980), Todorov (1982, 1979, 2003, 2006), Thion (1980), para tratarmos da atividade estruturalista e os modelos globais da narrativa; Todorov (2011), Silva (2006),

Lovecraft (2007), etc., para discutirmos sobre a regra geral do Fantástico – visão hesitante, ou aspecto verbal; Furtado (1980), Todorov (1980), Vax (1972), Paz (1982), Bosi (1977), Hansen (2006), para explicitarmos os gêneros que ameaçam a hesitação que dá vida ao gênero Fantástico – o Estranho, o Maravilhoso, a Poesia e a Alegoria – ,e, por fim, Todorov (1982), Tomachevski (1976), a fim de abordarmos o aspecto semântico do Fantástico.

Em seguida, debruçamos sobre o aspecto semântico ou temático do Fantástico de forma concreta, tendo como centro o desdobramento do eu. Nessa fase da pesquisa apontamos alguns conceitos do *topos* do Duplo, bem como a sua dimensão mítica e lendária. Debateremos a gênese dele no âmbito da literatura, ou seja, trouxemos à tona tanto a concepção do Duplo anterior ao romantismo, o Duplo homogêneo, como também o Duplo romântico, o *Doppelgänger*. Posteriormente, ilustramos algumas classificações existentes acerca do tema, com a finalidade de montarmos um mosaico do Duplo que nos guiasse durante o processo analítico do romance *O homem duplicado* (2002). Tal mosaico se ateve aos tipos de Duplo quanto à origem (mais precisamente a *cisão*, porquanto é o caso do surgimento dos irmãos siameses) e quanto à forma de contemplação (a autoscopia, visto que é o protagonista da narrativa, Tertuliano, quem contempla seu outro eu). Quanto às formas de materialização/apresentação do Duplo tratamos nesta pesquisa do sócia, embora o protagonista sofra uma duplicação *ad infinitum*, fato que ocasiona o surgimento de outras formas de materialização, como: o reflexo ou a imagem, a máscara, etc. Para a realização dessa fase da pesquisa, presente no capítulo dois sob o título *O que é ser um erro [duplicado]: conceitos e dimensões do topos do duplo*, além do teórico búlgaro-francês, Tzvetan Todorov, e dos demais autores que tratam da narrativa fantástica, nos apoiamos em pesquisadores que tratam, exclusivamente, do Duplo, como: Keppler (1972), Chevalier (1999), Bravo (1997), Cunha (2009), Mello (2000), Bargalló (1994), Pélicier (1995), Guiomar (1967), Richter (1995), Jourde e Tortonese (1996).

Por fim, empregamos as elucidações teóricas feitas nos capítulos precedentes para procedermos no exame analítico do *corpus* selecionado – o romance *O homem duplicado* (2002) –, exame esse esboçado no capítulo três com o título *Tertuliano Máximo Afonso fora de fato duplicado? O Fantástico n'O homem duplicado*. Nessa fase da pesquisa nos guiamos pelo modelo estrutural da narrativa fantástica, proposta

por Todorov (2008), ou seja, verificamos a hesitação implícita no romance do autor português, como aspecto verbal da narrativa, bem como a natureza do acontecimento extraordinário (a duplicação do protagonista Tertuliano Máximo Afonso), para nos certificarmos da total ausência de uma explicação para ele – seja ela de ordem natural ou sobrenatural –, e a natureza do texto saramaguiano para excluir qualquer possibilidade de uma leitura poética ou alegórica. Em seguida, tomamos a temática do Duplo como aspecto semântico do Fantástico, para isto tivemos como base a noção do Duplo como ruptura entre a matéria e o espírito, um *alter ego*, a fim de esclarecermos o que é/quem é o Duplo de Tertuliano, António Claro, bem como verificamos a qual tipo de Duplo ele está relacionado e como se dá sua materialização/apresentação a quem o contempla.

Visto assim, podemos afirmar que o desenvolvimento da presente pesquisa nos possibilitou lançar, academicamente, uma nova perspectiva de leitura para o romance *O homem duplicado*, ou melhor, esse estudo alargou as possibilidades interpretativas da obra, pois ao invés do aspecto pós-moderno, intertextual, polifônico e alegórico, tão presente em estudos críticos referentes à obra saramaguiana, expostos acima, centralizamos na temática do Duplo sob o prisma da literatura fantástica.

‘As doenças da alma’, em destaque a duplicação do Eu, encontraram, e continuarão encontrando, “refúgio numa região marginal, supostamente sem compromisso com o real e o verdadeiro, [...] as artes” Chauí (2009, p.40), uma vez que o campo artístico não tem como pretensão propor medidas para sanar esses ‘males’, mas apenas refletir sobre essas questões que atormentam o homem de todos os tempos e lugares. Assim, o estudo da fragmentação do Eu no meio literário contribuiu, no âmbito social, para melhor compreendermos que o homem não é isto ou aquilo, pelo contrário ele é isto e aquilo, simultaneamente, como afiança Nerval: “[...] ‘O homem é Duplo’. [...]. Há em todo homem um espectador e um ator, aquele que fala e aquele que responde” (1991, p. 56), ou seja, ele é a perfeita união dos contrários e qualquer tentativa de torná-lo uno tende a fracassar, pois “cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro [...] quem perde umas das metades, perde naturalmente metade da existência [...]. (MACHADO, 2005, p. 43).

CAPÍTULO I

LITERATURA FANTÁSTICA: RECORTE TEÓRICO-CRÍTICO

OS E o mundo da narrativa é o da ficção, que tem suas regras próprias, diferentes das do mundo real, é, de certa forma, estranho que se considerem algumas narrativas como “fantásticas”. Fantástica, toda ficção o é em certa medida. É exatamente o estabelecimento dessa medida que atrai a atenção de Todorov. (PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 13)

1.1 O Fantástico na literatura: considerações preambulares

Apesar do grande número de estudos teóricos, alguns bastantes recentes, há certa flutuação no que se considera como narrativa fantástica no sentido estrito do termo, [...]. (CAMARINE, 2014, p. 07)

Para a interpretação e apreciação crítica do *corpus* selecionado para a realização do presente estudo – *O homem duplicado*, de José Saramago – se faz necessário, nessa fase inicial, a seleção de um expediente teórico-crítico que proporcione suporte à pesquisa, pois o principal conceito por nós abordado, o Fantástico, possui uma grande variedade de textos teóricos que o define, assim como divergência entre os estudiosos da área como pontua Camarine (2014), na epígrafe acima.

Tal seleção dar-se-á por meio de um recorte nos estudos dedicados ao Fantástico. E isso será feito levando-se em conto o sentido restrito do termo. Começemos, pois analisando etimologicamente o termo Fantástico para melhor compreendermos o porquê de ele ora ser tratado no sentido *lato*, ora no sentido *stricto*.

O vocábulo *Fantástico* tem ascendência etimológica latina, como apontam Cunha (1967) e Bueno (1982). Origina-se da palavra *phantastīcus* (-a, -um), que, por sua vez, é proveniente do adjetivo grego *phantastikós* (designa aquilo que é ilusório, imaginoso) e este é oriundo de *phantasia* (refere-se à “imaginação criadora”, “irreal”, “criação do que não existe na natureza”).

Kevin White (1985), igualmente, corrobora com a ideia de que o vocábulo Fantástico possui relação semântica com *phantasia* e vai mais adiante na origem do termo ao afirmar que a palavra grega deriva do substantivo *phaôsou phaé* (luz, claridade, brilho) e do verbo *phaô* (brilhar, dar luz, iluminar). Consoante a isso, tanto Cunha (1967) como Bueno (1982), fazem uma aproximação semelhante, em termos de significado, só que com o termo *phantasma* (aparição, visão, assombração) que, por sua vez, provém do verbo *pháinein* (aparecer, mostrar, tornar visível, iluminar). Logo, ambos teóricos partilham dessa aproximação semântica do termo Fantástico.

O termo Fantástico, hoje utilizado para denominar os textos pertencentes a um gênero literário com fronteiras tão precisas, foi empregado, inicialmente, na esfera literária para designar a obra de E.T.A Hoffmann, como assinala Castex (1962). Por conseguinte, o vocábulo Fantástico evoluiu da acepção adjetiva para a substantiva e

eclodiu no âmbito literário para indicar um novo fazer literário. Posteriormente, o termo se espalhou e passou a ser aplicado nos mais variados sentidos.

Levando-se em conta o aspecto substantivo do termo Fantástico, entendemos que esse novo fazer literário, no sentido *lato*, teria como finalidade trazer à luz o que é irreal, tornar visível o que não existe na natureza, o “que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso” (RODRIGUES, 1998, p. 9). Assim sendo, a definição do Fantástico pautada na origem etimológica do termo, além de representar o senso comum, também pode ser sobreposta a toda a literatura em geral.

Charles Nodier, com *Du fantastique em littérature* (1986), é o primeiro a formular uma teoria sobre os textos pertencentes à nova categoria literária montando uma espécie de história das manifestações sobrenaturais/insólitas⁵ na literatura. Para isso, ele retorna à história da imaginação humana. Segundo Nodier (1986), a primeira fase, o princípio, da história da imaginação da humanidade é caracterizado pela Poesia. Essa, no primeiro momento, tem como elemento a simples expressão das sensações experimentadas pelo homem, posteriormente, preocupa-se em descrever as coisas trocando as palavras pelas figuras. Essa Literatura produzida inicialmente, chamada de *Poesia primitiva*, segundo o teórico francês se deu mais por indigência de comunicação do que por escolha estética. Logo, as primeiras manifestações literárias tinham o intuito de descrever, representar a realidade circundante através das sensações suscitadas em quem a observava.

O homem avança em seu modo de pensar e passa da descrição do conhecido para o desconhecido, ou melhor, abandona a representação do mundo material, de acordo com Charles Nodier, e adentra nos mistérios do mundo espiritual, fato que possibilitou ao homem se afirmar cada vez mais em si mesmo.

Porém, a passagem do mundo material para o mundo espiritual não conseguiu abranger toda a gama de sensações e acontecimentos que confrontava o

⁵Por acontecimento natural entende-se o que é pertencente ao cotidiano, ao habitual, enquanto o sobrenatural/insólito diz respeito aquilo que é incomum de acontecer, anormal, e que tende a contrariar as regras existentes, como declara Garcia: “[...] os eventos insólitos seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiência da realidade [...]” (2007, p. 20).

homem no cotidiano. Esse fato possibilitou o nascimento da mentira, que segundo Nodier (1989) é oriunda da imaginação e progenitora do mundo Fantástico.

Por meio dessas considerações, o teórico francês estabelece como marco inicial do Fantástico na literatura ocidental as peripécias de Ulisses, personagem da *Ilíada* e *Odisseia* de Homero. Mais adiante em suas considerações aponta Dante como sendo o ‘fundador do Renascimento’, além de citar outros escritores como: Shakespeare, Goethe, Byron, Walter Scott e outros mais, incluindo ele mesmo, como escritores Fantásticos. Por fim, concluímos que o Fantástico é algo inerente ao homem, pois, frequentemente, ele se esquia à reprodução ordinária do mundo e anui representações extraordinárias/insólitas. Logo, para Nodier (1989) o Fantástico diz respeito a toda e qualquer manifestação extraordinária/insólita na literatura.

E é com base no modo como essa as manifestações se dão na literatura, que no prefácio à *Histoire d’Helène Gillet* (1832), Charles Nodier postula a existência de três tipos de Fantástico. O primeiro seriam as “histórias falsas”. Nelas, o episódio insólito não passa de uma ilusão, mas o leitor lhe confere fiabilidade; já o segundo tipo diz respeito às “histórias verdadeiras”. Nelas o impossível, ou sobrenatural, se dar de fato e todos atestam sua ocorrência; e o terceiro refere-se às “histórias vagas”, que concernem aquelas nas quais o acontecimento Estranho ocasiona dúvida quanto à realidade dos fatos.

Embora, essa acepção do Fantástico de Nodier (1989) ecoar na definição proposta por Tzvetan Todorov – o que aquele assinala como “histórias falsas” este afirma ser o gênero Estranho, as “histórias verdadeiras” o Maravilhoso e as “histórias vagas” o Fantástico propriamente dito – ela não delimita as fronteiras do Fantástico precisamente, pois está pautada no sentido *lato* do vocábulo, apontado por Rodrigues (1998) acima, uma vez que trata o Fantástico como um componente que perpassa toda a história da literatura que atua constantemente com o jogo entre o ordinário e extraordinário.

Contudo, o teórico acima não é o único a trabalhar nessa linha de pensamento. Rodrigues (1988) lista alguns autores que, da mesma maneira, tratam do Fantástico em uma perspectiva ampla, a citar: Dorothy Scarborough (1917); Montague Summers (1969); Louis Vax (1972); Tony Faivre, Marcel Schneider (1964); Jorge Luis Borges, Eric S. Rabkin (1976); Emir Rodríguez Monegal (1980); Kathryn Hume (1984).

Em síntese, levando a cabo a origem etimológica do vocábulo Fantástico e, consecutivamente, as definições embasadas no sentido amplo do termo, chegamos, pois, a um ponto crucial nos estudos desenvolvidos sobre a literatura fantástica, a saber: o Fantástico ora refere-se a todo e qualquer texto literário no qual o sobrenatural se inscreve, ora se embaraça com a própria noção de literatura. Daí porque, no Romantismo, o termo Fantástico era empregado para designar tudo que se relaciona com o imaginário.

Toda a literatura é, no sentido *lato*, fantástica, já que é próprio do discurso literário lidar com a categoria do real e do imaginário, uma vez que “A arte [nesse caso a literária] é um *como se*” (Blanchot *apud* Todorov, 2008, p. 175). Mas, pensando na relação do Fantástico com a categoria do real de forma mais restrita, Todorov (2008) afirma que o que caracteriza esse gênero em uma narrativa não é o jogo com essa categoria, mas sim a forma como é percebido no universo textual. No tocante a esse aspecto, Lobo (2007) compartilha com Todorov essa concepção, ao afirmar:

O Fantástico enquanto gênero estaria ligado, portanto, a toda uma gama de textos que poderiam ser filiados a uma literatura do sobrenatural. Contudo, este sobrenatural adquire aqui uma dimensão singular, visto que a sua percepção é caracterizada pela tensão diante de duas ordens de explicação possíveis. (LOBO, 2007, p. 103).

Ao apontar a dimensão singular do sobrenatural, o autor acima alerta para o fato de não agirmos equivocadamente, taxando toda a literatura que lida com o insólito como pertencente ao gênero Fantástico, haja vista que a percepção dos fatos, apontada por Todorov, será fator decisivo na classificação da narrativa. Assim, faz-se necessário, para prosseguirmos em nosso estudo, tecermos algumas considerações importantes sobre o que vem a ser o Fantástico no sentido *stricto*. Para isso, tomaremos como característica principal não o acontecimento extraordinário, mas sim a maneira particular de percepção dele, como assinala Todorov (2008).

Para tanto, a base epistemológica para essa fase da pesquisa será o livro *Introdução à literatura fantástica*, de Todorov, inicialmente publicado pela editora Du Seuil, em Paris, no ano de 1970, com o título *Introduction à la littérature fantastique* e que já foi traduzido para várias línguas. Para esse estudo utilizaremos a edição brasileira de 2008, publicado pela editora Perspectiva, São Paulo, e com tradução de Maria Clara Correa Castello.

1.2 Todorov e o modelo estrutural da narrativa fantástica

À semelhança do que se faz nas outras áreas, o estruturalista literário procura extrair da obra particular as estruturas gerais de um gênero, de um movimento ou de uma literatura nacional; visa, portanto, ao estabelecimento de modelos. (PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 11)

A teoria do Fantástico postulada por Tzvetan Todorov, sistematizada no livro *Introdução à literatura fantástica*, baseia-se no estruturalismo e tem como objetivo estabelecer o modelo global da narrativa fantástica por meio da descoberta de “uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de ‘obras fantásticas’, não pelo que cada um tem de específico” (TODOROV, 2008, p. 8).

O estruturalismo não é uma escola e muito menos um movimento, haja vista que os teóricos designados como estruturalistas não compartilham de um projeto doutrinário ou de luta em comum, como nos esclarece Barthes (1980). Caracterize-se mais como um modo de pensamento investigativo, que no decorrer do tempo configurou-se de várias formas, como afiança Merquior (1991)

O estruturalismo, enquanto estilo de pensamento investigativo, tem como base epistêmica o modelo linguístico de Ferdinand Saussure (1857-1913) sistematizado no *Curso de linguística geral* (2006). O pai da linguística, ao renegar a abordagem diacrônica, feita pelos linguísticos do século XIX, passa a tratar a linguagem em uma perspectiva a-histórica e abstrata. E como o próprio título do livro sugere, Saussure pretendia apresentar juízos que seriam apropriados para todas as línguas e para todas as suas funções em geral. Daí porque o estruturalismo ser tomado como paradigma ideal das ciências humanas.

Assim sendo, Todorov (2003) define o estruturalismo como um método investigativo capaz de fazer ciência, devido ao seu grau de objetividade e cientificidade. Logo, esse método “não se ocupa das coisas, mas sim do sistema de signos com que ela [ciência] substitui as coisas” (Ortega y Gasset *apud* Todorov, 2003, p 89, grifo nosso), isto é, ocupa-se das “qualidades primárias, determinantes” (MERQUIOR, 1991, p. 21), não lida com objetos reais, mas sim com categorias abstratas, virtuais, ou seja, com sistemas ou estruturas subjacentes às coisas, como ilustra Todorov.

A análise estrutural, não se deve esquecer, foi criada no interior de uma ciência; destinava-se a descrever o *sistema fonológico* de uma língua, não um som [linguístico], o *sistema de parentesco* numa sociedade, não um parente [antropologia]. (2003, p. 47. Grifo nosso).

Todorov (2008) assinala que a narrativa literária possui dois aspectos: o histórico e o discursivo⁶. A narrativa enquanto história refere-se ao acontecimento narrado propriamente dito, vincula-se a realidade gerada, aos personagens, etc., ou seja, é a literatura enquanto categoria concreta, real. Já na narrativa como discurso há um sujeito enunciador/narrador que representa/mostra os fatos da história a um leitor/ouvinte, logo nesse aspecto da narrativa a importância recai não mais sobre os eventos narrados, mas sobre a maneira como o narrador faz o leitor conhecer os fatos da história. Esse aspecto do *discurso* é chamado por Todorov (2008) de *modos da narrativa*.

Nessa perspectiva, no âmbito da literatura o objeto de estudo não é as obras literárias em particular (Literatura real), mas sim o discurso literário (a literatura virtual) presente nas obras em geral. Portanto, o estruturalismo, no âmbito da Literatura, não se prenderá ao plano da *história*, mas sim ao plano do *discurso* da narrativa literária.

A análise estrutural terá sempre um caráter essencialmente teórico e não descritivo; por outras palavras, *o objetivo de tal estudo nunca será a descrição de uma obra concreta. A obra será sempre considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata, da qual ela é apenas uma das realizações possíveis; o conhecimento dessa estrutura será o verdadeiro objetivo da análise estrutural. O termo “estrutura” tem pois aqui um sentido lógico, não espacial [...] Seu objeto é o discurso literário mais do que as obras literárias, a literatura virtual mais do que a literatura real.* (TODOROV, 2006, p. 79-80, grifo nosso)

A concepção de estrutura inerente ao estruturalismo não diz respeito àquela ligada ao sentido arquitetônico ou orgânico, presente nos dicionários, mas a vinculada ao sentido formal, abstrato, procedente da matemática⁷, como afirmação Pinto:

⁶ A distinção entre *história* propriamente dita e a forma como ela é apresentada ao leitor, o *discurso*, possui uma gama de terminologias teóricas na narratologia, vejamos algumas: fábula; história ou diegese; *récit*; etc., no que diz respeito ao plano da história; e trama; narração; etc., no que se refere ao plano do discurso.

⁷ O estruturalismo, procura fugir de todo e qualquer subjetivismo, como ocorria nos estudos literários por meio da crítica descritiva de obras particulares, e atingir um certo grau de cientificidade. Para isso se apropria da aceção do termo estrutura no âmbito matemático com o intuito de se tornar o mais objetivo possível, uma vez que como assinala Foucault, no texto *As ciências humanas (1980)*, “delinear os saberes modernos a partir da matemática é submeter ao exclusivo ponto de vista da objetividade do conhecimento”. Fato apontado por René Descartes, no *Discurso do método (2000)*, como o único meio das certezas humanas tornarem-se logicamente demonstráveis por meio de deduções incorruptíveis, haja vista que o conhecimento possibilitado pela matemática, segundo esse filósofo, possui uma construção sólida e clara, logo por meio dessa o pesquisador adquire mais segurança para alcançar a ‘verdade’.

A noção de estrutura em ciências humanas não difere muito do que em matemática se denomina um conjunto⁸: um todo constituído por partes articuladas. As partes são chamadas de elementos, as articulações definidas por uma expressão indicadora de relações, por meio do qual é possível obter qualquer elemento do conjunto. Esta expressão recebe o nome de modelo. (2011, p. 07).

Esse entendimento do termo estrutura decorre de uma das dicotomias saussurianas mais conhecidas, a saber: língua (*langue*) x fala (*parole*). Aquela, segundo Saussure (2006), é um sistema de regras abstratas fechado em si mesmo, uma vez que os elementos constitutivos desse conjunto de normas constroem seus significados, único e exclusivamente, por meio da diferença que um possui em relação aos demais, enquanto essa é uma representação concreta do sistema de regras, da estrutura ideal.

Na análise estrutural da narrativa temos, pois, a língua (*langue*) como sendo a narrativa em formato abstrato – o *discurso* –, e a fala (*parole*) como sendo a execução, a concretização, da forma abstrata por um literato – a *história* –, ou melhor, a obra literária propriamente dita. E o crítico estruturalista ao desmontar a obra de arte literária e, posteriormente, remontá-la mostrando as suas normas funcionais, a sua estrutura, que na obra concreta estava imperceptível, recria um “simulacro”, cópia, da obra literária, como nota Barthes (1980). Eis o porquê do caráter anti-humanista e anti-historicista do estruturalismo, visto que o objetivo da primeira etapa da análise estrutural da narrativa é obter a língua (*langue*) da narrativa literária, isto é, a estrutura abstrata da obra.

Posteriormente, toma-se a estrutura abstrata encontrada em determinadas obras e procura-se ‘descobrir’⁹ uma ‘gramática da narrativa’¹⁰, nesse caso da narrativa fantástica. E tal descoberta só é possível devido à existência de uma narrativa ideal, ou modelo comum (BARTHES, 2008), que segundo Todorov baseia-se em cinco proposições, a saber: equilíbrio¹, força¹, desequilíbrio, força², equilíbrio².

⁸ Foucault corrobora essa concepção, embora utilize o termo sistema e não estrutura, ao afirmar que “[...] por sistema deve-se entender um conjunto de relações que se mantém, se transformam independentemente das coisas que essas relações religam [...]”.

⁹ Os estruturalistas pretendiam descobrir e não formular uma ‘gramática’ da narrativa porque segundo eles tal gramática não fora criação humana, uma vez que sua existência precede a existência do próprio homem “[...] Antes de toda a existência humana, antes de todo o pensamento humano, haveria já um saber, um sistema [estrutura], que nós redescobrimos[...]” (FOUCAULT, 1980, p. 30-31.)

¹⁰ Isso seria possível devido à existência de uma ‘gramática universal’ e seria universal não porque se faz presente em todas as narrativas, mas “porque coincide com a estrutura do próprio universo”. (Todorov, 1982, p. 15). Um bom exemplo, dentre vários estudos, onde o método investigativo baseia-se na existência de uma gramática universal é *A gramática do Decameron* (1982), de Tzvetan Todorov.

A narrativa ideal começa com uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar. Disso resulta um estado de desequilíbrio; pela ação de uma força dirigida em sentido contrário, o equilíbrio é restabelecido; o segundo equilíbrio é semelhante ao primeiro, mas os dois nunca são idênticos. (TODOROV, 1979, p. 138)

E como tais proporções encontram-se presentes em todas as narrativas, o segundo passo da análise estrutural é a observação dos ‘desvios significativos’¹¹ que as narrativas possuem em relação às demais, ou seja, passamos ao “conjunto das constantes que estão ligadas a esses desvios diferenciadas”, como assegura Thion em *Estruturologia* (1980, p.141).

Em suma, a segunda etapa da análise estrutural consiste em observarmos as diferentes combinações das unidades narrativas pré-existentes, com a finalidade de fixarmos modelos narrativos, se preferirmos gêneros literários. Tais modelos são construídos segundo as obras literárias e essas, por sua vez, manifestam a própria literatura, uma vez que “todo estudo da literatura participará[...] desse duplo movimento: da obra [concreta] em direção à literatura [abstrata – gênero], e da literatura em direção à obra” (Todorov, 2008, p.11).

Nesse sentido, o objetivo do estruturalismo literário seria não só reconstruir a estrutura abstrata da narrativa, mas sim traduzir essa estrutura em modelos globais da narrativa, ou gêneros, com a finalidade de possibilitar o exame da existência de uma regra geral¹² que possa ser aplicada a várias narrativas, haja vista que

[...] o gênero representa precisamente uma estrutura, uma configuração de propriedades literárias, um inventário de possíveis. Mas a pertença de uma obra a um gênero literário nada nos diz ainda sobre o seu sentido. Ela permite-nos somente constatar a existência de uma certa regra segundo a qual esta obra – e muitas outras – podem ser julgadas. (TODOROV, 2008, p. 151-152)¹³

¹¹ Ao tomarmos a seguinte afirmação de Todorov: “Um texto não é tão somente o produto de uma combinação pré-existente (combinação essa, constituída pelas propriedades literárias virtuais), mas também uma transformação dessa combinação” (2008, p.11, grifo nosso), podemos inferir que o termo ‘desvio’ não está empregado em um sentido pejorativo, mas sim referindo-se ao estilo do autor, que embora controlado pela estrutura abstrata (unidades narrativas pré-existentes) faz uso individual dela para que a estrutura da narrativa se materialize na superfície textual.

¹² A esse respeito Aguiar e Silva (1988) emprega a expressão ‘códigos específicos’ para designar a lei que regula os conjuntos particulares de textos mais ou menos homogêneo, os gêneros literários.

¹³ A esse respeito Lévi-strauss *apud* Thion pontua que “As investigações estruturais não ofereceriam o mínimo interesse se as estruturas não fossem traduzidas em modelos cujas propriedades formais são comparáveis, independentemente dos elementos que as compõem” (1980, p. 143).

Assim sendo, passemos ao gênero Fantástico (ou modelo global da narrativa fantástica), para observarmos a regra geral aplicada para a denominação 'literatura fantástica', esboçada por Tzvetan Todorov.

1.2.1 Aspecto verbal da narrativa fantástica: a hesitação implícita

Todorov (2008) aponta que o Fantástico teve início no séc. XIX com a obra *Manuscritos Encontrados em Saragoça (1805)*, de Jean Potocki. Para ele, essa variedade da literatura ou gênero tem como elemento principal o acontecimento Estranho/insólito, uma vez que

[...] sem *acontecimento Estranho*, o Fantástico não pode nem mesmo aparecer. O Fantástico não consiste, certamente, nestes acontecimentos, mas estes são para ele uma condição necessária. (TODOROV, 2008. p.100, grifo nosso).

Desse modo, é compreensível que alguns teóricos do Fantástico concedam ao aspecto semântico/temático da narrativa fantástica tanta importância, como fez Vax em *L'arte et la littérature fantastiques (1960)*¹⁴. Todavia, somente o elemento insólito não caracteriza o Fantástico, embora seja vital para a existência dele em uma narrativa, haja vista que esse elemento é um tanto abrangente, pois reúne as mais variadas narrativas que lidam com o improvável, com o inabitual, a citar: o Maravilhoso, o Fantástico, o Estranho, Realismo Maravilhoso e Realismo animista¹⁵.

Em diferentes estudos acerca de obras literárias em que se verifica a manifestação do que, aqui, se convencionará chamar de insólito ficcional, o termo insólito aparece, por vezes, significando uma categoria ficcional comum a variados gêneros literários, sendo, desse modo, um aspecto intrínseco às estratégias de construção narrativa presentes na produção ficcional do Maravilhoso [...], do Estranho [...], do Realismo Mágico [...], Realismo Maravilhoso [...] ou Realismo Animista, variando a adjetivação a partir do lugar do qual o crítico fala [...], e ainda, de toda uma infinidade de gêneros ou subgêneros híbridos em que a irrupção do inesperado, imprevisível, incomum, seja a marca distintiva [...]" (GARCÍA, 2012, p. 14)

Assim, definir o Fantástico com base no elemento insólito é seguir uma proposta de definição no sentido *lato*, como outros teóricos fazem. E como Tzvetan

¹⁴ Texto traduzido para o português com o título de *A arte e a literatura fantástica*.

¹⁵ Termo usado por Pepetela, em *Lueji: o nascimento de um império (1989)*, para se referir à arte literária africana que lida com o insólito.

Todorov pretende uma definição no sentido *stricto*, somente a presença desse elemento na narrativa, para ele, não serve de regra geral para definir o gênero.

Pode-se com efeito classificar como *sobrenaturais* [insólitos] os acontecimentos; mas o sobrenatural [insólito], mesmo sendo uma categoria literária, não é aqui pertinente. Não se pode conceber um gênero capaz de agrupar todas as obras onde intervenha o sobrenatural [insólito] e que, por esta circunstância, devesse acolher tanto Homero quanto Shakespeare, Cervantes quanto Goethe. O sobrenatural [insólito] não caracteriza as obras com suficiente precisão, sua extensão é muito grande¹⁶. (2008, p. 40)

Assim sendo, a regra geral do gênero fantástico, que pode ser aplicada em vários textos, é vacilação diante do acontecimento insólito, vacilação essa sentida por alguém que conhece bem as leis que rege o mundo dito natural, nas palavras de Tzvetan Todorov é: “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2008, p. 31). E o ser que vivencia a hesitação é o leitor, mas não qualquer leitor. Isso porque a lei que rege o gênero Fantástico, a hesitação, não se encontra fora do universo da obra, no extratexto, pois isso iria contra a própria noção de estrutura e, por conseguinte, dos modelos literários, base da definição todoroviana. A regra geral do Fantástico encontra-se presente nas frases concretas que compõem o texto literário, no enunciado narrativo, ou seja, a hesitação pertence ao aspecto verbal da narrativa¹⁷.

¹⁶ É com base em uma definição pautada no elemento insólito que Reis e Lopes (1991) postulam que o fantástico é uma espécie de macro-gênero, ou arquiteitualidade, pois engloba uma série de gêneros e subgêneros.

¹⁷ Além do aspecto verbal, Todorov (2008) aponta ainda o aspecto sintático da narrativa fantástica, pois além das marcas textuais discursivas presentes na superfície textual também se pode encontrar na narrativa fantástica a hesitação pintada em uma personagem, a fim de, mais uma vez, controlar o leitor real e determinar-lhe uma postura hesitante, como aponta Todorov: “[...] esta hesitação pode ser, igualmente, experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem; [...] no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem” (TODOROV, 2008, p. 39). Entretanto, para que isso se dê tem que haver um tipo formal de unidade que faça referência ao julgamento da personagem a respeito dos acontecimentos da história. As unidades que possibilitam a apreciação da personagem são denominadas, por Tzvetan Todorov, de ‘reações’ por oposição às ‘ações’. Segundo Todorov (1982), a narrativa não se satisfaz em descrever estados/ações – só isso não a caracteriza –, mas sim desenrolar/desenvolver esses/essas. E para que isso ocorra ela exige a ‘transformação/mudança’ de um estado/ação descrito, inicialmente, e essas transformações ocorridas no curso da história narrada provoca na personagem algumas ‘reações’. Dentre as muitas ‘reações’ suscetíveis de ocorrer está a hesitação quanto à realidade dos fatos, uma vez que a personagem pode realizar uma apreciação/julgamento sobre os fatos da narrativa, além de muitas outras, como: medo, raiva, pavor, espanto, ciúmes, etc. Esse aspecto está ligado ao plano da história (*parole*) e não ao do discurso (*langue*), como a hesitação implícita, logo o teórico búlgaro-francês não confere a esse o mesmo grau de importância que dar ao anterior, uma vez que a definição que ele faz do fantástico, pautada no modelo estrutural como vimos anteriormente, centra-se no *discurso literário* – Literatura virtual – e não na *História* – Literatura real. Daí porque, o teórico estruturalista afirmar que aspecto sintático da narrativa fantástica é facultativo, enquanto o verbal é uma condição imperativa para que um dado texto literário seja vinculado ao gênero fantástico. Esse tipo de hesitação, encontra-se presente em *A confissão de Lúcio*, de Mário de Sá-Carneiro, quando o próprio protagonista reage de forma hesitante quanto a existência real ou não da mulher misteriosa de seu amigo, fato

O desdobramento do eu no romance O homem duplicado sob a ótica da literatura fantástica

Conforme a teoria linguística da enunciação, o enunciado não tem o sentido determinado sem antes levarmos em consideração a situação de enunciação do enunciado. A esse respeito Jakobson (2003), igualmente, compartilha essa ideia ao pontuar que não se pode determinar a significação geral de uma mensagem fora de sua referência.

Nesse sentido, faz-se necessário investigarmos as propriedades do enunciado e, sucessivamente, da enunciação do texto literário Fantástico. Vejamos primeiramente a enunciação. A enunciação da obra literária, diz respeito ao próprio ato de narrar os fatos, as ações, ou melhor, a narração propriamente dita. E tem como consequência produção do enunciado narrativo, o discurso, e, portanto, envolve o conjunto da situação fictícia na qual se dar essa produção. Ou seja, envolve um eu, que tem por incumbência narrar a história, e um tu, ao qual se destina essa narração.

A primeira parte da enunciação/narração literária, o emissor, diz respeito ao narrador. Esse não possui existência empírica como o autor, já que se trata de uma entidade ficcional presente no próprio texto literário, só conhecido pelos leitores do texto no qual ele está circunscrito. Seu papel é o de enunciador do texto literário, como pontua Reis: “[...] o *narrador* será entendido fundamentalmente como *autor textual*¹⁸, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o *discurso* [...]” (1988, p. 61).

E quando se trata da enunciação da história fantástica, conforme Tzvetan Todorov, o tipo de narrador que melhor convêm ao gênero é o narrador representado, isto é, aquele que, enquanto sujeito enunciador do discurso da narrativa, além de narrar os fatos também faz apreciações, julgamentos acerca do que está narrando, como pontua Julia Marchetti Polinésio temos um narrador representado:[...] quando a instancia doadora do discurso é personalizada, mostrando a própria identidade através da emissão de opinião, julgamentos [...]. (1994, p.).

que se tornara uma obsessão para ele, e profere as seguintes palavras: “*A minha obsessão seria uma realidade, existiria realmente no meu espírito; ou seria apenas um sonho que eu tivera e não lograra esquecer, confundindo-o com a realidade?*” (SÁ-CARNEIRO, 2000, p. 68).

¹⁸Aguiar e Silva faz distinção entre autor real e autor textual ao assinalar que aquele “possui existência como ser biológico e jurídico-social”, enquanto este “[...] existe no âmbito de um determinado texto literário, como entidade ficcional que tem a função de enunciador do texto e que só é cognoscível e caracterizável pelos leitores desse mesmo texto. [...] é o emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da enunciação de um dado texto literário e que se manifesta sob a forma e a função de um eu oculto ou explicitamente presente e atuante no enunciado, isto é, no próprio texto literário” (1988, p. 227 - 228).

O desdobraimento do eu no romance O homem duplicado sob a ótica da literatura fantástica

Esse tipo de narrador ao mesmo tempo que confere mais veracidade aos fatos narrados também os questiona, julga-os, apreciações críticas essas que se estendem as personagens envolvidas na história e as suas ações diante do acontecimento estranho, fazendo com que o leitor implícito possa questionar o que está sendo contado. Diferentemente do narrador-personagem que pode mentir, fazendo surgir na narrativa a descrença total da existência do acontecimento insólito, como assinala Tzvetan Todorov: “enquanto narrador, seu discurso não tem que se submeter à prova de verdade; mas enquanto personagem, ele pode mentir” (2008, p. 91), exemplos de casos como esse encontramos em alguns contos policiais de Agatha Christie e principalmente nos textos pertencentes a categoria do Estranho, e do narrador não representado, aquele que não se faz presente explicitamente na narrativa, que somente relato os fatos sem fazer nenhuma apreciação crítica sobre o que está narrando, ou seja, “[...] embora estando presente na narrativa, não aparece explicitamente, dando a impressão que a narrativa se desenvolveu por si só. [...]”. (POLINÉSIO, 1994, p. 79), nos levando a certeza absoluta da realidade dos fatos, devido quase ‘desaparecer’ da narrativa não suscitando a dúvida em relação ao que narra. Esse tipo de narrador é bastante explorado no gênero Maravilhoso, sobretudo nos contos de fadas, pois nesses textos não deve haver espaço para a dúvida quanto ao que se está narrando.

Em relação à segunda parte da enunciação literária, o leitor condicente a definição do Fantástico todoroviano é o leitor implícito, pois ele vai ao encontro da base epistêmica do teórico búlgaro-francês, porquanto está presente na estrutura textual, é construído, é idealizado, é planejado pelo autor no momento da elaboração da obra de arte literária, como assevera Iser:

[O leitor implícito] encarna todas as predisposições necessárias para que a obra literária exerça seu efeito – predisposições fornecidas não por uma realidade empírica exterior, mas pelo próprio texto¹⁹. Consequentemente, as raízes do leitor implícito como conceito são implantadas firmemente na estrutura do texto; trata-se de uma construção e não é em absoluto identificável com nenhum leitor real²⁰. (ISER, 1996, p. 36)

¹⁹ A esse respeito o cronista português, Antônio Lobo Antunes, em um texto intitulado *Receita para me lerem* (2002) ratifica que a única forma do texto literário exercer seu efeito plenamente sobre quem o ler é se o ato da leitura for de acordo com o que o texto oferece, nas palavras dele: “A pessoa [leitor] tem que renunciar à sua própria chave/aquela que todos temos para abrir a vida, a nossa e a alheia/e utilizar a chave que o texto lhe oferece”. (ANTUNES, 2002, p. 109, grifo nosso).

²⁰ Para Compagnon (2001) a relação existente entre o leitor implícito e o leitor real é de imposição do primeiro para com o segundo: “[...] percebido como uma imposição pelo leitor real; corresponde ao papel atribuído ao leitor real pelas imposições do texto” (2001, p. 151).

Vitor Manuel de Aguiar e Silva, também partilha da noção de leitor implícito como pertencente à estrutura da obra e o designa como “[...] um destinatário intratextual, [...], uma construção imaginária do autor textual, um ente de ficção que faz parte de estrutura formal e sêmica do próprio texto. ” (2006, p. 306).

Em síntese, em relação à enunciação do texto Fantástico, como explana Todorov logo no início do livro *Introdução à literatura fantástica* (2008), tanto o sujeito enunciador – narrador – quanto o sujeito enunciatário – leitor – são entidades virtuais, imagens implícitas no texto, ou seja, não condizem com um autor e um leitor real. E no âmbito literário os estudos dedicados à relação existente entre eles recebem o nome de ‘visões’²¹.

No que concerne ao enunciado, ao discurso propriamente dito – “[...] fala real (*parole*) dirigida pelo narrador ao leitor. ” (TODOROV, 2008, p. 241) –, Tzvetan Todorov assevera que o *modo narrativo* – maneira escolhida para apresentar a história – utilizado no texto fantástico é o discurso modalizante, porquanto auxilia na construção ambígua do texto fantástico assegurando a postura hesitante do leitor implícito ante os fatos narrados. Por meio da modalização o ‘sujeito da enunciação demonstra certa insegurança, incerteza, quanto às afirmações feitas como base em um determinado ponto de vista. Desse modo, deixa marcas de subjetividade no discurso por meio do emprego de proposições modais.

Assim sendo, entende-se a modalização como um processo discursivo empregado pelo sujeito enunciador/narrador, com base no ponto de vista da personagem que ele acompanha, como maior ou menor distância, no decorrer da história, a fim de demonstrar uma postura incerta quanto ao que se está narrando. Como demonstra Todorov (2008):

[...]consiste na utilização de certas locuções e introduções que, sem trocar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado. Por exemplo, as duas frases: “chove fora” e “Talvez chove fora” se referem ao mesmo feito; mas a segunda indica, além disso, a *incerteza em que se encontra o sujeito falante, no relativo à verdade da frase enunciada.* (p. 43-44, grifo nosso)

²¹ Esse termo pode aparecer em outros estudos como ‘aspectos da narrativa’, ‘perspectiva narrativa’, ‘ponto de vista’, etc.

Para Tzvetan Todorov o *modo narrativo* refere-se ao discurso escolhido para expor/mostrar a história ao leitor/ouvinte, entretanto Genette (1995) esclarece que esse procedimento narrativo para exposição dos fatos possui *maior ou menor grau* de exposição/representação da história. Ele não só transmite a informação narrativa, por meio de um discurso, como também regula o processo de transmissão, isto é, seleciona tanto em termos de quantidade como de qualidade o que será narrado ao leitor/ouvinte.

Gerard Genette toma *modo narrativo* nessa acepção devido levar em conta que toda narrativa é uma produção linguística possível de ser tratada como desenvolvimento/expansão de um verbo, dada a sua forma verbal (a fala narrativa, enquanto enunciado linguístico/discurso, é constituída não de palavras, mas sim de frases). Assim, o termo *modo*, empregado para designar o procedimento discursivo pelo qual a informação narrativa é regulada pelo narrador, é adotado por esse teórico na mesma acepção dos estudos da linguagem, ou seja, para designar a categoria gramatical do verbo.

Nome dado às diferentes formas do verbo empregadas *para afirmar mais ou menos a coisa de que se trata, e para exprimir...os diferentes pontos de vista dos quais se considera a existência ou a acção.* (LITTRÉ *apud* GENETTE, 1995, p. 160, grifo nosso).

Embora, o objetivo primeiro da narrativa não seja a formulação de hipóteses, desejos, condições, ordens, mas sim relatar fatos reais ou fictícios, ou seja, o modo por excelência da narrativa é o indicativo, Genette (1995) postula que a diferença quanto ao emprego do modo verbal não reside, exclusivamente, em ordenar, desejar e afirmar. Também há diferenças quanto ao grau de afirmação e essas, por sua vez, se manifestam por meio de variações modais. Isso porque, o próprio ato de afirmar está circunscrito em ato de subjetividade, como podemos observar acima na concepção de modo verbal em que se baseia Gérard Genette:

E os diferentes graus de afirmação em uma narrativa encontram-se ligados diretamente ao ponto de vista/visão adotada pelo narrador, pois é de acordo com esta que as informações oferecidas ao leitor/ouvinte podem ser apresentadas de forma pormenorizada – em maior ou menor grau –, com o objetivo de adotar uma distância maior ou menor daquilo que é narrado. Em suma, o narrador pode afirmar mais ou menos aquilo que ele conta, além de fazer tal afirmação “*segundo um ou outro ponto de vista*” (Genette, 1995, p. 160, grifo do autor). Portanto, *distância e*

O desdobramento do eu no romance O homem duplicado sob a ótica da literatura fantástica

*perspectiva*²²/*visões* são categorias narrativas essenciais para a regulação da informação narrativa, por parte do narrador na hora de expor os fatos ao leitor/ouvinte.

Assim sendo, como o texto Fantástico tem como regra geral a incerteza do leitor implícito quanto à realidade dos fatos, a construção do discurso Fantástico não será pautada no emprego do *modo zero*²³. Pelo contrário, o narrador confere subjetividade na descrição das personagens, das paisagens e dos objetos envolvidos na narrativa, com o intuito de possibilitar ao leitor implícito uma percepção ambígua dos fatos e, por conseguinte, fazê-lo participar das sensações suscitadas no universo textual. Logo, o Fantástico tem preferência pelo emprego dos ‘modos não-indicativos’, pois “As frases enunciadas no indicativo são percebidas como designando ações que realmente ocorreram [...], enquanto que os demais indicam que a “ação não se realizou, mas existe potencialmente, virtualmente” (TODOROV, 2003, p, 155).

Outro recurso presente no discurso Fantástico, é o emprego do imperfeito como tempo verbal, haja vista que ele produz um efeito semelhante ao do discurso modalizante. Isso porque, esse tempo verbal não assegura com veracidade uma relação de continuidade à ação que se refere. Além disso, assegura certa distância entre o ponto de vista/visão da personagem e a voz do narrador, deixando oculto o posicionamento desse último, com o objetivo de não confundimos o ponto de vista da personagem – quem vê – com a voz do narrador – quem fala, narra, descreve o ponto de vista.

Como exposto acima, a regra geral do gênero Fantástico é a hesitação do leitor implícito e essa se encontra dissolvida no próprio enunciado/discurso do texto literário. Porém, essa definição postulada por Tzvetan Todorov é questionada por alguns estudiosos da área. Dentre eles Felipe Furtado. Para ele:

[...]. Longe de ser o traço distintivo do Fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados. (FURTADO, 1980, p. 40-41)

Segundo esse teórico, o Fantástico, ao fugir do que ele chama de “armadilha da racionalização plena”, consegue “manter a ambiguidade sem a qual não tem

²² Em relação à *perspectiva narrativa* Genette (1995) alerta quanto ao fato de não cairmos em um erro grosseiro, e bastante comum, que é confundir *modo e voz*, ou melhor, *ponto de vista*, quem orienta a perspectiva narrativa (quem ver) com o próprio narrador (quem fala, narra).

²³ Expressão cunhada por Todorov (1982), no livro *A gramática do Decameron*, para indicar total ausência de indicações contrárias ao modo indicativo.

existência” (FURTADO, 1980, p. 71). Logo, para ele, o que caracteriza o Fantástico é a criação e, principalmente, a permanência da ambiguidade durante toda a narrativa. O Fantástico exigir, segundo o teórico português:

Uma organização dinâmica de elementos que mutuamente combinados ao longo da obra, *conduzem a uma verdadeira construção [da ambiguidade] de equilíbrio difícil*. [...] é da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no discurso, que depende a existência do Fantástico na narrativa (FURTADO, 1980, p. 15, grifo nosso)

Entretanto, a ambiguidade é um fenômeno presente em toda a linguagem verbal, e como o discurso narrativo também é dessa natureza, é perfeitamente compreensivo que ele seja polissêmico. Desse modo, a ambiguidade, motivada pela polissemia da linguagem, possibilita uma verdadeira riqueza semântica no discurso literário, riqueza esta considerada como uma dimensão estética. É levando em consideração essa riqueza semântica presente no discurso literário que Carlos Reis afirma que a ambiguidade não pode se dar casualmente, aleatoriamente no discurso narrativo, pois:

[...] ela deve ser encarada como propriedade relevante desde que sua utilização favoreça uma configuração semanticamente plural (mas também internamente coerente) do texto literário [...] ‘Uma ambiguidade [...] não é satisfatória em si mesma, nem, considerada artifício por si só, algo para ser tentado; ela deve, em cada caso, emergir dos requisitos peculiares de uma situação e ser por eles justificada’. (REIS, 2013, p. 92)

Assim, a ambiguidade, enquanto propriedade relevante para o texto Fantástico, possibilita uma configuração semântica dual, pelo menos no que se refere ao fato insólito, haja vista que ora esse encaminha-se para o plano da racionalidade (Estranho), ora para o da irracionalidade (Maravilhoso). Portanto, a ambiguidade do Fantástico, apontada por Felipe Furtado, tem como objetivo crucial impor “sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica [o acontecimento extraordinário]” (1980, p. 35) e não necessariamente conferir uma postura hesitante ao leitor implícito.

Louis Vax, ao finalizar suas considerações teórico-críticas sobre o Fantástico em *A arte e a literatura fantástica* partilha do posicionamento teórico de Felipe Furtado ao afirmar que o Fantástico possui uma essência ambígua, porque “[...] ao mesmo tempo que se opta pelo Estranho [e o Maravilhoso] não houve o Fantástico, ou seja, a arte fantástica ideal sabe se manter na indecisão” (VAX, 1972, p. 98).

Lovecraft (2007), distancia-se tanto de Tzvetan Todorov como dos demais teóricos apresentados. Isso porque para ele o Fantástico define-se por meio dos efeitos que ele provoca no leitor, mais precisamente o efeito do medo:

Portanto, devemos julgar uma história fantástica, *não pela intenção do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional* que ela atinge em seu ponto mais banal. Se as sensações apropriadas forem provocadas, esse 'ponto alto' deve ser admitido, por seus próprios méritos, como a literatura fantástica, pouco importando quão prosaicamente ele seja degradado na sequência. O único teste do realmente fantástico é apenas este: *se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor* e o contato com potências e esferas desconhecidas. (LOVECRAFT, 2007, p. 17-18, grifo nosso)

Para esse teórico da área o medo, enquanto sentimento mais antigo e mais forte do homem (com ênfase no medo do desconhecido), deve afirmar “para sempre a autenticidade e dignidade das *narrações fantásticas de horror* como forma literária” (2008, p, 11, grifo nosso). O medo é sim comumente ligado ao Fantástico, contudo ele não é uma condição imperativa, mas apenas possível, uma vez que alguns textos pertencentes a esse gênero dispensam por completo esse sentimento, enquanto outros ligados ao Maravilhoso acabam por ocasionar medo, como assevera Tzvetan Todorov.

Além do mais, esta definição corre um grande e fatal perigo, o da interpretação vã. Pois o leitor, segundo Phillips Lovecraft, que vivencia o sentimento de pavor é o leitor real e não o implícito. Portanto, seguindo a proposta do teórico americano encontraríamos leituras interpretativas de acordo com o bel-prazer do leitor real, já que ele não terá que seguir as imposições do texto. Tal fato levou Tzvetan Todorov a assinalar que tal acepção do Fantástico está pautada no “sangue frio do leitor”. (2008, p, 41)

Já sobre as definições pautadas na ambiguidade do texto Fantástico, o próprio Tzvetan Todorov argumenta que esse gênero é um caso específico de um conjunto mais geral denominado ‘visão ambígua’. E esse caso/gênero existe somente durante a hesitação quanto à realidade dos acontecimentos narrados. Logo, ele “[...]leva, pois, uma vida cheia de perigo, e pode se desvanecer a qualquer instante” (TODOROV, 2008, p. 48). Passemos então aos perigos que rondam a hesitação que confere vida ao Fantástico.

1.2.1.1. Ameaças ao aspecto verbal do Fantástico

Segundo Tzvetan Todorov, os perigos que rondam o aspecto verbal do Fantástico, a hesitação implícita, são de dois tipos, a saber: o primeiro diz respeito à natureza do acontecimento estranho e o segundo à natureza do próprio texto que evoca esse acontecimento.

No tocante à natureza do acontecimento estranho, como vimos acima o Fantástico dura só o tempo de uma hesitação, contudo ela pode desfazer-se a qualquer instante. Pois, ao se dissiparem todas as dúvidas quanto à realidade ou não do acontecimento insólito e optarmos por uma explicação para os fatos, seja ela natural ou sobrenatural, saímos do Fantástico.

O Fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor [...] quanto à natureza de um acontecimento Estranho [insólito]. Esta hesitação pode se resolver seja porque se admite que o acontecimento pertence à realidade; seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão; em outros termos, pode-se decidir se o acontecimento é ou não é. (2008, p. 166)

Quando decidimos que o acontecimento insólito pode ser explicado por leis naturais, já que o que acreditávamos ter ocorrido é apenas fruto da imaginação ou de uma ilusão dos sentidos, estamos em presença de outro gênero, o Estranho. E quando passamos a admitir novas leis para dar conta de explicá-lo, pois o fato se deu realmente só que de maneira sobrenatural, adentramos no gênero Maravilhoso. Como argumenta Todorov, “A fé absoluta [o fato insólito existiu] como a incredulidade total [o fato insólito não existiu] nos leva para fora do Fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (2008, p.36). Assim sendo, faz-se necessário fixarmos não só os limites do Fantástico como também dos seus vizinhos: o Estranho e o Maravilhoso. Isso porque o Fantástico localiza-se no limite desses dois gêneros, ou seja, eles corroboram, simultaneamente, tanto para a existência quanto para a inexistência do Fantástico. E como pontua Tynianov, “O estudo dos gêneros isolados é impossível fora do sistema no qual e com o qual eles estão em correlação” (1965, p. 128).

O denominador comum para o Fantástico, o Estranho e o Maravilhoso é o acontecimento extraordinário e, de acordo com a explicação dada para a existência desse, definimos aqueles. Porém, para que isso possa se dar temos antes que observar um aspecto crucial para a delimitação de ambos os gêneros, a citar: o mundo ficcional em que se dá o acontecimento ‘aparentemente sobrenatural’, ou melhor, o

O desdobramento do eu no romance O homem duplicado sob a ótica da literatura fantástica

universo diegético. O universo Fantástico é o mundo dito ‘real’ que de súbito manifesta um fato aparentemente sobrenatural²⁴, isto é, o da realidade que nos cerca, enquanto leitores reais, “Num mundo 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”. (TODOROV, 2007, p. 30). Há nesse tipo de narrativa uma referência constante ao mundo real para tornar crível o universo evocado na narrativa como um mundo de pessoas vivas, de carne e osso, que tem a normalidade abalada por um episódio insólito.

Nos textos mais clássicos sobre o assunto encontramos o aspecto da referencialidade para definir o mundo Fantástico, a citar: Castex (1962), Caillois (1965) e Vax (1972). Para o primeiro, essa variedade da literatura se dá no ‘quadro da vida real’; para o segundo, esse gênero mostra homens habitando o mesmo mundo que nós – leitores reais –; e para o terceiro, tudo se passa na ‘legalidade do cotidiano’. Em escritos mais contemporâneos encontramos semelhantes definições do universo ficcional da literatura fantástica, por exemplo: Furtado (1980), expõe que ao texto Fantástico convém aparência de conformidade ao real; Paes (1985), afirma que o fato incomum ocorre no âmago da realidade cotidiana. Em síntese, se a hesitação do leitor implícito, enquanto definição do Fantástico, não raras vezes causa divergência entre os teóricos do assunto não podemos dizer o mesmo acerca do universo diegético, pois é unânime a ideia de que ele conserva sempre “um pé no real”.²⁵

No Estranho o universo ficcional onde se manifesta o evento incomum, assim como no Fantástico, faz parte da realidade que nos rodeia e, conseqüentemente, como se trata de um mundo racionalizado, que de repente manifesta um fato que contraria as leis que o regem, também há dúvida quanto à realidade desse evento. Todavia, ela é apenas momentânea, uma vez que o questionamento levantado acerca do acontecimento insólito é desfeito ao término da leitura, já que as leis naturais conseguem esclarecê-lo, mas ainda assim ocasionam alguns sentimentos inquietantes no leitor, como afirma Todorov:

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*

²⁴ A esse respeito Furtado (1980) utiliza a expressão “espaço híbrido” para designar a união do natural com o sobrenatural no universo diegético da narrativa fantástica.

²⁵ Expressão utilizada por Théophile Gautier, em um artigo de 1836, citado por CASTEX (1962)

O desdobramento do eu no romance O homem duplicado sob a ótica da literatura fantástica

leitor reação semelhante àquela que os textos Fantásticos nos tornaram familiares. (TODOROV, 2008, p. 53, grifo nosso).

Dessa forma, enquanto o Fantástico caracteriza-se pela ambiguidade perfeita, o Estranho caracteriza-se pela explicação racional do evento singular. No que se refere à explicação do sobrenatural, no Estranho temos dois grupos de justificativas ou “pretexto” como chama Todorov (2008). A primeira diz respeito ao imaginário, já que a ocorrência inquietante existiu apenas como obra de uma mente desordenada, isto é, nada aconteceu de fato, como por exemplo: sonho, loucura, droga. Já a segunda justificativa trata das pertencentes ao ilusório, tendo em vista que o insólito de fato ocorreu, mas as leis naturais dão conta de explicá-lo, a saber: acaso, fraude, etc., Por conseguinte, no Estranho as leis naturais permanecem ilesas, inabaláveis, pois “as ocorrências extranaturais são sempre explicadas racionalmente no termo da narrativa, quando não se desfazem muito antes”. (FURTADO, 1980, p. 35).

Entre os textos literários que pertencem ao gênero Estranho temos *O coração denunciador* (2004), de Poe. Nesse conto, os acontecimentos *aparentemente sobrenaturais* (um olho que causa horror sem uma explicação lógica, as batidas de um coração morto, etc.) podem ser explicados racionalmente, uma vez que o narrador personagem demonstra perfeito desequilíbrio emocional, embora até tente nos convencer, logo no início da narrativa, que não está louco, apenas muito nervoso com os últimos acontecimentos, mas não consegue manter a ambiguidade até o fim da sua narração, porquanto no decorrer dessa acabamos nos convencendo da sua loucura e reduzimos todos os fatos à alucinações. E uma das pistas textuais que nos direciona para esta possível leitura é o fato de (apesar de se encontrar em cima do cadáver do velho o narrador e mais dois policiais) o único a ouvir as batidas do coração do velho é o nosso narrador-personagem e, também, autor do crime, ou seja, podemos concluir que não havia realmente um coração morto batendo desesperadamente, mas sim uma forte perturbação mental do narrador que ocasionara uma ilusão dos seus sentidos.

Já o universo diegético do Maravilhoso é extremamente distinto do habitual, ou melhor, do mundo racionalizado. O mundo dele é o da irracionalidade, no sentido de que as leis que o regem contrariam a razão. E é com base nesta concepção do mundo Maravilhoso que Aristóteles, na *Poética* (1987), aponta a epopeia como uma forma literária mais propícia de manifestar o Maravilhoso do que a tragédia, uma vez

que nesse tipo de texto literário o natural – racional – e o sobrenatural – coabitam o mesmo plano narrativo com total harmonia, pois na epopeia o sobrenatural é aceito de imediato. O mundo do Maravilhoso é completamente arbitrário, insano, fora da realidade que nos circunda, “é instituído desde o início um mundo inteiramente arbitrário e impossível” e nele “não se verifica sequer a tentativa de fazer passar por reais [no sentido racional] os acontecimentos insólitos e o mundo mais ou menos alucinado em que eles têm lugar”. (FURTADO, 1980, p. 34-35). Dessa maneira, nesta vertente da literatura, há total ausência da hesitação quanto à realidade dos acontecimentos extraordinários, pois o mundo no qual estão inseridos lhes atribuem uma natureza inquestionável, ou por que não dizer maravilhosa – como toda a carga semântica que a palavra sugere.

O Maravilhoso começa a sê-lo, de maneira inequívoca, quando surge de uma alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, iluminação inabitual ou especialmente favorecedora das inadvertidas riquezas, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de ‘estado limite. (CARPENTIER, 2009, p. 9).

O mundo onde o Maravilhoso se realiza é uma realidade diferenciada da que nos rodeia. É uma alteração, ou ainda uma forma privilegiada dela. Ou seja, é uma realidade ampliada, pois lida com o natural e o sobrenatural, visto que criaturas sobrenaturais podem existir, e existem, são capazes de estabelecer diálogo com o mundo humano, e estabelecem. Logo, adentrar no universo do Maravilhoso possibilita conhecer essa nova realidade, ou melhor, a realidade que é encoberta pelo mundo dito natural.

Para além da satisfação, da curiosidade, de todas as emoções que nos dão as narrativas, os contos e as lendas, para além da necessidade de distrair, de esquecer, de buscar sensações agradáveis ou terrificantes, a finalidade real da viagem maravilhosa é, já estamos em condições de compreendê-lo, a exploração mais total da realidade universal. (MABILLE *apud* Todorov, 2008, p.63).

Eis o motivo de Todorov (2008) apontar que “não é uma atitude para com os acontecimentos narrados [a hesitação] que caracteriza o Maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos” (2008, p. 60). Tal natureza diz respeito ao fato de

que no Maravilhoso aceita-se o sobrenatural de imediato, já que o que se produz no seu universo foge ao fluxo comum das coisas, do humano (CHIAMPI, 1980).

Um dos textos literários que melhor exemplifica o gênero Maravilhoso é *O mágico de OZ* (2011). Nesse texto, nos deparamos com um mundo novo, onde criaturas sobrenaturais existem (bruxas e outras mais) e não nos causa nenhuma surpresa, não nos possibilitam adotar uma postura hesitante diante do extraordinário encontrado nesse mundo, pois tudo nele é simplesmente belo, ou melhor, maravilhoso. Assim, o ciclone que levou a personagem central, Dorothy, e seu cãozinho Totó a esse universo mágico, situado em um tempo e em um lugar fora da realidade que nos cerca, é a porta de saída do dito mundo racionalizado, e, conseqüentemente, a porta de entrada para o maravilhoso.

Em suma, embora no Estranho o mundo ficcional se assemelhe ao do Fantástico, aquele cumpre só uma das condições deste: a exposição de determinadas 'reações' que também podem ser encontradas no texto Fantástico. E estas reações relacionam-se, excepcionalmente, aos sentimentos das personagens e não a um fato material que contraria a razão. Já no Maravilhoso, o universo diegético faz parte de um mundo onde a palavra impossível não cabe, logo ele não suscita reações possíveis de serem encontradas no Fantástico, pois nele as coisas podem ser, seja o que for.

Um fato relevante em relação à delimitação desses três gêneros literários é que, de acordo com a construção do mundo ficcional deles, alguns críticos apontam o Fantástico e o Estranho como sendo verossímeis, pois embora haja a ruptura da ordem estabelecida eles ainda resguardam uma certa referencialidade, já o Maravilhoso é tido como inverossímil por apresentar um universo totalmente avesso ao real: "[...] o Maravilhoso está determinado em um tempo e em um espaço não-definido, no âmbito do Maravilhoso, e, por conseguinte, distante da realidade humana. Daí o universo do Maravilhoso ser o da inverossimilhança". (OLIVEIRA, 2007, p. 27).

Nesse caso toma-se a criação literária, *mímesis*, como mera reprodução/imitação da realidade que nos cerca, bem como a verossimilhança é vista como a relação, em termos de verdade, entre o que é narrado e o seu referente. No entanto, os teóricos clássicos da literatura já nos apontavam que o texto literário não possui nenhuma relação com o estatuto de verdade, no sentido daquilo que é real. Para Platão (447-327 a.C.), no Livro X da *República*, a arte literária não encontra nenhum refúgio no real, no verdadeiro, porquanto o seu processo de realização, a

mimesis, não se efetiva com base no ‘princípio de fidelidade’ da coisa imitada, já que é impossível para a arte apreender a essência das coisas, ainda que tente.

Aristóteles (384-322 a.C.) vai mais além na delimitação das fronteiras da arte com o real e postula que o processo mimético não diz respeito à reprodução/imitação do real, mas sim à transfiguração dele por meio da reinterpretação, assim de acordo com ele “[...] não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, *sim*, o de representar o que poderia acontecer” (ARISTÓTELES, 1987, p.115, grifo nosso). Para o filósofo grego, a diferença entre o historiador e o poeta não reside na forma de apresentação, um em verso e o outro em prosa, mas sim no fato do historiador escrever as coisas como foram e o poeta como poderiam ter sido. Assim sendo, a *poiesis* – o fazer artístico –, do poeta/literato encontra-se além e aquém da noção de real (verdadeiro) e irreal (falso), visto que: “A linguagem literária é uma linguagem convencional em que a *prova de verdade é impossível*: [...]. Ao contrário, a literatura conhece uma exigência de *validade ou de coerência interna*[...]” (TODOROV, 2008, p. 91, grifo nosso). Tal exigência, é denominada de verossimilhança e, de acordo com Todorov, essa é uma categoria fundamental para “[...] à submissão ao gênero” (2008, p. 52) nos quais os textos literários estão vinculados. Portanto, a definição embasada no critério da verossimilhança é não só incoerente como inconcebível, visto que os gêneros Fantástico, Estranho e Maravilhoso suscitam acontecimentos impossíveis, mas verossímeis, ou seja, perfeitamente suscetíveis de ocorrerem no universo textual por eles evocado.

O segundo tipo de perigo que ameaça a hesitação do fantástico, refere-se à *interpretação* do texto. Tzvetan Todorov pontua que se o leitor negar o caráter representativo do texto, bem como se desviar do sentido próprio das palavras e adentrar pelo sentido figurado, ele realiza uma leitura ‘negativa’. Os dois modos de leituras que podem causar isso são: ‘a leitura poética’ e ‘a leitura alegórica’, respectivamente. Passemos então ao exame da Poesia e da Alegoria, a fim de melhor compreendermos o modo de leitura solicitado por cada uma.

A Poesia, é cultivada em todas as épocas, visto que é a maneira natural de expressão da humanidade, logo “[...] é inconcebível a existência de uma sociedade sem canções, mitos e outras expressões poéticas” (PAZ, 1982, p.83).

A marca distintiva da Poesia, a *priori*, é o caráter versificado do seu discurso; entretanto isso não é suficiente para defini-la, como já nos fora esclarecido há muito tempo, na antiguidade, por Aristóteles (384-322 a.C.):

[...] se alguém compuser em verso um tratado de medicina ou de física, esse será vulgarmente chamado “poeta”; na verdade, porém, nada há de comum entre Homero e Empédocles, salvo a presença do verso: aquele merece o nome de “poeta”, e este, o de “fisiólogo”, mais que o de poeta.” (ARISTÓTELES, 1987, 147b 16).

Octávio Paz ratifica que o verso não é unívoco de Poesia, pontuando que “nem toda obra construída pelas leis da métrica contém Poesia [...]. Há máquinas de rimar, e não de poetizar.” (1982, p. 16). Lembremos, pois, que além do verso não ser condição *sine qua non* para que um texto literário possua natureza poética, ainda há texto poético em que há total ausência do verso. Isso deve-se ao fato do verso estar ligado mais a forma de apresentação do discurso poético; que pode ser tanto em *verso*, quanto em *prosa – linha reta –*, e não a uma propriedade estrutural do gênero *Poesia*.

Segundo Tzvetan Todorov a propriedade estrutural desse gênero faz menção a própria dicotomia da natureza do discurso, *apresentar/representar*, dicotomia essa universal e ‘natural’ – circunscrita na própria linguagem –, porquanto “A literatura ... toma de empréstimo o conjunto de seus signos de um sistema já inteiramente constituído fora dela: a linguagem” (SOURIAU *apud* TODOROV, 1980, p. 122). Porém, não concerne a todo e qualquer discurso, inclusive o literário, *apresentar* ou *representar*, exclusivamente, uma vez que o que o caracteriza é tão somente o grau com que essa ou aquela propriedade se manifesta, ou melhor, a predominância.

Na esfera literária essa dicotomia é conhecida como *Poesia/ficção*²⁶, respectivamente; na primeira, temos a evocação de uma *imagem poética* e na segunda encontramos a evocação de um *universo diégetico*. Entende-se *imagem poética* como sendo, segundo Paz (1982), toda forma verbal proferida pelo poeta que possui vários significados díspares, significados esses que coabitam simultaneamente a mesma cadeia verbal de forma harmoniosa, reconciliam-se sem eliminar uns aos

²⁶ O termo *representar*, empregado para designar um dos discursos literários, não deve ser tomado como sinônimo de referencialidade, já que ele não faz menção a nada que seja exterior ao universo do texto. Na literatura de ficção, os fatos narrados são representativos no interior do próprio texto literário. Assim, não embaracemos a referência com o referente, ou nas palavras do Todorov “[...] a aptidão para denotar os objetos com os próprios objetos.” (2008, p. 66)

outros, pois: “[...] a imagem é uma frase em que a pluralidade de sentidos não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras sem excluir os significados primários e secundários.” (PAZ, 1982, p. 130).

Nas palavras de Alfredo Bosi, a *imagem poética* é “uma palavra articulada” (1977, p.21), é o retorno da palavra ao seu estado natural, primeiro, à sua plurissignificação de modo que o significante abandona a transparência e transitividade, pois “Qualquer que seja o objeto ou o sentimento descrito, ele termina por se integrar numa pluralidade de ecos” (TODOROV, 1980, p.117). Assim, a Poesia, enquanto discurso ‘apresentativo’ caracteriza-se pela opacidade²⁷ e intransitividade da *imagem poética* evocada, haja vista que essa ao proclamar a ‘liberdade’ do signo linguístico, ou seja, ele pode ser isto ou aquilo simultaneamente, não trabalha como o pensamento lógico racional, pois esse é prejudicial ao processo de criação poética, como assinala Alfredo Bosi:

No momento em que o discurso, fiel à sua lei interna de contínuas diferenciações, atingir o limiar da Lógica, estará ultrapassando o ponto de união franca e amorosa com a fantasia. Um passo adiante e esvai-se a substância mesma do processo mito poético. Não é, pois, nessa via empedada de renúncias [...] que devemos seguir o discurso, mas pelas sendas nas quais persegue o encanto da simultaneidade. (1977, p. 25).

Daí porque a linguagem da Poesia não ser clara, transparente, objetiva, descritiva, conceitual e sim opaca e intransitiva. Isso porque, na Poesia, as coisas, palavras, objetos não são apresentados com o intuito de correlacionar a compreensão significativa que temos deles com a da suscitada pela *imagem poética*, mas sim percebê-los de modo singular/particular, com a finalidade de trazer à vista uma nova forma de percepção e não um reconhecimento, como pontua Chklovski (1976), portanto a Poesia não gera ao curso e fora dela um mundo de seres e de coisas, uma vez que “[...] a interpretação coisal dos dados interpreta a obra sem nela nada pressupor que não seja ela própria” (SOURIAU *apud* TODOROV, 1980, p. 121). Logo, a Poesia, devido a predominância do caráter *apresentativo* do seu discurso, não possibilita uma leitura que seja possível reações no leitor implícito acerca dos acontecimentos, pois suas combinações semânticas devem ser tomadas somente no

²⁷É, pois, levando em consideração esse aspecto do discurso poético que Moisés (2012) aponta a alogicidade como característica da Poesia.

sentido literal e não no de sua referência, isto é, as palavras devem ser tomadas apenas como palavras.

[...] *as imagens poéticas não são descritivas, que devem ser lidas ao puro nível da cadeia verbal que constituem, em sua literalidade, e não realmente naquele de sua referência. A imagem poética é uma combinação de palavras, não de coisas, e é inútil, melhor: prejudicial traduzir esta combinação em termos sensoriais.* (TODOROV, 2008, p. 67)

Assim sendo, os versos do poema *Estátua falsa* “Sou estrela ébria que perdeu os céus, /Sereia louca que deixou o mar;/Sou templo prestes a ruir sem deus, /Estátua falsa ainda erguida ao ar...” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.64) não podem suscitar no leitor uma hesitação, uma vez que as palavras empregadas nesses versos não são claras, transparentes, transitivas a ponto de ultrapassarem o sentido literal e evocarem um mundo em que os fatos nele ocorridos possam fazer com que o leitor tenha uma postura hesitante, nesse caso, elas são apenas combinações verbais simultâneas que não suscitam sentido algum fora da cadeia verbal que integram.

Eis pois o motivo pelo qual Tzvetan Todorov assina que “o fantástico não pode subsistir a não ser na ficção” (2008, p. 68). Na ficção, há evocação de *universo diegético*, esse, por sua vez, diz respeito a criação de um ‘quase mundo’, um mundo possível, imaginário, “cuja existência é meramente textual.” (REIS e LOPES, 1988, p. 45). Esse mundo, é sobreposto ao mundo empírico, experimentado por nós, mas diferente em sua *inteligibilidade autocoerente* (cf. Wellek e Warren (s.d) fato que possibilita reações no leitor implícito aos acontecimentos descritos nesse universo.

Por sua vez, A Alegoria – palavra derivada do grego *allós* (*outro*) e *agoreuein* (*falar*) – como sugere a origem etimológica do termo, entendida em um sentido amplo, é um dizer que possui um significado diferente do dito²⁸.

Etimologicamente, a alegoria deriva de *ellos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra. (ROUANET, 1984, p. 37)

Definições análogas a essa encontramos na afirmação de Massaud Moisés “[...] uma história que sugere outra” (2004, p.16); nas palavras de Fletcher *apud* Todorov “Falando em termo simples, a Alegoria diz uma coisa e significa outra

²⁸ Com base nessa concepção, os gregos denominavam a Alegoria de *hyponoia*– sentido oculto, camuflado –, como afiança Compagnon (2001).

diferente” (2008, p. 69); bem como em Hansen “a alegoria diz b para significar a” (2006, p.7). Em uma definição mais restrita, temos a Alegoria como sendo uma sentença que possui sentido duplo, entretanto o primeiro sentido, o próprio (o literal), se exclui por completo.

Essas concepções da alegoria, resguardam alguns problemas, como esclarece Todorov (2008): na primeira, temos a alegoria como um lugar/discurso de despejo, além de, por não a delimitar com precisão, fazer dela uma ‘superfigura’; já na segunda, a alegoria é vista como uma forma de contradizer a *literalidade* do discurso, sendo assim estigmatizada.

A definição de Fontanier *apud* Todorov sugere o meio termo para a questão, propõem uma boa saída para esse impasse, pois para o teórico francês a alegoria diz respeito a uma sentença que preserva tanto o sentido do ‘signo presente – o sentido literal – quanto o sentido do signo ausente – sentido figurado, ou seja, “A alegoria consiste em uma proposição de duplo sentido, de sentido literal e de sentido espiritual *simultaneamente*” (2008, p. 70, grifo nosso).

A despeito da simultaneidade dos dois sentidos para uma única proposição, Tzvetan Todorov pontua que as vezes (isso é apenas uma possibilidade) eles podem coabitar um mesmo texto, e outras vezes o sentido primeiro pode ser excluindo por completo se tão somente o texto assim ‘exigir’. Assim sendo, com base na existência dos dois sentidos ora simultâneo, ora excludente, pontua três graus de Alegoria, a saber: Alegoria pura ou evidente, Alegoria indireta e a Alegoria hesitante. Esclarece-nos mais, o duplo sentido das palavras deve estar circunscrito no texto de modo explícito e não ficar à mercê da interpretação de qualquer leitor.

[...] não se pode falar de alegoria a menos que dela se encontrem indicações explícitas no interior do texto. Senão, passa-se à simples interpretação do leitor; por conseguinte, não existiria mais texto literário que não fosse alegórico, pois é próprio da literatura ser interpretada e reinterpretada infinitamente por seus leitores.

Alegoria pura, evidente, é aquela em que sobrevive somente o segundo sentido do texto, o figurado. Isso porque, o significado alegórico do texto é apontado em um grau altíssimo. O texto literário, que mais se aproximam desse grau da alegoria, conforme Todorov (2008), é a fábula²⁹– traz sempre consigo uma lição de

²⁹ Fato que levou Louis Vax assinalar que “A alegoria é a fabula reduzida à sua expressão mais simples, a expressividade degenerando em significação. A Justiça, a Liberdade, a Ciência [...]” (1972, p. 24).

moral ao término da história narrada –, por vezes, o conto de fadas. Entretanto, também pode se apresentar em outros textos mesmo que o sentido alegórico não seja apresentado de forma resumida, ora sob forma de verso – epígrafe –, ora sob forma de uma *moralidade* defendida pelo autor, com tudo que haja evidência explícita, inclusive em textos contemporâneos.

Um texto onde esse tipo de alegoria se manifesta é *O rato e o eremita*, nele há alguns acontecimentos extraordinários: a metamorfose do rato e a poderosa ordem do eremita, entretanto o sentido alegórico é colocado em evidência logo no início da narrativa em forma de epígrafe, a saber: “*O ignóbil que atinge uma posição elevada atenta contra a vida de seu amo, como o rato que, tendo chegado a ser tigre, tentou matar o eremita.*” (ANÔNIMO In: COSTA, 2006, p. s/p)

Na Alegoria indireta, o primeiro sentido (o literal), pelo menos inicialmente, não se perde por completo. Temos uma alegoria que se manifesta de modo mais sutil, através dos fatos e, principalmente, das falas das personagens envolvidos na história. O fantástico até é sugerido em um dado momento, mas em seguida é morto pelas indicações sutis, no entanto explícita, do caráter alegórico do texto. O terceiro grau da alegoria, diz respeito aquela em que o leitor oscila entre uma leitura alegórica e uma leitura literal, coisa nenhuma no texto aponta para o caráter alegórico, apesar disso ela é perfeitamente admissível, e quando aponta se manifesta de maneira tão isolada no texto que não é o suficiente para sustentar uma leitura alegórica. Eis, pois o motivo de Tzvetan Todorov chamá-la de Alegoria hesitante.

Assim, se o texto possibilitar ao leitor negar o sentido primeiro do texto (o sentido próprio das palavras), e, por conseguinte, adentrar pelo sentido figurado, o fantástico exclui-se automaticamente; não há nada de insólito para fazer o leitor hesitar entre uma explicação natural e uma sobrenatural, pois o fato aparentemente sobrenatural, ideia concreta, torna-se apenas um recurso/pretexto para concretizar uma ideia abstrata.

1.2.2. Aspecto semântico: os temas da narrativa fantástica

[...] o que se diz [o tema] é tão importante em literatura quanto a maneira como se diz [o discurso], 'o que é' vale tanto quanto o 'como', e inversamente [...]. (TODOROV, 2008, p. 102)

Segundo Todorov (1982) o aspecto semântico diz respeito ao que a narrativa fantástica representa, evoca. Refere-se “[...] à matéria verbal da obra” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 173), ao conteúdo mais ou menos concreto que ela expõe. Logo, o que se chama aspecto semântico do Fantástico nada mais é do que a variedade de temas que povoam as narrativas pertencentes a esse gênero. Como vimos antes, o Fantástico nos mostra/apresenta homens, como o leitor real, inseridos em um mundo regido por leis naturais que de súbito encontram-se na presença de um acontecimento insólito. E para Tzvetan Todorov quando designamos um evento assim indicamos um caso de ordem semântica, pois para chegarmos a esta definição o comparamos com outros acontecimentos, nesse caso com os familiares/sólitos.

E para realizar a análise crítica dos temas, não só do Fantástico, mas da literatura em geral, o teórico estruturalista postula a existência de dois tipos de atitude no seio da crítica temática: a narrativa e a lógica. A primeira refere-se à que adota uma linha horizontal, ou seja, passa de tema em tema, tratando-os de forma concreta. Esta atitude crítica forma uma série interminável de temas e o crítico escolhe sem nenhum rigor metodológico-científico o início e o término da série. Já a segunda é exatamente o oposto da primeira, toma a linha vertical como forma de procedimento, não se satisfaz em interpretar os temas de um determinado autor, pois opera em um nível de abstração, a fim de alcançar objetividade.

A crítica narrativa segue uma linha horizontal, vai de tema em tema e se detém em um ponto mais ou menos arbitrário; todos estes temas têm muito pouco de abstrato, constituem uma cadeia interminável e o crítico [...] escolhe quase ao azar o começo e o final de seu relato. [...]. A atitude lógica, esta, segue de preferência uma linha vertical: a garrafa e a lâmpada [os temas] podem constituir um primeiro nível de generalidade; mas será necessário elevar-se logo a outro nível mais abstrato; a figura desenhada pelo trajeto é mais a de uma pirâmide que a de uma reta. (TODOROV, 2008, p. 106-107)

A crítica temática, de modo geral, se compraz em lidar com a atitude narrativa ao invés da lógica. Fato que a prejudica, pois, a atitude narrativa/horizontal não confere ao exame temático um caráter analítico e explicativo, como a atitude vertical/lógica. Entretanto, como a definição do Fantástico, proposto por Todorov

(2008), se dar de acordo como o estruturalismo, consecutivamente, o tratamento dado ao estudo dos temas da narrativa fantástica também segue essa mesma perspectiva, logo Tzvetan Todorov abandona a perspectiva narrativa/horizontal da crítica temática, presente em Vax (1972)³⁰, Callois (1965)³¹ e outros, e elege como caminho metodológico para o exame do aspecto semântico do Fantástico a atitude vertical/lógica. Ou seja, embora o aspecto semântico se refira ao conteúdo mais ou menos concreto da obra ele organiza-os de forma abstrata e não concreta, porquanto “Termos tão concretos não formam evidentemente nenhum sistema lógico” (TODOROV, 2008, p. 106). Para isso, o teórico búlgaro-francês adota uma organização formal e distributiva tendo como critério organizacional a ‘co-presença’ dos temas, ou melhor sua compatibilidade e incompatibilidade. Logo, ele divide os temas em dois grupos.

O primeiro grupo é o dos temas do eu ou do olhar e o segundo é o dos temas do tu ou do discurso. Os temas do eu (olhar) recebe esse nome por tratar da relação do homem como o mundo, do binômio *percepção – consciência*³², relação essa estática, pois implica em uma ação passiva, ou melhor, apenas perceptiva do mundo. Daí o motivo dos temas pertencentes a esse grupo ser visto, na psicanálise, como *psicose*³³. E o princípio lógico desta primeira rede de temas é *a passagem do espírito à matéria*. E esse, por sua vez, arquiteta vários temas, como: O pandeterminismo³⁴; a ruptura do limite entre sujeito e objeto; a transformação do tempo e do espaço e a multiplicação da Eu, *topos* do Duplo. Já os temas do tu (discurso), é assim designado por abordar a relação do homem como o seu desejo e, por conseguinte, com seu

³⁰ Dentre os temas presentes na ‘lista de elementos sobrenaturais’ produzido por Vax (1972) podemos citar: O lobisomem; o vampiro; as partes separadas do corpo humano; as perturbações do Eu; os jogos do visível e o invisível; as alterações da casualidade, do espaço e do tempo e a regressão”. Segundo Todorov (2008) esse teórico passa das imagens às causas que as originam.

³¹ Já no ‘catálogo de imagens’ produzido por Callois (1965) se encontra: o pacto com o demônio; a alma que cumpre pena; o espectro; a morte personificada; a “coisa” indefinível e invisível; os vampiros; os seres inanimados que ganham terrível independência; a enfermidade espantosa e sobrenatural proveniente de uma maldição; a mulher fantasma; a interpenetração dos terrenos do sonho e a realidade; os ambientes apagados do espaço e a detenção ou repetição do tempo.

³² Essa expressão está empregada de acordo com a perspectiva freudiana.

³³ A *psicose* diz respeito à negação da realidade e, consecutivamente, à criação de uma pseudo-realidade. Em termos freudianos é “[...] o desfecho [...] de um distúrbio nas relações entre o ego e o mundo externo”. (1977, p. 167)

³⁴ Espécie de causalidade particular que possibilita estabelecer uma relação de causa e efeito entre todos os fatos, do mundo visível e do invisível, pois no universo ‘tudo se corresponde’

inconsciente, razão pela qual a psicanálise tomar esses temas como *neurose*³⁵. Nessa relação o homem não é mais um observador isolado, pois entra em contato com os outros homens, o sujeito nos temas do tu não é mais um sujeito passivo, como nos temas do olhar (eu), mas sim um sujeito ativo, ele age sobre o outro:

Se os temas do eu implicavam essencialmente uma posição passiva, aqui se observa, ao contrário, uma forte ação sobre o mundo circundante; o homem não se mantém mais como um observador isolado, ele entra numa relação dinâmica com outros homens. Enfim, se se podiam consignar na primeira rede de temas os “temas do olhar, pela importância que a vista e a percepção em geral aí assumiam, deveríamos falar aqui de preferência dos “temas do discurso”, uma vez que a linguagem é, com efeito, a forma por excelência – e o agente estruturante – da relação do homem com outrem (TODOROV, 2008, p. 148).

Essa rede temática possui o *desejo sexual* como ponto de partida para se chegar em diversos temas, como: o diabo e a libido; a religião, a castidade e a mãe; o incesto; o homossexualismo³⁶; o amor a mais de dois; a necrofilia; etc. Assim, esses temas “[...] dedicam-se a descrever suas formas excessivas bem como suas diferentes transformações ou, se quisermos, perversões”. (2008, p. 147).

Em síntese, Tzvetan Todorov não se compraz em interpretar os temas, enquanto categoria concreta, mas sim constatar a presença de um princípio abstrato, em cada grupo, que dá origem aos temas na narrativa fantástica, bem como explicar como funciona esse princípio. Isso porque ele adota a atividade *poética* e não a *interpretação* crítica de obras particulares. Visto assim, passemos ao estudo do desdobramento do Eu como tema pertencente à primeira rede temática da narrativa fantástica de modo concreto.

³⁵ Entende-se *neurose* como “[...] o resultado de um conflito entre o *ego* e o *id* [...]”. (FREUD, 1977, p. 167) e ocorre quando o *ego* recusa atender, e até mesmo aceitar, uma demanda pulsional, desejo, do *id*. E para isso utiliza o mecanismo da repressão para lutar contra a erupção instintiva desse.

³⁶ Atualmente, o termo mais apropriado para designar o relacionamento amoroso, sexual, entre duas pessoas do mesmo sexo é homo afetividade e não homossexualismo, uma vez que o sufixo *ismo* conferi-lhe uma carga semântica pejorativa, sendo associado a doença, enfermidade, moléstia. Contudo, como estamos mencionando os temas citados por Tzvetan Todorov preferimos manter o mesmo termo por ele empregado no livro *Introdução à literatura fantástica*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



trabalho que ora se encerra, após realizar um recorte teórico-crítico, tanto em relação as proposições existentes acerca do Fantástico como também em relação ao *topos* do

Duplo, onde debateu teorias dos mais variados campos do conhecimento e enfrentou conceitos referentes à Teoria literária, sobretudo no que diz respeito ao gênero Fantástico, por várias vezes divergentes, adotou o modelo estrutural proposto pelo teórico búlgaro-francês Tzvetan Todorov para analisar a duplicação de Tertuliano, enquanto fato insólito, bem como procurou fugir de toda e qualquer definição psicanalítica para o fenômeno do desdobramento do Eu, haja vista que esta não é compatível com aquela, como esclarece o teórico citado acima, contudo algumas vezes fez menção, de modo bem sucinto, a elas para mostrar alguns estudos existentes acerca do Duplo nessa área do conhecimento.

No que diz respeito ao modelo estrutural do fantástico, foi necessário retomarmos os postulados estruturalistas, sobretudo a noção de estrutural, antes de adentrarmos na regra geral do gênero fantástico, a saber: a hesitação do leitor implícito. Posteriormente, fixamos nossa atenção no aspecto verbal da narrativa fantástica, hesitação, e verificamos que essa não está condicionada ao simples desejo do leitor de adotar ou não uma postura vacilante em relação aos fatos narrados. Constatamos que é algo que deve estar inserido no próprio texto, ou seja, não fica à mercê do leitor real, mas sim a cargo do destinatário intratextual, do leitor implícito. Se assim não fosse, a definição do Fantástico de Todorov (2008) iria contra a própria noção de *estrutura*, e, conseqüentemente, do *estruturalismo*, método investigativo eleito por esse teórico para investigar as obras literárias que lidam com o insólito.

Em seguida, ainda no aspecto verbal, estudamos, de modo mais preciso, os perigos que ameaçam a hesitação do fantástico em um texto, tanto os que tratam da natureza do acontecimento insólito – o gênero Estranho e o gênero Maravilhoso – como os que versam sobre a natureza do texto Fantástico – Alegoria, que pode desfazer a hesitação, e a Poesia, que pode fazer com que ela nem se manifeste. Nesta fase da pesquisa, observamos que se o leitor explicar os fatos que tem diante de si, seja por vias racionais ou sobrenaturais, o Fantástico cede lugar para outro gênero: Estranho e Maravilho, respectivamente. Lembremos, pois, o Fantástico exige a

dúvida, motivo pelo qual esses gêneros representam perigo para a sua existência. Já em relação a natureza do texto onde se manifesta o fato insólito, constatamos que para que seja possível realizarmos uma leitura alegórica é imprescindível que o duplo sentido das palavras esteja claramente no texto, isto é, explicitado na própria estrutura textual fazendo com que o sentido primeiro (literal), hesitante, desapareça. E para que a hesitação nem mesmo possa surgir no texto, para que seja possível uma leitura poética, é vital a evocação de uma *imagem poética* ao invés de um universo diegético, uma vez que somente naquela as palavras não assinalam outro sentido que não seja elas mesmos, ou melhor, não designam fatos, ações, personagens, etc., logo não podem ser traduzidas em sensações, como ocorre na ficção.

Assim sendo, chegamos à conclusão que o texto saramaguiano possui em sua estrutura textual a regra geral do gênero fantástico, a hesitação, e essa se instala na narrativa por meio do discurso modalizante empregado pelo narrador, narrador esse que está a todo instante questionando a existência do acontecimento insólito, a duplicação de Tertuliano Máximo Afonso, assim como julgando e comentando o caso e as ações das personagens envolvidas na trama, ou seja, temos um típico narrador fantástico, a saber: o narrador representado. Ainda a despeito da hesitação, encontramos no texto em análise a *hesitação representada* no próprio professor de história, Tertuliano. Tal recurso, segundo Todorov (2008), possibilita, no caso do leitor real d' *O homem duplicado* não se ater as marcas textuais discursivas circunscrita na própria estrutura do texto, ao leitor se identificar com a personagem e também assumir uma atitude vacilante diante da duplicação.

No que se refere aos perigos que rondam a hesitação do fantástico, a natureza do acontecimento insólito e a natureza do texto que evoca esse acontecimento, examinamos que, em relação ao primeiro perigo, embora durante a narrativa o leitor possa levantar algumas hipóteses que parecem dar conta de explicar o caso dos duplicados, todas de ordem natural e não sobrenatural (já que o mundo no qual se insere o texto analisado não possibilita situá-lo dentro do Maravilhoso), como: visões oníricas ou fraude, essas não se confirmam ou se excluem de modo algum, pois novos questionamentos são lançados a todo instante pelo narrador fazendo com que tais saídas se tornem inviáveis, mantendo assim a ambiguidade da narrativa.

Com base na natureza do texto saramaguiano, constatamos que a realização de leituras negativas (*cf.* Todorov, 2008), tanto alegórica quanto poética, não se

sustentam para o *corpus* selecionado para esta pesquisa. No que diz respeito a alegoria, o sentido duplo das palavras não se encontra presente de modo explícito no texto, diferente de outras narrativas do autor onde o sentido alegórico é apontado claramente. E as leituras que consideram a duplicação de Tertuliano Máximo Afonso como uma grande alegoria da perda da individualidade na sociedade globalizada, se baseiam mais no contexto de produção da obra do que no sentido explícito das palavras. No tocante a poesia, verificamos que n' *O homem duplicado* há a evocação de um *universo diégetico* e não de uma *imagem poética*, as palavras são claras e transitivas. Portanto, no romance estudado, tanto se preserva a literariedade das palavras como seu caráter *representativo*, ficcional, fato que impossibilita a hesitação se desfazer, devido a alegoria, como até mesmo não se manifestar, por conta da poesia. Temos assim, os perigos que ameaçam ao fantástico, no que diz respeito a natureza do texto, impossibilitados de se manifestarem no *corpus* selecionados para esta pesquisa, garantindo assim a sobrevivência da hesitação no texto saramaguiano.

Dando continuidade ao exame da estrutura do Fantástico, após findarmos a apreciação do aspecto verbal da narrativa pertencente a esse gênero, passamos a matéria do aspecto semântico, ao estudo dos temas presentes nos textos fantásticos. Nessa altura da dissertação, notamos que diferente de outros teóricos do assunto, como Vax (1972) e outros que abordam a questão de modo horizontal, ou melhor, de tema em tema, enquanto imagens concretas, Tzvetan Todorov tem como metodologia uma postura mais vertical/lógica, isto é, trabalha menos com a imagem concreta e mais com a abstração dessa. Assim, tendo como base isso faz uma distribuição dos temas em dois grupos, com base na compatibilidade desses, a saber: tema do eu/olhar e temas do tu/discurso e postula como princípio para essas duas redes temáticas: *a passagem do espírito a matéria* e *a relação do homem com seus desejos mais intensos*, respectivamente. E dentro dessas duas redes, regidas por princípios lógicos, podemos observar a existência de vários temas, enquanto imagens concretas. No que se refere a primeira rede, temas do eu/olhar, é justamente nessa que se encaixa o caso dos duplos Tertuliano e Antônio Claro.

E ao realizarmos um exame mais preciso sobre esse tema, tendo como base suas aparições na literatura, exame esse feito dialogando com diversos estudiosos que tratam do assunto, chegamos à seguinte conclusão: embora muitas sejam as teorias existentes sobre o desdobramento do Eu, e cada uma dessas preserve certas

particularidades no tratamento da questão devido o contexto no qual se inserem, todas acabam convergindo para a questão ontológica do Ser, ou seja, para os estudiosos do tema a simples existência da semelhança física, ou até mesmo da igualdade – como no caso dos gêmeos –, não se configura como um caso de duplicação se não existir uma união mais intensa e profunda entre os pares, união essa de ordem existencial.

A ideia da dualidade do homem diz respeito a noção de cisão interna do Ser, e, conseqüentemente, o abandono da ideia de unidade do homem, daí porque teóricos como Keppler excluir qualquer possibilidade de duplicação nas obras que não levanta nenhum questionamento sobre o Eu interior do homem, mas apenas põe em evidência a semelhança física existente entre as personagens, assim como Lopez afirma, categoricamente, que os textos literários pertencentes ao teatro *plautino-renascentista-shakesperiano* só podem ser consideradas como *uma pré-história* do duplo, enquanto Bravo (1997) denomina de fase homogênea, pelo mesmos motivo: essas obras não tocaram na questão mais velha e aterrorizante para o homem: ‘*Quem sou eu*’, pois as mesmas são influenciadas pela maneira de pensar o homem do seu tempo, modo esse embasado na unidade de todas as coisas, unidade esta que se reflete no próprio homem que habita esse mundo unitário.

Porém, quando o homem toma consciência do seu desdobramento interior, surge uma figura chamada de *Doppelgänger*, espécie de fase oculta da identidade do homem, figura esta que ilustra muito bem a impossibilidade da unidade do ser. Essa fase oculta do homem, quando se manifesta nem sempre preservar a semelhança física, uma vez que o diferente (o outro) também pode representar muito bem essa fissura no interior do sujeito. Daí porque, Bravo (1998) chama esses duplicados de *Duplo heterogêneo* em contraposição a homogeneidade representada pelos gêmeos e sócias nas histórias de Duplos que antecederam esse período.

Desse modo, a partir das reflexões teóricas sobre a temática da duplicação, expostas sumariamente acima, vislumbramos no caso dos siameses saramaguianos uma típica história de duplos, pois encontramos entre os pares duplicados, Tertuliano e António Claro, mais que uma simples semelhança, observamos um atrelamento intenso, existencial. António Claro é o companheiro íntimo que Tertuliano carrega consigo desde que nascera, é seu outro Eu com quem tem ligações profundas, motivo pelo qual o narrador os denominam de irmãos siameses.

Esse outro Eu que habita no seu interior, com base no estudo das particularidades do fenômeno do desdobramento do Eu, ou seja, dos tipos de duplos existentes na esfera literária, surge diante de si por meio de uma *fusão*, isto é, por meio do reconhecimento no outro de uma unidade, reconhecimento esse que se dá no exato momento que o protagonista de Saramago se depara com António Claro, ou melhor, se depara com a imagem especular de António Claro na TV, diferentemente do que acontece no conto Willian Wilson, de Edgar Allan Poe, onde o reconhecimento ocorre gradualmente até o reconhecimento completo na cena final do homicídio/suicídio, assim como é distinto do que acontece nas histórias de duplos de Gógol, em *O nariz* (1990), e de Stevenson, *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (2011), onde o outro Eu dos personagens centrais das histórias surgem devido a *cisão*, divisão de um sujeito fazendo surgir outro igual ao primeiro, e a *metamorfose*, transformação do Eu que pode gerar muitas formas, respectivamente.

Além disso, também verificamos que embora o outro eu do professor de história, Tertuliano, tenha como forma de materialização a figura do sócia António Claro, esse mesmo se mostrando no exterior com uma forma corpórea independente, fato que lhe permite a autoscopia, o autoconhecimento, isto é, mesmo sendo exógeno/exterior representa a duplicação endógena/interna do protagonista, logo a materialização do segundo Eu de Tertuliano Máximo Afonso no outro exemplifica o fenômeno da heterogeneidade pelo qual passa o sujeito da contemporaneidade. Bem como notamos que Saramago ao usar a semelhança física, o sócia, como forma de materialização do duplo, traz à tona o próprio paradoxo que é identidade, ser igual, nesse caso fisicamente, e diferente, modo de ser e agir, simultaneamente.

Chegando ao fim da nossa jornada pela literatura fantástica e por um dos temas que mais povoam as narrativas desse gênero – o duplo –, concluímos que essa variedade da literatura, surgida no século XIX, ainda permanece viva com obras como *O homem duplicado*, de Saramago, e muitas outras, entretanto nessas obras o acontecimento aparentemente sobrenatural não se manifesta depois de muitos indícios indiretos, mas sim logo nas primeiras páginas. Já o *topos* do duplo, após passar por profundas mudanças, tem se mantido presente na contemporaneidade com a figura do heterogêneo, revelando assim não apenas a quebra da unidade do Ser, mas sim seu fracionamento *ad infinitum* (cf. BRAVO), como vimos o caso do nosso protagonista Tertuliano, que chega ao final da sua jornada, da sua caçada,

descobrimo ser triplicado e não só duplicado. Portanto, podemos inferir que a procura, a caça, de Tertuliano pelo seu outro eu, primeiramente António Claro/Daniel Santa-Clara e posteriormente o terceiro irmão siamês, que revelara sua existência nas últimas páginas do romance, se repetirá exaustivamente como *a corrida de Aquiles com a tartaruga*⁷⁰.

⁷⁰Paradoxo de Zenão de Eléia – discípulo de Parmênides –, postula que Aquiles e uma tartaruga apostam uma corrida, contudo devido o herói grego possuir uma vantagem sobre a tartaruga ela é recompensada começando a corrida à frente da largada de Aquiles. Assim sendo, para alcançá-la o homem terá que percorrer uma distância superior à metade da distância inicial que os separava no início da corrida, porém como a tartaruga, igual a Aquiles, continua a correr sua missão se repetirá infinitamente, como comenta Jorge Luís Borges: “Aquiles, símbolo de rapidez, tem de alcançar a tartaruga, símbolo de morosidade. Aquiles corre dez vezes mais rápido que a tartaruga e lhe dá dez metros de vantagem. Aquiles corre esses dez metros, a tartaruga corre um; Aquiles corre esse metro, a tartaruga corre um décimo; Aquiles corre esse décimo, a tartaruga corre um centímetro; Aquiles corre esse centímetro, a tartaruga um milímetro; Aquiles corre esse milímetro, a tartaruga um décimo de milímetro, e assim infinitamente, de modo que Aquiles pode correr para sempre sem alcançá-la” (1998, p.261).

REFERÊNCIAS

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel. **Teoria da literatura**. 2. ed. rev. e aum. Coimbra: Almedina, 1988.

ALVES, F.C. J. **A construção duplicada em “O homem duplicado”**. 2010, 89f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

AMORIM, Orlando Nunes de. A história do cerco de Lisboa e o Estatuto do Narrador em José Saramago. **Letras & Letras**. Uberlândia: Ed. da Universidade Federal de Uberlândia, v. 10, n. ½, p. 125-136, jan./dez. ,1994.

ANDERSEN, H. C. A sombra. In: LONDON, J. et al. **O outro**: três contos de sombra. Rio de Janeiro: Dantes, 2002.

ANÔNIMO. O rato e o eremita. In: COSTA, Flávio Moreira da (org). **Os melhores contos fantásticos**. Tradução de Adriana Lisboa... et al. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ANTUNES, Antônio Lobo. Receita para me lerem. In: **Segundo Livro de Crônicas**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, comentário e índices analítico e onomásticos de Eudoro de Sousa. Lisboa: Nova Cultural, 1987.

ARNAUT, Ana Paula. **O homem e sua ilha**. São Paulo: Duetto, v. 2, p. 28-29, jan. 2005.

AS BRUMAS de Avalon [filme]. Produção de Bernd Eichinger e Gideon Amir. Direção de Uli Edel. Praga: 2001. 183 minutos.

ASSIS, Machado de. **O espelho**. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994.

ASSY, Nájla. **O duplo na literatura: reflexão psicanalítica**. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

BARTHES, Roland. A atividade estruturalista. In: COELHO, Eduardo Prado (Org.). **Estruturalismo**: antologia de textos teóricos. Tradução de Maria Eduarda Reis Colares, António Ramos Rosa e Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Portugalia, 1980. p. 19-27.

_____. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2011.

BAUM, Lyman Frank. **O mágico de OZ**. Tradução de William Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2011.

BOCAGE, Manuel du. **Sonetos**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.

BORGES, Jorge Luís. A perpétua corrida de Aquiles e da tartaruga. In: **Obras Completas**. São Paulo: Globo, 1998. v. 1.

_____. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: **Ficções**. São Paulo: Abril Cultural. 1972.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da Poesia**. São Paulo, Cultrix, 1977.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In.: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. (Orgs.) **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

BRAFF, Roseli Deienno. **Saramago, Braff e seus personagens Duplos**: uma análise comparativa. 2010. 130 f. Dissertação (Mestrado em estudos literários) – Faculdade de ciências e Letras, Unesp, Araraquara, 2010.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In.: BRUNEL, Pierre(org.).**Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekinder *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 261-288.

BUENO, Francisco da Silveira. **Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa**: vocábulos, expressões da língua geral e científica; sinônimos; contribuições do tupi-guarani. São Paulo: Saraiva, 1967. 8 v.

CAILLOIS, Roger. **Au Coeur du fantastique**. Paris: Gallimard, 1965.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A Literatura fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo, SP: Cultura Acadêmica, 2014. (Coleção Letras; 09).

CARRATÉ, Juan Bargalló. Hacia una tipología del *doble*: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis. In: –. (Org.). **Identidad y alteridad**: aproximación al tema del doble. Sevilla: Alfar, 1994. p. 11-26.

CARPENTIER, Alejo. Prefácio. **O reino deste mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CASTEX, P.G. **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**. Paris: José Corti, 1962.

CHAMISSO, Adelbert von. **A História Maravilhosa de Peter Schlemihl**. Trad. Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

CHAUÍ, Marilena. Sobre o medo. In: CARDOSO, Sérgio *et al.* **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 33-82.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 13ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CHKLÓVSKI, V. A arte como procedimento. In: CHKLÓVSKI, V. *et al.* **Teoria da Literatura**: formalistas russos. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1976.

CISNE negro [filme]. Produção de Arnold Messer, Brian Oliver, Mike Medavoy e Scott Franklin. Direção de Darren Aronofsky. New York, 2010. 108 min.

CECILIA, Juan Herrero. Figuras y significaciones del mito del doble em la literatura. **Çédille**— revista de estudos franceses —, n. 07, p. 15-48, abril de 2011. Disponível em: <http://webpages.ull.es/users/cedille/M2/02herrero2.pdf>.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolo**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Farias. São Paulo: Centauro, 2005.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: EdUFMG, 2001.

CORSO, Josiele Kaminski. **No limiar do outro, o eu – a temática do Duplo em O homem duplicado de José Saramago**. 2006. 97 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CUNHA, Carla. Duplo. In: CEIA, Carlos (org.). **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbete/D/duplo.htm>. Acesso em: 04 abr. 2015.

DAMASCENO, João Emiri. **Os Duplos em Dostoiécski e Saramago**. 2010, 90 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2010.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O duplo**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2011.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

FARIA, Ernesto. **Dicionário latino-português**, 6ª ed. Rio de Janeiro: Fename, 1985.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2.ed.rev. e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FERREIRA, Sandra. O original e a cópia (sobre O homem duplicado, de José Saramago). In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC. 11., 2007, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2007. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais.asp>>. Acesso em: 25 set. 2014.

FINKLER, Gredes Rejane. O mito do duplo nos poemas de ferreira Gullar. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

FOUCAULT, Michel. Entrevista com Michel Foucault. In: COELHO, Eduardo Prado (Org.). **Estruturalismo**: antologia de textos teóricos. Tradução de Maria Eduarda Reis Colares, António Ramos Rosa e Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Portugalia, 1980. p. 45-100.

_____. As ciências humanas. In: COELHO, Eduardo Prado (Org.). **Estruturalismo**: antologia de textos teóricos. Tradução de Maria Eduarda Reis Colares, António Ramos Rosa e Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Portugalia, 1980. p. 19-27.

FREUD, Sigmund. Neurose e Psicose. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 164-171.

_____. O 'estranho'. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FURTADO, Felipe. **A construção do Fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.

GARCÍA, Flávio. O insólito na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In GARCÍA, Flávio (Org.). **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

_____. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: BATALHA, Maria Cristina; GARCÍA, Flávio (Org.). **Vertentes teóricase ficcionais do insólito**. Rio de Janeiro: Caetés, 2012, pp. 13-29.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3^o. Ed. Lisboa: Vega, 1995.

GÓGOL, Nicolai V. O nariz. In: _____. **O capote e outras novelas**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

GONÇALVES NETO, Nefatalin. **A ordem e o caos: Plauto e José Saramago**. 2014. 156f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/.../2011_NefatalinGoncalvesNeto.pdf>. Acesso em: 10 out. 2014.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5^o ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HANSEN, J. A. **Alegoria, Construção e Interpretação da Metáfora**. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução de JohannesKretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v.1

JAEGER, Werner. **Paidéia: A Formação do Homem Grego**. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de ZidoroBlikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2011.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos do inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

LAMAS, Berenice Sica. **Lygia Fagundes Telles: imaginário e a escritura do duplo**. Porto Alegre: 2002. 296 f. Tese (Doutorado em Literatura). Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/1848/000310382.pdf?sequence=1>
Acesso em: 30 out. 2014.

LOBO, Danilo Moraes. A narrativa fantástica e suas intersecções entre a literatura e a filosofia. **Pandora Brasil**. Nº. 40. Mar/ 2012.

LÓPEZ, R. M. **Las manifestaciones del doble en La narrativa breve española contemporánea**. Barcelona: 2006. 663 f. Tese (Doutorado em Literatura Espanhola) – Departamento de Filología Española, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006. Disponível em: http://www.tesisenred.net/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-1013106-110206/rml1de1.pdf . Acesso em: 20 ago. 2015.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LUZ, Ana Maria Oliveira da. “Cisne Negro”: quando eu é um outro. **Cad. Psicanálise**. -CPRJ, Rio de Janeiro, v. 33, n. 25, p. 178-190, 2011.

MACHADO, Cassiano Elek. **José Saramago fala para a caverna chamada São Paulo** – Entrevista com José Saramago. Folha de São Paulo Online, 06/12/2000. Disponível em: <<http://biblioteca.folha.com.br/1/04/2000120601.html>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

MAUPASSANT, Guy de. O Horla. In: PAES, José Paulo (Org. e Trad.). **Os buracos da máscara**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MELETINSKI, Eleazar Mosséievitch. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Praga a Paris**: uma crítica do estruturalismo e do pensamento pós-estruturalista. Tradução de Ana Maria de Castro Gibson, com revisão do autor. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**– Ed. rev. e atual. – São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. **O enigma do homem**. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

NERVAL, Gerard de. **Aurélia**. Tradução de Luís Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 1991.

NODIER, Charles. **Du fantastique em littérature**. Paris: Chimères, 1989.

_____. Histoire d'Hélène Gillet. In: CASTEX, Pierre-George (org). **Contes**. Paris: Garnier, 1961.

O CONFRONTO [filme]. Produção de James Wong e Glen Morgan. Direção de James Wong. New York, 2001. 87 min.

OLIVEIRA, Maria do Socorro Costa. **O que Alice buscava no país das maravilhas?**. 2007. 95f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2007.

OLIVEIRA FILHO, Odil José. A incoerência coerente: a Alegoria e o Fantástico em José Saramago. In CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC. 11., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <www.abralic.org/html/congressos/anaiseventos.htm>. Acesso em: 29 nov. 2014.

PAES, José Paulo. As dimensões do Fantástico. In: PAES, José Paulo. **Gregos e baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 184-192.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEPETELA. **Lueji** (O nascimento dum império). União dos Escritores Angolanos: Ed. Contemporâneos, 1989.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Apresentação. In: **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego** [por Bernardo Soares]. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Poesias**. CASSAL, Sueli Barros (org). Porto Alegre: L&PM, 2011.

PINTO, Milton José. Introdução – a mensagem narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto Petrópolis: Vozes, 2011.

PIRANDELLO, Luigi. **Um, nenhum e cem mil**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. 1ª Ed., São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PLAUTO. **O Anfitrião**. Trad. Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Edições 70, 1993.

POE, Edgar Allan. Ligéia. In: **A carta roubada e outras histórias de crime & mistério**. Tradução de Willian Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. O coração denunciador. In: CALVINO, Ítalo (Org.). **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. Trad. Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. O retrato ovalado. In: **A carta roubada e outras histórias de crime & mistério**. Tradução de Willian Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. William Wilson. In: **A carta roubada e outras histórias de crime & mistério**. Tradução de Willian Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2007.

POLONESIO, Julia Marchetti. **O conto e as classes subalternas**. São Paulo: ANNABLUME, 1994.

RANK, Ott. **O duplo: um estudo psicanalítico**. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

REIS, Carlos &. LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. 3º ed., Coimbra: Almedina, 1991.

_____. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

_____. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

RICHTER, Anne. Les métamorphoses du double. In: —. (Org.). **Histoires du double**: d'Hoffmann à Cortázar. Bruxelles: Complexe, 1995. p. 7-23.

RIMBAUD, Arthur. **Poesia Completa**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.

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

ROSA, Selesté Michels. O homem duplicado e a estética pós-modernista. **Revista Nau Literária**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, vol. 02, n. 02, p. 1-12, jul/dez., 2006

ROSENFELD, Anatol. Aspectos do Romantismo Alemão. In: **Texto/Contexto**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIM, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **A confissão de Lúcio**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

_____. **Mário de Sá-Carneiro**: Obra completa. Introdução e organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SANTOS, Adilson dos. Um périplo pelo território do duplo. In: **Revista Investigações**, Vol. 22, nº 1, janeiro de 2009.

SARAMAGO, José. **As Intermitências da Morte**. Lisboa: Caminho, 2005.

_____. **Ensaio sobre a Cegueira**. Lisboa: Caminho, 1995.

_____. **Ensaio sobre a Lucidez**. Lisboa: Caminho, 2004.

_____. **História do Cerco de Lisboa**. Lisboa: Caminho, 1989.

_____. **Manual de Pintura e Caligrafia.** Lisboa: Caminho, 1977.

_____. **O Ano da Morte de Ricardo Reis.** Lisboa: Caminho, 1984.

_____. **O Homem duplicado.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Todos os Nomes.** Lisboa: Caminho, 1997.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral.** BALLY, Charles, SECHEHAYE, Albert (org). Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e IzidoroBlikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SHAKESPEARE, William. **A comédia dos erros.** Tradução e prefácio de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **José Saramago - Entre a história e a ficção:** Uma saga de portugueses. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

STEVENSON, R. L. **O Estranho Caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde.** Trad. Braulio Tavares. São Paulo: Editora Hedra, 2011.

THION, Serge. Estruturologia. In: COELHO, Eduardo Prado (Org.). **Estruturalismo:** antologia de textos teóricos. Tradução de Maria Eduarda Reis Colares, António Ramos Rosa e Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Portugalia, 1980. p. 139-148.

TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: CHKLÓVSKI, V. *et al.* **Teoria da Literatura:** formalistas russos. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1976.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa. In: BARTHES, Roland (org). **Análise estrutural da narrativa.** Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **A gramática do Decameron.** Tradução de EniOrlandi. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **Estruturalismo e poética.** Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção Debates).

_____. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Eliza Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____. **Poética da prosa**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Teorias do Símbolo**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: CHKLÓVSKI, V. *et al.* **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1976.

VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Tradução de João Costa, Lisboa: Arcádia, 1972.

VEIGA, José. J. O espelho. In: **Objetos turbulentos: contos para ler à luz do dia**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

WELLEK, R. *et al.* **Teoria da literatura**. Lisboa: Europa-América, 5.ed., s.d.

WHITE, Kevin. The Meaning of phantasiain Aristotle's De Anima, III, 3-8. **Dialogue: CanadianPhilosophicalRevi**en, v. 24, p. 483-505, 1985.

WILDE, O. **O Retrato de Dorian Gray**. Adaptação de Cláudia Lopes, São Paulo: Scipione, 2004.