

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Letras e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado
Área de Concentração: Literatura Comparada
Linha de Pesquisa: Literatura e História

Dissertação



Articulações do duplo em *Budapeste* e em *O Homem Duplicado*

Danieli de Oliveira Vilela

Pelotas, 2017

Danieli de Oliveira Vilela

Articulações do duplo em *Budapeste* e em *O Homem Duplicado*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Alfeu Sparemberger

Pelotas, 2017

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

V695a Vilela, Danieli de Oliveira

Articulações do duplo em Budapeste e em O Homem Duplicado / Danieli de Oliveira Vilela ; Alfeu Sparemberger, orientador. — Pelotas, 2017.

92 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2017.

1. Duplo. 2. Doppelgänger. 3. Mise en abyme. 4. Chico buarque. 5. José saramago. I. Sparemberger, Alfeu, orient. II. Título.

CDD : 469.5

Danieli de Oliveira Vilela

Articulações do duplo em *Budapeste* e em *O Homem Duplicado*

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestra em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado, Área de Concentração Literatura Comparada, da Universidade Federal de Pelotas.

31 de agosto de 2017

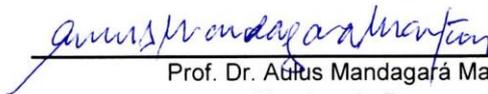
Banca examinadora:



Prof. Dr. Alfeu Sparemberger
Orientador/Presidente da Banca
Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo



Profª Dra. Renata Azevedo Requião
Membro da Banca
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Prof. Dr. Aulus Mandagafá Martins
Membro da Banca
Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dedico este trabalho ao meu duplo, meu esposo Fábio Pinheiro, à nossa filha Sophia e ao nosso filho Pedro, que vai nascer quase junto com esse trabalho.

Agradecimentos

Ao meu esposo, Fábio Pinheiro, e a minha filha, Sophia, pelo carinho, apoio e compreensão durante mais esse percurso,

Ao meu orientador, professor Alfeu Sparemberger, por acolher meu trabalho e pelos valorosos ensinamentos,

Aos professores Aulus Mandagará Martins e Renata de Azevedo Requião, por suas importantes considerações e sugestões na banca de qualificação,

Aos colegas de Mestrado, que compartilharam suas angústias, conhecimentos e vitórias nessa trajetória e, em especial, aos colegas Ivens Mattozo, Márcia Chico e Raíssa Amaral.

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

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

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

Ricardo Reis

Resumo

VILELA, Danieli Oliveira. **Articulações do duplo em *Budapeste* e em *O Homem Duplicado***. 2017. 92, f. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Comparada) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas - RS.

A presente dissertação aborda a temática do duplo na literatura, bem como a desestabilização do sujeito pós-moderno. O estudo procura contribuir na expansão da análise do duplo, tema presente em muitas culturas e igualmente presente em muitas obras literárias, colocando dois romances em relação. Para dar suporte teórico ao estudo utilizaram-se autores da área da filosofia (Clement Rosset), da psicologia (Otto Rank, Freud e Jung) e da literatura (Tzvetan Todorov). O *corpus* literário de análise são as obras *Budapeste* (2003), do autor brasileiro Chico Buarque, e *O Homem Duplicado* (2008), do autor português José Saramago.

Palavras-chave: duplo; *doppelganger*; mise en abyme; Chico Buarque; José Saramago.

Abstract

VILELA, Danieli Oliveira. **Double articulations in *Budapeste* and in *O Homem Duplicado***. 2017. 92 f. Dissertation (Master's Degree in Comparative Literature) – Graduate Program in Languages, Center of Languages and Communication, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2017.

This paper deals with the double in literature as well as with the subject crises in post modernity. The study seeks to contribute to expansion of the double analysis, topic presented in many cultures and in many literary works, putting two novels in relation. To give theoretical support to the study, authors from philosophy (Clement Rosset), psychology (Otto Rank, Freud and Jung) and literature (Tzvetan Todorov) were used. The literary *corpus* of analysis are the following works: *Budapeste* (2003) from the Brazilian author Chico Buarque, and *O Homem Duplicado* (2008) from the Portuguese author José Saramago.

Key Words: double; *doppelganger*; mise en abyme; Chico Buarque; José Saramago.

Lista de Figuras

- Figura 1.** Johannes Vermeer, ***O Atêlie ou Alegoria da Pintura***, 1666, óleo sobre tela, 1,30 x 1,10, Viena, *Kunsthistorisches Museum*.....34
- Figura 2.** **Chico Buarque de Hollanda** (1944 –)36
- Figura 3.** Eyck, Jan Van, ***O Casal Arnolfini***, 1434, óleo sobre tábua, 0,80 x 0,60, Londres, Galeria Nacional.....52
- Figura 4.** Diego Velásquez, ***Las Ninãs***, 1656, óleo sobre tela, 3,18 x 2,76, Madrid, Museu do Prado53
- Figura 5.** Esquema da literatura encaixada em *Budapeste*, de minha própria autoria.....56
- Figura 6.** Capa do livro *Budapeste*, publicado pela editora Companhia das Letras, projeto gráfico de capa de autoria de Raul Loureiro.....57
- Figura 7.** **José Saramago (1922 – 2010)**59

Sumário

Introdução.....	11
1. O termo duplo e sua trajetória cultural.....	14
1.1 O duplo do ponto de vista psicológico.....	21
1.1.1 Otto Rank.....	21
1.1.2 Freud.....	24
1.1.3 Jung.....	25
1.2 O duplo do ponto de vista filosófico.....	26
2. Os escritores, as obras e o tema do duplo.....	36
2.1 <i>Budapeste</i>	36
2.1.1 O escritor Chico Buarque e seu universo romanesco.....	36
2.1.2 Resumo e apresentação da trama de <i>Budapeste</i>	41
2.1.3 O duplo de si mesmo em <i>Budapeste</i>	49
2.1.4 Uma obra dentro da outra – mise en abyme.....	51
2.2 <i>O Homem Duplicado</i>	59
2.2.1 O escritor José Saramago e seu universo romanesco.....	59
2.2.2 Resumo e apresentação da trama de <i>O Homem Duplicado</i>	64
2.2.3 O duplo insólito em <i>O Homem Duplicado</i>	66
2.2.4 Mise en abyme.....	69
3. O duplo e a narrativa em <i>Budapeste</i> e em <i>O Homem Duplicado</i>	73
Considerações Finais.....	84
Referências Bibliográficas.....	87

Introdução

A presente Dissertação analisa *Budapeste* (2003), de Chico Buarque, e *O Homem duplicado* (2008), de José Saramago, de forma comparativa, com o objetivo de problematizar a questão do duplo nos dois romances. Para tanto, realizamos uma revisão bibliográfica sobre o duplo na literatura e, posteriormente, passamos à análise das referidas obras. Uma vez que o trabalho faz parte dos estudos de literatura comparada, torna-se importante dizer que setor dos estudos literários compreende um vasto campo de atuação e move-se em diversas áreas, adaptando-se as metodologias exigidas pelos objetos que estiver colocando em relação. O estudo comparado entre dois textos literários distintos compreende, como possibilidade, articulações com o social, o político, o histórico e o cultural. Essa mobilidade e o fato de situar-se “entre” lhe conferem o caráter interdisciplinar que aponta para uma reflexão mais ampla sobre o fenômeno literário.

Este procedimento metodológico foi definido pela professora em teoria literária, professora Tania Franco Carvalhal, como:

[...] uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, um procedimento, uma maneira específica de interrogar os textos literários não como sistemas fechados em si mesmos, mas em sua interação com outros textos, literários ou não (CARVALHAL, 1991, p.13).

E, uma vez que o estudo vai abordar a questão do duplo, ressaltamos que embora a temática do duplo seja recorrente na literatura mundial, continua a instigar a curiosidade tanto de autores quanto de leitores. Sua presença remonta à antiguidade e às comédias de Plauto, mas se tornou mais efetiva a partir do final do século XVIII, com o surgimento do Romantismo alemão. O tema em si é bastante produtivo, não só na literatura, mas nas artes plásticas, no teatro e no cinema.

As representações com a temática do duplo são seguramente incontáveis, dada a constante atualização do tema. O que nos faz pensar que tal popularidade esteja vinculada às questões primordiais que este tema traz à tona, como a identidade e a individualidade do sujeito, a busca de si e a busca de si no outro, a cisão interna, que é a imagem do homem contemporâneo, assim como a presença da morte e todos os questionamentos que advém dessa situação.

Inúmeros autores, psicólogos, filósofos e artistas trataram do tema que em geral circula através da ideia de irmãos, sejam estes gêmeos ou não, sócias, máscaras, espectros, reflexos no espelho, sombras, ou da alma que de alguma forma é capturada e aprisionada num quadro, foto ou espelho.

Assim, a presente dissertação divide-se em três capítulos, além da introdução e considerações finais. No primeiro capítulo da Dissertação, intitulado “O termo duplo e sua trajetória cultural”, é realizado um panorama do termo duplo na literatura, um tema que está em constante transformação e que por isso se torna sempre contemporâneo e passível de ser revisitado.

No capítulo seguinte, intitulado “Os escritores, as obras e o tema do duplo” procedemos a uma apresentação dos autores trabalhados e seus universos romanescos. Ambos são extremamente conhecidos, entretanto, Chico Buarque ainda é mais lembrado como compositor do que como autor. Assim, este capítulo tem o intuito de analisar a atividade de Chico Buarque como escritor, situar no tempo e no espaço as obras analisadas, bem como o de verificar se os autores já haviam trabalhado com o tema do duplo em outras obras. À luz do referencial teórico apresentado, aborda-se, primeiramente, o romance *Budapeste*, cuja personagem, José Costa, trabalha como *ghost-writer* e vive uma crise de identidade motivada pela questão da autoria das obras e também pela vida dupla que leva, ora no Brasil, ora na Hungria, dividido entre duas mulheres, duas culturas, duas línguas, duas cidades, e especialmente entre o narrar e o ser narrado. E, posteriormente, é feita a análise do romance *O Homem Duplicado*, de José Saramago, que focaliza a personagem Tertuliano Máximo e seus questionamentos acerca de sua identidade depois de descobrir a existência de um homem idêntico a ele, mas com um estilo de vida completamente diferente e que ele passa a desejar.

O terceiro e último capítulo, intitulado “O duplo e a narrativa em Budapeste e em O Homem Duplicado”, é dedicado à análise comparativa do duplo nas duas narrativas e a discutir sobre o lugar da narrativa na sociedade pós-moderna.

Ainda com relação aos autores, Chico Buarque e José Saramago mantiveram uma relação de amizade e admiração e chegaram a trabalhar juntos num projeto denominado *Terra*. A obra é um livro com imagens do fotógrafo Sebastião Salgado,

que traz o prefácio assinado por José Saramago e um CD com quatro canções de Chico. O trabalho, lançado em 1997 pela editora Companhia das Letras, foi uma oportunidade de estreitar a relação entre eles. Uma curiosidade é que uma das canções de Chico, feitas para este projeto, chama-se “Levantado do Chão”, título tomado emprestado do romance de autoria de Saramago, de mesmo nome, publicado em 1980.

Chico era leitor de Saramago e vice-versa, e o autor português chegou a escrever um texto a respeito de *Budapeste* em seus cadernos, que posteriormente foi colocado na orelha do livro de Chico:

[...] um livro existe, deixará de existir, existirá outra vez. Uma pessoa escreveu, outra assinou, se o livro desaparecer, também desaparecerão ambas? E se desaparecerem, desaparecem no todo ou em parte Se alguém sobreviveu, sobreviveu neste, ou noutra universo? Quem serei eu, se tendo sobrevivido, não sou já quem era? Chico Buarque ousou muito, escreveu cruzando um abismo sobre um arame, e chegou ao outro lado. Ao lado onde se encontram os trabalhos executados com maestria, a da linguagem, a da construção narrativa, a do simples fazer. Não creio enganar-me dizendo que algo novo aconteceu no Brasil com este livro (SARAMAGO, 2008, s/p.).

Finalmente, nosso estudo justifica-se pelo fato de que embora os dois autores sejam muito estudados, não há análises comparativas entre os dois autores no que tange às referidas obras.

1. O termo *duplo* e sua trajetória cultural

O duplo não é um tema novo, a temática do duplo (*doppelgänger*) tem sido recorrente na literatura ao longo dos séculos e através de diferentes países e culturas, fazendo parte da literatura universal desde a antiguidade até os dias atuais, e será analisada aqui a partir das obras escritas no Ocidente. Como exemplo, podemos citar os contos *O elixir do diabo* (1816) e *O Homem de Areia* (1817), ambos de E.T.A Hoffman, *William Wilson* (1839), de Edgar Allan Poe, *Lejana* (1951), de Júlio Cortázar, bem como os romances *O duplo* (1846), de Dostoiévski, *O Médico e o Monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, *O Retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, *A trilogia de Nova York*, de Paul Auster (os três romances hoje são editados juntos, mas foram lançados originalmente em sequência como *City of Glass* em 1985 e, posteriormente, *Ghosts* e *The Locked Room* em 1986), *Benjamim* (1995), de Chico Buarque, *Porcarias* (1997), de Marie Darrieussecq, *Dois Irmãos* (2000), de Milton Hatoum, *O vendedor de Passados* (2004), de José Eduardo Agualusa e *Do Fundo do Poço se Vê a Lua* (2010), de Joca Reiners Terron.

No campo da crítica, há um termo específico que vem do alemão, mais precisamente da fusão das palavras *doppel*, que significa “duplo ou réplica”, e *gänger*, que significa “aquele que vaga”, e é descrito no artigo *A Literatura como o Döppelgänger da Psicanálise* (2009), como:

[...] o ente misterioso que, como uma sombra, estaria ligado inextricavelmente a cada ser humano e em tudo se lhe assemelha, mas que, ao contrário da sombra, permanece-lhe habitualmente oculto e desconhecido. Seu inesperado aparecimento é sempre um evento traumático, causando espanto e desconcerto no sujeito que o vê, pois, ao mesmo tempo em que nele se reconhece, nele também percebe uma radical estranheza. O assustador encontro com o Duplo é tido como um anúncio da Morte, um sinal de que a vida está prestes a se apagar (TELLES, 2009, s/p.).

Criado por Jean-Paul Richter em 1796, o termo *doppelgänger*, que significa literalmente “aquele que caminha ao lado”, traduz-se por “duplo”, “segundo eu”, ou “alter ego”. Segundo Bravo (2005), Richter teria definido o termo da seguinte forma: “assim designamos as pessoas que se veem a si mesmas”, reforçando a ideia de que se trata de uma experiência de subjetividade, de dúvida da personagem em saber quem ela realmente é, levantando uma questão de identidade. E, a respeito disso, Chevalier assinala que

O Romantismo alemão deu ao Duplo (*Doppelgänger*) uma ressonância trágica e fatal... ele pode ser o complementar, porém, mais frequentemente, é o adversário, que nos desafia ao combate... encontrar seu duplo é, nas tradições antigas, um acontecimento nefasto, até mesmo um sinal de morte (CHEVALIER, 2007, p. 354).

Muito embora o termo tenha surgido com Richter durante o Romantismo alemão, a ideia de duplo está presente em narrativas desde a Antiguidade e ainda hoje é bastante produtivo, especialmente quando apoiado nesta questão atualíssima da fragmentação do eu no mundo globalizado, a solidão humana e a indiferença pelo outro ou impossibilidade de compreendê-lo e de se colocar no lugar do outro. Uma das primeiras denominações do termo foi alter-ego, nome dado aos sócias, nas comédias de Plauto. Essas pessoas tão parecidas a ponto de serem confundidas também foram chamadas de almas gêmeas, irmãos siameses ou almas irmãs, até que o termo se consagrasse no Romantismo como “duplo”. Posteriormente outras expressões também tiveram sua popularidade, como *Je est un outre* (eu é um outro) de Rimbaud, e *el outro* (o outro) de Borges.

A premissa de Rimbaud, ao colocar o sujeito na primeira pessoa e o verbo na terceira, parece apontar para a ideia de que há um eu que me constitui e outros “eus” que não sou eu, ou seja, o sujeito se pensa sempre como eu e não como outro para o outro, que por sua vez também se pensa somente eu, e assim sucessivamente, como num jogo de espelhos. Essa formulação traz á tona uma questão antiga do ser humano: quem sou eu?

El outro (o outro) de Borges, remete a narrativa que promove o encontro entre dois homens que estão num espaço temporal diferente, e que ora se reconhecem a si mesmos no outro, ora não se reconhecem naquele que é ele e ao mesmo tempo não é. Dessa forma, o processo de construção do duplo de Borges tem seu alicerce na relação entre semelhanças e diferenças. Conforme o próprio Borges diz: “Meu dever era conseguir que os interlocutores fossem bastante diferentes para serem dois e bastante parecidos para serem um” (BORGES, 2009, p.106).

Há, em ambos, certa semelhança física, mas há naturalmente, uma diferença em função de seu distanciamento temporal e de tudo que um já viveu e que o outro

ainda viverá. Há, também, a diferença filosófica em virtude da ingenuidade juvenil e da experiência da velhice. E, por fim, há a relação entre o real e o onírico.

No verbete “duplo”, do *Dicionário de Símbolos*, organizado por Chevalier e Gheerbrant, consta que em todas as culturas os animais foram representados em duplicata e isto não se dá única e exclusivamente por fins estéticos ou ornamentais, mas porque os animais representados possuem uma dupla polaridade simbólica para o bem ou para o mal, como se vê no trecho sobre o leão: “O leão, por exemplo, simboliza, por sua força, ao mesmo tempo o poder soberano e o apetite devorador, quer seja ele apetite de justiça vindicativa, quer seja o do déspota sanguinário, o da vontade de poder” (CHEVALIER, 2007, p. 353). Além disso, a duplicação pode ser uma forma de redobrar o sentido de uma das polaridades.

Já as religiões, em sua maioria, entendem a alma como um duplo do homem, podendo separar-se do seu corpo através da morte, do sonho ou da magia e reencarnar tanto no mesmo corpo quanto em outro, dependendo da religião. Já em termos de conhecimento ou consciência de si, Chevalier aponta outro desdobramento, entre consciente e inconsciente.

No Gênesis, o homem primeiro é um e, depois, Deus o transforma em dois e cria a mulher. A partir dessa cisão, o homem passa a ter uma espécie de “natureza dupla”, como se só através da união dos dois elementos separados o homem se sentisse completo novamente. Na mitologia grega esta duplicidade aparece no diálogo platônico *O Banquete*, escrito em torno de 380 a.C. na qual Aristófanes narra o mito da unidade primitiva do homem ou o mito do andrógino. Segundo ele, havia no início três gêneros de seres humanos, que seriam duplos de si mesmos, o masculino masculino, o feminino feminino e o andrógino, que possuía os dois gêneros, masculino e feminino. Este último ser se vangloriava de possuir tal força a ponto de poder competir com os deuses; Zeus, então, enfurecido com tal prepotência, decide puni-los partindo-os em dois e, a partir de tal cisão, uma multidão de indivíduos teria vagado incompleta, procurando constantemente a sua outra parte.

Esse aspecto dual do ser humano em masculino/feminino, homem/animal, espírito/carne, vida/morte, aparência/essência, aponta para uma crença na metamorfose, tema trabalhado na literatura tanto no conto *A Metamorfose* (1915), de

Franz Kafka, quanto mais recentemente, no romance *Porcarias* (1997), da escritora francesa Marie Darrieussecq.

A novela publicada por Kafka é uma narrativa fantástica na qual o personagem protagonista, Gregor Sansa, acorda certa manhã metamorfoseado em um inseto. A partir daí a narrativa gira em torno da forma como ele se percebe e como ele observa a mudança de comportamento da família que a princípio dependia dele e gradativamente passa a desprezá-lo e excluí-lo do convívio familiar. A narrativa aponta para a redução do ser humano a sua aparência e a sua capacidade produtiva. Percebe-se que, a partir da transformação, Sansa torna-se incapaz de produzir e, conseqüentemente, torna-se descartável, podendo ser eliminado como um produto que já não tem mais serventia, ou substituído, como uma máquina. O texto remete a degradação humana ao mesmo tempo em que é uma crítica aos valores da sociedade capitalista.

Porcarias, por sua vez, é um romance fantástico que também explora o tema da duplicidade via metamorfose. Nele, uma moça começa a trabalhar numa casa de massagens disfarçada de rede de perfumarias, onde a protagonista, conforme se prostitui, passa a ver seu corpo gradativamente se transformar no de uma porca. A forma passiva como ela se deixa levar por seus instintos acelera esse processo que culmina na transformação total e na preferência por um estilo de vida ao ar livre. Apresentado como parábola, é descrito na orelha do livro como uma crítica a “coisificação do corpo em nome da estética”.

Percebe-se em ambas narrativas, no cruzamento do tema metamorfose com o mito do duplo, que embora haja uma transformação ou aprisionamento do corpo humano em outro corpo, não há uma degradação de uma característica inata ao homem que é o pensamento.

O estudo de Keppler é, possivelmente, o mais rigoroso em termos de definição do duplo. Assim, em seu estudo do duplo intitulado *The literature of the second self* (1972), Carl F. Keppler descreve o duplo como algo que pode ser tanto idêntico como completamente diferente e até mesmo oposto ao original e coloca que o encontro entre ambos se daria num momento de vulnerabilidade do eu original, o que aumentaria a tensão entre eles. Keppler inventaria sete tipos diversos de duplo, que seriam:

O perseguidor, o gêmeo, o (a) bem-amado (a), o tentador, a visão de horror, o salvador, o duplo no tempo – mas poderíamos acrescentar outros mais. Ele assinala sua relação com o *Bildungsroman* (romance de formação), seu papel de catalisador de uma transformação profunda do eu e, conseqüentemente, sua não menos profunda ambigüidade (mal/bem, subjetivo/objetivo). Baseando-se na psicologia de Jung (conceito de “integração da personalidade”), ele caracteriza o duplo como uma parte não apreendida pela imagem de si que tem o eu, ou por ela excluída: daí seu caráter de proximidade e de antagonismo. Trata-se das duas faces complementares do mesmo ser (BRAVO, 2005, p. 263).

Na Antiguidade e Idade Média, o mito do duplo se concentrava na unidade da consciência do sujeito, no homogêneo, no idêntico, nos gêmeos e/ou na semelhança física entre duas pessoas (sósias) e em muitas sociedades era sinal de mau agouro ou morte.

O duplo homogêneo pode ser dividido em três categorias, o duplo enquanto gêmeo, o duplo como sósia e o duplo sobrenatural. Na literatura, o gêmeo é a primeira forma de duplo e, enredos motivados pela confusão causada por essa semelhança extrema e pela usurpação de identidades, são típicos de comédias que vão do dramaturgo romano Plauto, cujas peças remontam a 205 a.C., a Shakespeare, com sua *Comédia dos Erros*, na qual os protagonistas são reduplicados. Na peça, Shakespeare acrescenta aos gêmeos padrões, gêmeos criados, aumentando o grau de confusões e questionamentos sobre a identidade das personagens.

Tanto a mitologia quanto a literatura apresentam inúmeros exemplos do duplo mágico ou sobrenatural, cuja origem está nas lendas em que um Deus assume os traços e a personalidade de um homem para passar a noite com uma mortal, e dessa união mítica entre o céu e a terra advenha um herói salvador, ou situações em que o homem também procura usar da prerrogativa dos deuses e utilizar a magia em seu proveito.

Na mitologia grega, temos na história de Anfitrião a primeira narrativa sobre duas pessoas exatamente iguais. Anfitrião era o esposo de Alcmena. Júpiter enamorou-se de Alcmena, mas esta era muito fiel ao marido, por isso ele aproveitou a ausência de Anfitrião por ocasião da guerra de Tebas, tomou sua forma e enganou Alcmena para ter uma noite de amor com ela e desta união, viria a nascer Hércules. O encontro entre o eu e seu duplo, nesse caso, é algo que nunca coloca em cheque

a identidade daquele que se vê duplicado, uma duplicação geralmente momentânea ao qual se segue a reafirmação da identidade do ser uno inicial.

A partir do final do século XVI, com o questionamento do homem acerca das religiões monoteístas e do fato de ser feito à imagem de Deus, deu-se a passagem da cultura centrada em Deus, para a cultura centrada no próprio homem. Com esta passagem, da concepção teocentrista para a concepção antropocentrista de mundo, configurou-se a presença do inverso, do heterogêneo e a divisão do eu, chegando à quebra da unidade no séc. XIX e permitindo inclusive a possibilidade de um fracionamento infinito no séc. XX, tornando crucial a questão da problemática da identidade.

Assim, com o advento do cartesianismo, estabeleceu-se a relação binária sujeito-objeto e a concepção unitária do mundo deu lugar a uma concepção dialética de mundo que passou a representar o fracionamento do indivíduo.

O romance que marca essa passagem do duplo homogêneo para o heterogêneo, na qual se observa um questionamento acerca da identidade única do sujeito é, conforme Nicole Bravo (2005), *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes:

Dom Quixote aspira a ser o duplo encarnado dos heróis dos romances de cavalaria, imitador, no plano da realidade, de um produto da arte (...) Mas aquele que se desdobrou (duplicou) cria para si a ilusão de agir sobre o exterior, quando na verdade não faz mais que objetivar seu drama interior.(...) A realidade é duplicada pela ficção e sofre sua influência, ainda que a intenção seja ridicularizá-lo (...) Dom Quixote é um herói da duplicidade moderna: ele fracassa na tentativa de unir o ideal à realidade. Vê-se aparecer a representação de um homem em dois, pela reunião de dois personagens que não se parecem e são complementares (BRAVO, 2005, pp. 267-268).

Dessa forma, quando o nobre Alonso Quijano morre, simbolicamente, para dar vida a Dom Quixote de La Mancha, ele desdobra-se em duas personas complementares que, de certa forma, atualizam a problemática do duplo para uma relação do eu consigo mesmo.

Assim, na representação do duplo enquanto ser heterogêneo, o que se percebe é conflitos de almas que buscam a si mesmas. Nesse sentido,

O mito do duplo torna-se aqui a metáfora ou o símbolo de uma busca de identidade que leva ao interior – mesmo se, na cena exterior, no mundo, o original tem pela frente um duplo que é objetivo. Passamos do exterior para o interior. O conflito essencial transfere-se para a luta por um melhor eu na escolha entre o bem e o mal (BRAVO, 2005, p. 269).

Ainda com relação ao duplo heterogêneo, Wagner Madeira aponta, em sua análise dos gêmeos Pedro e Paulo, personagens do romance *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis (1904), que

Quanto mais avançarmos no século XIX mais chega ao primeiro plano uma das características que se delineiam no romantismo – a representação do dilaceramento vivido pelo eu até em seus aspectos patológicos. A análise patológica toma a dianteira e o sujeito freudiano dividido aparece na literatura antes de ser teorizado; o heterogêneo é, numa se suas componentes, a dualidade do ser: o sujeito de desejo entra em choque com a personalidade, imagem imposta pela sociedade. O duplo, imagem do inferno que temos no coração ou na cabeça, é muito naturalmente o diabo, o que é sintomático da crise da fé do homem moderno, que substitui a transcendência pela mercadoria[...] o sujeito dividido, tal como aparece na literatura sob a forma de duplo perseguidor, é testemunho da profunda mudança, quanto à concepção do eu, que se efetua durante o período assinalado pela revolução política e pelas reviravoltas consecutivas ao advento da era industrial. O eu soberano que se expressa no *cogito* dá lugar ao “quem fala por mim?”. O sujeito descobriu sua brecha. A psicanálise dá provas de que o eu heterogêneo faz parte da condição humana. A busca da verdadeira identidade é, de uma ou de outra maneira, o objetivo que persegue as histórias de duplo vistas dentro da perspectiva freudiana. A literatura tem a vocação de pôr em cena o duplo, invalidando o princípio de identidade: o que é uno é também múltiplo, como o escritor sabe por experiência. O duplo renasce sempre das cinzas que marcam a relação com a morte [...] (MADEIRA, 2001, p.90-91).

Esse tema clássico do duplo a partir de gêmeos é reinventado, mais recentemente, por Milton Hatoum em seu romance *Dois Irmãos* (2000). Ao narrar a rivalidade entre os dois irmãos gêmeos, de origem libanesa, Omar e Yaqub, o autor remete a história bíblica de Caim e Abel e aos personagens Pedro e Paulo do romance machadiano *Esaú e Jacó*, ao mesmo tempo em que narra a destruição gradual de Manaus, que parece acompanhar a ruína da família.

Joca Reiners Terron é outro autor contemporâneo que aborda o tema do duplo na atualidade. O romance intitulado *Do fundo do poço se vê a lua*, foi lançado em 2010 e integra a coleção Amores Expressos, que enviou 17 autores brasileiros a diversas partes do mundo para escrever histórias de amor ambientadas nesses lugares.

Os protagonistas são os gêmeos William e Wilson, órfãos de mãe, que vivem com o pai, um ator, na São Paulo da década de 80. A semelhança física é tão grande entre eles que permitiu que trocassem muitas vezes de identidade na infância. Suas personalidades, por outro lado, são extremamente diferentes. Enquanto William é violento, taciturno e masculino, Wilson é feminino, frágil e muito inteligente.

Wilson é obcecado pela figura da rainha Cleópatra encenada no cinema por Elizabeth Taylor e ao descobrir um armário com as roupas e maquiagem da mãe essa obsessão aumenta.

Separados pelo destino, um dia William recebe um postal do Cairo e parte para lá em busca do irmão desaparecido, mas Wilson não só trocara de cidade e país como também trocara de sexo. Renascido sob o nome de Cleópatra, tornou-se além do duplo de seu irmão, o duplo de si mesmo.

1.1 O duplo do ponto de vista psicológico

No século XX, com a popularização da psicanálise, os estudos sobre o duplo passaram a enfatizar o aspecto psicológico, especialmente via a interpretação psicanalítica feita pelo austríaco Otto Rank, em 1914, que estabelece uma relação entre os múltiplos aspectos do duplo na literatura com a personalidade dos autores, os quais representariam seus aspectos emocionais em seus trabalhos ficcionais; e, pelos estudos psicanalíticos feitos por Freud em seu ensaio *O estranho* datado de 1919.

1.1.1 Otto Rank

Otto Rank foi quem fez a primeira referência ao termo “duplo”, estabelecendo as relações que ele tem com espelhos, sombras, máscaras, disfarces, espíritos e com a morte. Em seu livro *O duplo – Um estudo psicanalítico* (2013), Rank percorre a obra de diversos autores literários que visitaram a questão do duplo e demonstra que o tema da duplicação da personalidade está diretamente vinculado ao medo da morte, dessa forma o indivíduo desdobrar-se-ia em um duplo que seria imortal. “Rank evolui de um conceito puramente freudiano (repressão do desejo sexual) para

uma concepção junguiana, o sentimento de culpabilidade do eu culminando no desejo de morte, para renascer, de acordo com a visão junguiana, num outro ser” (Bravo, 2005, p.263).

O autor inicia o livro com uma análise de um filme que estivera em cartaz, *O estudante de Praga*, inspirado na peça homônima, obra de Hans Heinz Ewers.

Na obra, um rapaz chamado Balduin, que além de ser o estudante mais popular é também o mais famoso esgrimista de Praga, encontra-se descontente, após ter perdido todo seu dinheiro e acaba se afastando de seus amigos e da dançarina com quem flertava, Lyduschka. Certo dia, enquanto um sujeito estranho, Scapinelli, lhe oferece ajuda, ele presencia um acidente de caça com uma condessa e a salva. Ela se impressiona com ele e passa a rejeitar o noivo.

O rapaz treina esgrima em seu quarto quando o estranho reaparece e lhe propõe uma fortuna desde que Balduin assine um contrato que lhe permita levar do quarto o que quiser. O esgrimista assina sorrindo diante de um quarto simples sem quaisquer tesouros aparentes, e Scapinelli aponta então para o reflexo do moço refletido no espelho. O que parecia uma brincadeira deixa Balduin perplexo quando seu reflexo salta do espelho e segue o estranho ancião.

Lyduschka passa a seguir o moço que, agora rico e elegante, frequenta os mesmos círculos que a Condessa. Durante um baile ele está prestes a revelar-lhe seu amor quando se assusta ao ver sua própria imagem. Mesmo assim coloca no lenço da moça um bilhete convidando-a a se encontrar com ele na noite seguinte no cemitério judeu.

Lyduschka encontra o lenço e segue a condessa até o cemitério. Lá Balduin está prestes a beijá-la quando ambos veem o seu reflexo e ela foge apavorada. Lyduschka entrega o lenço para o noivo da Condessa e este sem saber das habilidades de esgrimista do oponente, desafia Balduin para um duelo. Balduin promete ao Conde não matar seu único herdeiro, mas ao chegar no local do duelo percebe que seu duplo já o fizera. A partir daí ele não é mais aceito na casa do Conde e se esquiva até o quarto da Condessa para pedir-lhe perdão. Ela o perdoa, mas se assusta ao aperceber-lhe a ausência de reflexo no espelho e desmaia ao ver o duplo do amado rindo na soleira da porta. Balduin foge e seu duplo o persegue,

por mais longe que ele vá o duplo está sempre em seu encaixo; então, desesperado, ele atira contra a imagem que desaparece, mas no mesmo instante se vê no espelho, percebe a camisa suja de sangue e cai morto. Scapinelli reaparece sorrindo e rasga o contrato sobre o corpo de Balduin.

Segundo Rank, (2013), esses acontecimentos não deixam pairar dúvida de que “a ideia fundamental seja que o passado de um indivíduo está indissoluvelmente ligado a este, a ponto de se converter em seu destino, tão logo tente dele se livrar” (p.15)

O autor aponta outros detalhes que merecem atenção no enredo, como o fato de o duplo somente aparecer para os dois enamorados e justamente nos momentos de maior aproximação entre eles, como na cena da declaração de amor, a cena do beijo no cemitério e a cena de reconciliação. Além disso, aponta a presença de outro duplo na história, a dançarina Lyduschka, que segue a condessa como se fosse uma sombra, enquanto seu próprio duplo o persegue. E tanto um quanto o outro, destaque-se, interpõe-se na relação do casal.

O psicanalista fecha o capítulo inicial de sua obra ressaltando a sensação sombria que sugere ao expectador da obra os profundos problemas humanos ali trabalhados, em especial, a questão do sujeito com seu Eu, e esclarece que para uma compreensão significativa da peça é preciso traçar paralelos entre temáticas afins, literatura e tradição folclórica, etnográfica e mítica.

No conto “A Sombra”, de Andersen, a sombra de um homem sábio se separa dele e retorna tempos depois como homem, tentando fazer dele sua sombra em troca de pagamento. O sábio se rebela contra a sombra e acaba preso, acusado de ser uma sombra enlouquecida, que pensa que é homem. O impostor casa-se com a filha do rei e, na mesma noite, manda eliminar seu antigo dono, que está trancafiado.

Tanto aqui, quanto na peça “O Estudante de Praga”, trata-se do duplo perseguidor, inventariado por Keppler, que independente do corpo original vem perturbar o eu e destruir suas pretensões amorosas.

1.1.2 Freud

Freud, por sua vez, em seu estudo do *Estranho* (1919), faz uma abordagem psicanalítica do conto “O homem de areia” de Hoffman. Neste ensaio afirma que poucas são às vezes em que o psicanalista se aventura a investigações estéticas, mas que, eventualmente, se interessam por casos negligenciados pelo campo da estética propriamente. Esta, normalmente, se ocupa do que é belo e atraente, dos objetos que causam sensações positivas e não do contrário. Um desses casos negligenciados e que despertaram o interesse de Freud é o “estranho”, em alemão *unheimlich*.

A palavra alemã *unheimlich*, “estranho” é evidentemente o contrário de íntimo (*heimlich*), doméstico (*heimlich*) e do que é familiar, e precisamente por isso pode-se inferir algo terrível, por não ser conhecido nem familiar. Mas por certo nem tudo o que é terrível é novo e pouco familiar; e a recíproca não é verdadeira. Tudo o que se pode dizer é que algo novo facilmente causa horror e estranhamento; algo novo é terrível, ainda que nem todo o novo seja terrível. Ao que é novo e não familiar, deve-se agregar algo que o faz estranho (FREUD, 2014, p.35).

Ele investiga os possíveis sentidos da palavra alemã *heimlich* para compreender a sensação de familiaridade ou fenômeno conhecido como *unheimlich*. Segundo Cristina Martinho em seu artigo sobre *Articulações do Duplo na Literatura Fantástica do Século XIX*, Freud, ao investigar os possíveis sentidos da palavra alemã *heimlich*, descobre que:

[...] além da sua referência mais corriqueira de – pertencente a casa, familiar, doméstico, íntimo, não estranho -, o vocábulo se desdobra de tal forma que chega a atingir, no seu limite, o significado de “escondido”, “algo oculto e perigoso”, habitualmente atribuído ao seu oposto “*unheimlich*”. Na língua alemã, portanto, o conhecido carrega junto consigo o seu duplo (o estranho) a partir da própria palavra que o nomeia (FREUD, 1976, p.279 *apud* MARTINHO s/d, p.2).

Portanto o que é familiar ou *heimlich* se desdobra até se tornar idêntico ao de seu oposto. Curiosamente, na língua espanhola dizer que se estranha alguém equivale a dizer “sinto saudades”, ou seja, remete a algo/alguém do círculo familiar que não está mais presente. Ou quando se diz que um bebê está estranhando alguém, isso significa que aquela pessoa é de alguma forma familiar para ele e se tornou “estranha” por algum motivo.

Freud diferencia o estranho da vivência e o da ficção. O estranho da vivência é algo que já foi familiar, e que se evidencia quando a pessoa vivencia algum complexo infantil recaiado a partir, por exemplo, de alguma impressão, e pode surgir diante de temas que remetam ao temor à castração, às figuras do duplo e dos autômatos.

Por outro lado, coisas que seriam estranhas na vida real podem não vir a ser no reino da ficção, o mundo da fantasia merece uma atenção diferenciada. A esse respeito, Freud esclarece que:

Ele é sobretudo muito mais abundante que o estranho da vivência, compreende este em sua totalidade, bem como a outras coisas, que não se encontram sob as condições do vivenciar. A contraposição entre o recaiado e o sobrepujado não pode ser transposta sem uma modificação profunda no estranho da criação literária, pois o reino da fantasia tem como premissa de sua validade que seu conteúdo seja suprimido pela prova de realidade. O resultado, que soa paradoxal, é que na criação literária muita coisa não é estranha, e o seria se acontecesse na vida, e na criação literária persistem muitas possibilidades de se obter efeitos estranhos, que não se realizam na vida (FREUD, 2014, pp. 72,73).

1.1.3 Jung

Carl Gustav Jung, discípulo de Freud, discorre sobre um sujeito dicotômico e faz alusão ao tema do duplo não pelo viés do estranho, mas pelo da sombra.

Jung usa o termo “individuação” para descrever o processo que gera um *individuum* psicológico, um todo indivisível. Aparentemente, a consciência equivaleria a essa unidade do indivíduo psicológico, entretanto, existem os processos inconscientes, que mesmo não fazendo parte do eu consciente pertencem ao indivíduo. Assim, torna-se insustentável supor a existência de um eu que não inclua os acontecimentos inconscientes. O centro do eu está no consciente, mas o inconsciente influencia o consciente e, muitas vezes, questões decisivas são decididas influenciadas por motivos inconscientes. O ego é o centro do eu consciente, ou da personalidade. É constituído não só de consciência, mas também de memória e, pensamentos. Através dele temos a noção do que nos diferencia e de como somos nós e não o outro.

Outros aspectos psicológicos da relação eu – outro são, respectivamente, a sombra, ou imagem do inconsciente pessoal, e a persona, ou máscara social. Com

relação à sombra, afirma que ela “personifica tudo o que o sujeito não reconhece em si e sempre o importuna direta ou indiretamente, como por exemplo, traços inferiores de caráter ou outras tendências incompatíveis” (JUNG, 2000, p.277), enquanto a persona é utilizada conscientemente pelo indivíduo como forma de se adaptar as convenções sociais.

Depreende-se daí que consciente e inconsciente, ou persona e sombra, coexistem e dialogam dentro do mesmo indivíduo e que através do diálogo entre estes dois “eus”, um exterior e um interior, o sujeito buscaria uma completude,

Esse processo de individuação pode ser exemplificado através do conto *Borges e eu*, na qual Jorge Luis Borges encontra e dialoga com um outro “eu” que na realidade é ele mesmo; ou no romance *O Homem Duplicado*, se pensarmos Tertuliano como a metáfora da persona, ou consciente e seu sócia, Antônio Claro, como uma metáfora de sua sombra ou inconsciente.

1.2. O duplo do ponto de vista filosófico

Para o filósofo francês Clément Rosset, por outro lado, o que angustia o indivíduo não é o medo da morte, mas o medo da não realidade, da não existência: “[...] morrer seria um mal menor, se pudéssemos ter como certo que ao menos se viveu” (Rosset, 1999, p. 79). Assim, o duplo seria uma forma do sujeito afirmar a sua existência e garantir a sua imortalidade. Entretanto, ao incorrer no erro de tentar matar o que pensa ser o seu duplo (mas que na realidade é o real que ele próprio duplica) o indivíduo acaba matando a si próprio ou ao que almejava ser, como vemos no final de *William Wilson*, escrito por Edgar Allan Poe, na qual o aparente duplo de Wilson é morto por ele e declara ao morrer: “Venceste e eu sucumbo, mas, de agora em diante, também estás morto. Morto para o mundo, para o céu, para a esperança! Existias em mim, e agora que morro, vê nesta imagem que é a tua, como mataste na verdade a ti mesmo” (POE *apud* Rosset, 1999, p.79).

William Wilson é um conto que apresenta amplas possibilidades de leitura. A partir da epígrafe do conto “Que dirá ela? Que dirá a horrenda consciência, aquele espectro no meu caminho?” Somos levados a crer que o homônimo de William Wilson seja uma figura de linguagem, o duplo metafórico de sua consciência e, que

ao contrário dele, seja um ser moralmente elevado, idealizado. Apesar de não ser um duplo maléfico, esta consciência que ganha corpo como se a própria virtude se desprendesse fisicamente dele e o acompanhasse desde a infância atormentando-o com sua voz e conselhos sussurrados, lhe causa uma sensação de terror.

Muitos críticos sugerem que essa seria a mais autobiográfica dentre todas as obras do autor e que a obra poderia ser lida como um relato de Poe de suas próprias tentativas e fracassos perante seus vícios.

Júlio França, em seu artigo *O Insólito e o duplo em William Wilson, de Edgar Allan Poe*, aponta ainda outra possibilidade fantástica do duplo, o paradoxo do caráter humano. Ao a dupla existência do Reverendo da igreja e diretor da escola onde estudava William Wilson, Dr. Bransby, que na igreja era solene, limpo e de aparência benigna e em outro momento, enquanto educador, era sisudo e desleixado.

Esse paradoxo aponta para algo que possivelmente maravilha, ao mesmo tempo em que aterroriza o indivíduo confrontado com seu duplo, o reflexo de si mesmo no outro.

No célebre ensaio *o Real e Seu Duplo: ensaio sobre a ilusão*, Clement Rosset aborda o tema do duplo remontando a sua origem, ou seja, a recusa do real. Ao mesmo tempo em que sugere que a realidade é uma faculdade humana extremamente frágil que implica numa certa tolerância que cada um pode suspender de acordo com a sua vontade, acrescenta que o real é admitido e suportado até certo ponto. Ultrapassado este limite invisível, o real torna-se desagradável e a tolerância, condicionada que é a certas condições e circunstâncias, é suspensa a fim de colocar a consciência a salvo.

Quanto ao real, se ele insiste e teima em ser percebido, sempre poderá se mostrar em *outro lugar*. Esta recusa do real pode, naturalmente, tomar formas muito variadas. A realidade pode ser recusada radicalmente, considerada pura e simplesmente como não-ser: 'Isto- que julgo perceber – não existe'. (...) posso aniquilar o real aniquilando a mim mesmo: fórmula do suicídio. (...) posso também suprimir o real com menores inconvenientes, salvando a minha vida ao preço de uma ruína mental: fórmula da loucura(...). Posso enfim, sem sacrificar nada da minha vida nem da minha lucidez, decidir não ver um real do qual sob outro ponto de vista, reconheço a existência: atitude de cegueira voluntária como a de Édipo ao furar os olhos, no final de Édipo Rei (Rosset, 1999, pp.11-12).

As formas acima são o que Rosset chama de formas radicais e marginais de recusa do real. Há uma atitude mais comum frente ao real incômodo que é a de dizer sim e não simultaneamente. Ou seja, não há uma recusa em ver e admitir que o que foi visto existe, entretanto, o indivíduo persiste em seu comportamento e mantém seu ponto de vista anterior como se não tivesse visto nada. Essa preocupação inútil é o que Rosset chama de ilusão; ou pelo menos é a sua característica mais marcante: “Na ilusão, quer dizer, na forma mais corrente de afastamento do real, não se observa uma recusa de percepção propriamente dita. Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar” (Rosset, 1999, p.14).

Na ilusão, a percepção do iludido divide-se em dois: o aspecto teórico, ou aquilo que se vê, distancia-se do aspecto prático, ou aquilo que se faz. Por isso, o indivíduo, diferentemente do neurótico, é alguém incurável, é alguém que mesmo dotado de visão está cego, por não conseguir ver de forma diferente algo que está ali, bem debaixo de seus olhos. A percepção que o iludido tem do acontecimento único ocorrido é a de dois acontecimentos que não coincidem, de forma que cada um passa a ter uma existência autônoma.

Esta recusa da realidade é expressa literariamente por Georges Courteline na peça *Bourbouroche*, de 1893, na qual Bourbouroche instala sua amante Adèle num apartamento e graças a um vizinho de andar descobre e flagra o amante dela escondido no armário. Entretanto, mesmo após o flagrante, ele continua acreditando na inocência de sua amada. Sua percepção do ocorrido poderia ser descrita assim: há um rapaz dentro do armário – logo Adèle é inocente e eu não fui traído. Ou seja, ele percebe com exatidão o que ocorreu, mas ignora a consequência, o que segundo Rosset é a estrutura fundamental da ilusão. A forma como Bourbouroche reage, como se estivesse cego diante dos fatos, nos ajuda a compreender o vínculo entre ilusão e duplicação:

A técnica geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do expectador: enquanto se ocupa com a coisa, dirige o seu olhar para outro lugar, para lá onde nada acontece (ROSSET, 1999, p.20).

Assim, Rosset procura demonstrar em seu ensaio o vínculo que une a ilusão à duplicação, esclarecendo que a estrutura fundamental da ilusão, de transformar uma coisa em duas, é a mesma estrutura paradoxal do duplo na qual uma coisa se pretende ela própria outra.

Associado, especialmente, a fenômenos de esquizofrenia e a paranoia, e a literatura romântica, o tema do duplo é muito mais amplo e está presente no espaço cultural de toda ilusão. Para Rosset há três tipos de duplicação: a ilusão oracular, ou duplicação do acontecimento; a ilusão metafísica, ou duplicação do mundo, e a ilusão psicológica, ou um desdobramento da realidade.

Na ilusão oracular, Rosset descreve de que forma o oráculo surpreende sem frustrar as expectativas. Esse estranho paradoxo no qual um fato é anunciado, acontece, e quando acontece já não é exatamente o mesmo, pois há nele uma diferença sutil que desmonta aquele que o aguardava, ou seja, ao tentar preparar-se para o acontecimento, ou mesmo tentar impedi-lo, aquele que o aguarda acaba precipitando as coisas e fazendo com que elas aconteçam, porém de uma forma para a qual ele não estava preparado. Assim, apesar de acontecer o que estava previsto, o acontecimento é, de certa forma, outro.

É então a sensação de estar enganado que é, aqui, enganadora. Ao realizar-se, o acontecimento não fez outra coisa senão realizar-se. Ele não tomou lugar de um outro acontecimento. Evidentemente, não se poderia negar por isso a ambiguidade inerente à palavra profética, nem as tiradas de duplo sentido que aparecem constantemente tanto nos oráculos como nas tragédias. Trata-se apenas de compreender que esta ambiguidade não consiste no desdobramento de uma sentença em dois sentidos possíveis, mas, ao contrário, na coincidência dos dois sentidos que só depois se vê que são dois em aparência, mas um na realidade (ROSSET, 1999, pp. 36-37).

Na realidade, quando a previsão do oráculo se realiza, ela acaba por coincidir com ela própria, e o consultante do oráculo, ao esperar por um desfecho diferente, se surpreende quando o fato corresponde rigorosamente à previsão. Assim, quando o fato real acontece e apaga o fato esperado, reconhecemos a estrutura do duplo: “Nada distingue, na realidade, este outro acontecimento do acontecimento real, exceto esta concepção confusa segundo a qual ele seria, ao mesmo tempo, o mesmo e um outro, o que é a exata definição do duplo” (ROSSET, 1999, p.39).

Logo, ao acontecer o que havia sido previsto, o real anula o fantasma do seu duplo, e é exatamente isso que surpreende.

Para compreendermos a ilusão metafísica, Rosset explica inicialmente a origem da palavra metafísica, que vem do grego, *metà*= depois de, além, e *physics*= natureza ou física, significando, portanto, a ciência que está além da física, que busca a essência das coisas e a duplicação do real é a estrutura fundamental do discurso metafísico. Segundo o qual,

O real imediato só é admitido e compreendido na medida em que pode ser considerado a expressão de um outro real, o único que lhe confere o seu sentido e a sua realidade. Este mundo aqui, que em si mesmo não tem nenhum sentido, recebe a sua significação e o seu ser de um outro mundo que o duplica, ou melhor, do qual este mundo aqui é apenas um sucedâneo enganador. E é a particularidade da imagem “metafísica” fazer pressentir, sob as aparências insensatas, ou falsamente sensatas, a significação e a realidade que asseguram a sua infra-estrutura e explicam precisamente a aparência deste mundo-aqui, que é apenas a manifestação ao mesmo tempo primordial e fútil de um espantoso mistério (ROSSET, 1999, p.49).

Logo, o nosso mundo seria o duplo de outro, o real, o que nos remete ao oráculo, posto que o oráculo, como vimos, duplica o acontecimento esperado.

A partir de algumas passagens de Platão, Rosset afirma que poderíamos nos opor ao platonismo enquanto filosofia do duplo e aponta-lo como uma “filosofia do singular”, cuja base está justamente na impossibilidade do duplo, posto que para Platão, nenhum objeto pode ser imitável. Em *Crátilo*, por exemplo, Sócrates demonstra que a reprodução de Crátilo seria um absurdo pois a essência de Crátilo é ser apenas um. Entretanto, Rosset questiona se essa impossibilidade da duplicação realmente conduz a uma filosofia do único em Platão. Para tanto, distingue dois níveis de duplicação, o sensível e o metafísico.

O primeiro nos diz que a essência do objeto sensível é não se repetir jamais, em tempo algum, o que resume a sua finitude. O segundo, aponta a impossibilidade do objeto sensível de aparecer ele mesmo como duplo de uma realidade primordial, ou de uma ideia. Esta dupla impossibilidade de duplicação da realidade conduz ao pensamento de que este mundo seja um mau duplo, ou uma realidade aparente, o que nos leva ao mito da caverna de Platão, no qual o que conhecemos como real é, simplesmente, o inverso do real, sua sombra ou seu duplo.

O pensamento metafísico se fundamenta na recusa do imediato, que lhe parece falsificada. Assim,

O real só começa no segundo lance, que é a verdade da vida humana, marcada com a rubrica do duplo: quanto ao primeiro lance, que não duplica nada, é precisamente um lance inútil. Em suma, para ser real, segundo a definição de realidade neste mundo, duplo de um inacessível real, é preciso copiar alguma coisa: ora, este nunca é o caso do primeiro lance, que não copia nada: só resta então deixá-lo aos deuses, os únicos que são dignos de viverem sob o signo do único, os únicos que são capazes de conhecer a alegria do único (ROSSET, 1999, p. 55).

Se a realidade está privada do que é imediato, logo está também privada do presente. Mas o presente não é somente imediato, ele está conectado ao passado e ao futuro, graças a um pequeno deslocamento. E graças ao que Rosset chama de coeficiente de desatenção da vida, se produzem fenômenos de paramnésia, que também conhecemos como *dejà vu* (ou *unheimlich*), conforme a descrição feita por Bergson seu estudo sobre *A Lembrança do Presente e o Falso Reconhecimento*,

Bruscamente, enquanto se assiste a um espetáculo ou se participa de uma conversa, surge a certeza de que já se viu aquilo que se vê, já se ouviu o que se está ouvindo, já se pronunciou as frases que se está pronunciando – que se estava lá, no mesmo lugar, nas mesmas atitudes, sentindo, percebendo, pensando e desejando as mesmas coisas, enfim, que se revê, até no mínimo detalhe, alguns instantes de sua vida passada. A ilusão é tão completa que, a cada momento, enquanto dura, pensa-se estar prestes a predizer o que vai acontecer: como já não o saberíamos, se sentimos que vamos sabê-lo? Não é raro então que se perceba o mundo exterior sob um aspecto singular, como num sonho; tornamo-nos estranhos a nós mesmos, quase prestes a nos desdobrarmos e assistirmos como meros espectadores o que dizemos e o que fazemos (BERGSON *apud* ROSSET, 1999, p. 56).

Bergson vê nesta sensação de *dejà vu* algo como “lembranças do presente” sem qualquer apoio no passado, uma vez que não corresponde a um fato ocorrido anteriormente. Esta expressão é um tanto contraditória, uma vez que toda lembrança é posterior a um fato, então ele fala que a característica essencial deste fenômeno é ser um passado não separado do presente por nenhum intervalo e que ele não seria apenas uma distração momentânea com relação ao presente, mas uma *denegação do presente*, ou seja, quando o duplo se torna inassimilável, renegamos ele para o passado ou para o futuro. Assim, “um duplo, por piedade, parece buscar a pessoa que o presente sufoca: o duplo encontra o seu lugar natural um pouco antes ou um pouco depois” (ROSSET, 1999, p.58).

Rosset ilustra essa questão com um romance de Robbe-Grillet, escritor francês e uma das figuras mais associadas ao *nouveau roman*. Em *Les Gommages* (1953), Grillet narra uma história onde um detetive tenta descobrir o assassino de um assassinato que ainda não aconteceu, para descobrir que a pessoa que ele procura é ele próprio, que imagina de antemão o assassinato que vai praticar, e no final do romance garante a polícia que não foi ele, pois o crime ocorreu no presente e ele não estava lá.

A terceira forma de duplicação de Rosset é a ilusão psicológica, exemplificada através do diálogo Platônico *Crátilo: sobre a justeza dos nomes*. Ali Sócrates afirma que as coisas têm uma essência própria e é essa essência que faz com que as chamemos de “ser”. Assim, mesmo a melhor reprodução de Crátilo teria que ter alguma diferença em relação a este, pois não existem dois iguais.

Em outro diálogo, ao discutir com Teeteto sobre o que é o conhecimento, Sócrates afirma que “(...) não há quem, ao falar a respeito de dois objetos, e ao imaginá-los, e apreendendo ambos pelo pensamento, seja capaz de dizer ou imaginar que um é o outro [...] quem pensa, pois, em ambos, não pode tomar um pelo outro” (PLATÃO, 2001, p.108).

Logo, o real possui uma característica fundamental que consiste em ser único, singular, e nesta unicidade reside seu valor e sua finitude: “toda coisa tem o privilégio de ser apenas uma, o que a valoriza infinitamente, e o inconveniente de ser insubstituível, o que a desvaloriza infinitamente. Porque a morte do único é irremediável” (ROSSET, 1999, p.73) Ou seja, o que valoriza a existência de um sujeito é o fato de ele ser “ele mesmo e não um outro”, embora sua participação enquanto ser seja efêmera.

Rosset propõe que imaginemos a existência de dois Crátilos que em nada se distingam, um “um” e um “outro”. Essa duplicação de um sujeito único, que deu origem a várias obras de expressão literária, artística e musical, em especial no século XIX, constitui o que se chama de desdobramento de personalidade.

Otto Rank, em seu famoso ensaio sobre o duplo, relaciona este desdobramento com o medo de morrer:

O duplo que o sujeito imagina seria um duplo imortal, encarregado de colocar o sujeito a salvo de sua própria morte. A superficialidade do diagnóstico provém aqui de que Rank não percebeu a hierarquia real que liga, no desdobramento de personalidade, o único ao seu “duplo” [...] Mas o que angustia o sujeito, muito mais do que a sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não-existência (ROSSET, 1999, pp.77-78).

Assim, no desdobramento de personalidade, o sujeito passa a duvidar da própria vida e a ver o outro como sujeito, como real, e a si como sombra e, fatalmente, ao tentar matar o que julga ser o seu “duplo”, mas que de fato é o original que ele próprio duplica, mata a si próprio, como ocorre no final do conto *William Wilson*, de Edgar Allan Poe.

A solução para esta questão do desdobramento não se encontra, segundo Rosset, na mortalidade (esta é certa), mas na existência, e na compreensão de que “o único não pode se ver”, porque o espelho mostra apenas um reflexo inverso, ou outro, que não é o único. Essa experiência de desdobramento de personalidade é tão angustiante que foi amplamente trabalhada em filmes de horror.

Rosset sugere que uma das características da obra do pintor holandês Johannes Vermeer é que, ao captar o real, ele não pintava coisas e sim acontecimentos, logo, o eu estaria ausente de suas pinturas, pois ele considerava o eu como um mero acontecimento entre tantos outros. Tanto que não há autorretratos seus. Especula-se que pode ter retratado a si mesmo uma única vez na tela sem nome preciso, conhecida como *O Atêlie*, ou *Alegoria da Pintura* (1666-1667), mas retratou-se de costas, de forma que tanto poderia ser ele quanto qualquer outro pintor. Assim,

O pintor de *O Ateliê*, de certo modo, tornou visível o invisível: ele pintou sua ausência, melhor expressa assim do que se tivesse se contentado simplesmente em renunciar a qualquer forma de autorretrato [...] renunciar a pintar-se de frente equivale a renunciar a se ver, quer dizer, renunciar a ideia que o eu possa ser percebido numa réplica que permite ao sujeito apreender-se a si mesmo. O duplo, que autorizaria esta apreensão, significaria também o assassinato do sujeito e a renúncia a si, perpetuamente despojado dele mesmo em benefício de um duplo fantasmático e cruel (ROSSET, 1999, pp.94-95).



Figura 1. Johannes Vermeer, **O Atêlie ou Alegoria da Pintura**, 1666, óleo sobre tela, 1,30 x 1,10, Viena, *Kunsthistorisches Museum*.

Fonte: <<http://estoriadahistoria12.blogspot.com.br/2013/09/analise-da-obra-arte-da-pintura-de.html>> Acesso em: fev.2017.

Ao renunciar ao “espetáculo da própria imagem”, Vermeer teria, de certa forma, exorcizado seu duplo e se livrado do fardo de ter que fugir da sua própria imagem. O pintor de *O Atêlie* teria, assim, preferido amar sua própria imagem e não sua representação, como fazem os narcisistas.

Clement Rosset amplia, então, o conceito do duplo ao associá-lo não só à literatura ou às patologias mentais, mas também ao espaço cultural de “toda ilusão”, cuja característica básica é a “de transformar uma coisa em duas”. Para tanto, analisou as três formas de ilusão ora apresentadas e afirma que:

[...] os diferentes aspectos da ilusão descritos anteriormente, reenviam para uma mesma função, para uma mesma estrutura, para um mesmo fracasso. A função: proteger do real. A estrutura: não recusar perceber o real. O fracasso: reconhecer tarde demais no duplo protetor o próprio real do qual se pensava estar protegido. Esta é a maldição da esquiva: reenviar, pelo subterfúgio de uma duplicação fantasmática, ao indesejável ponto de partida, o real (ROSSET, 1999, p.105).

Finalmente, apesar de demonstrar a subordinação de todas essas formas de ilusão ao duplo, Rosset conclui que isto não significa dizer que toda forma de ilusão esteja ligada obrigatoriamente ao duplo, mas até que se prove o contrário esta tese permanece verdadeira.

2. Os escritores, as obras e o tema do duplo.

2.1 Budapeste

2.1.1 O escritor Chico Buarque e seu universo romanesco

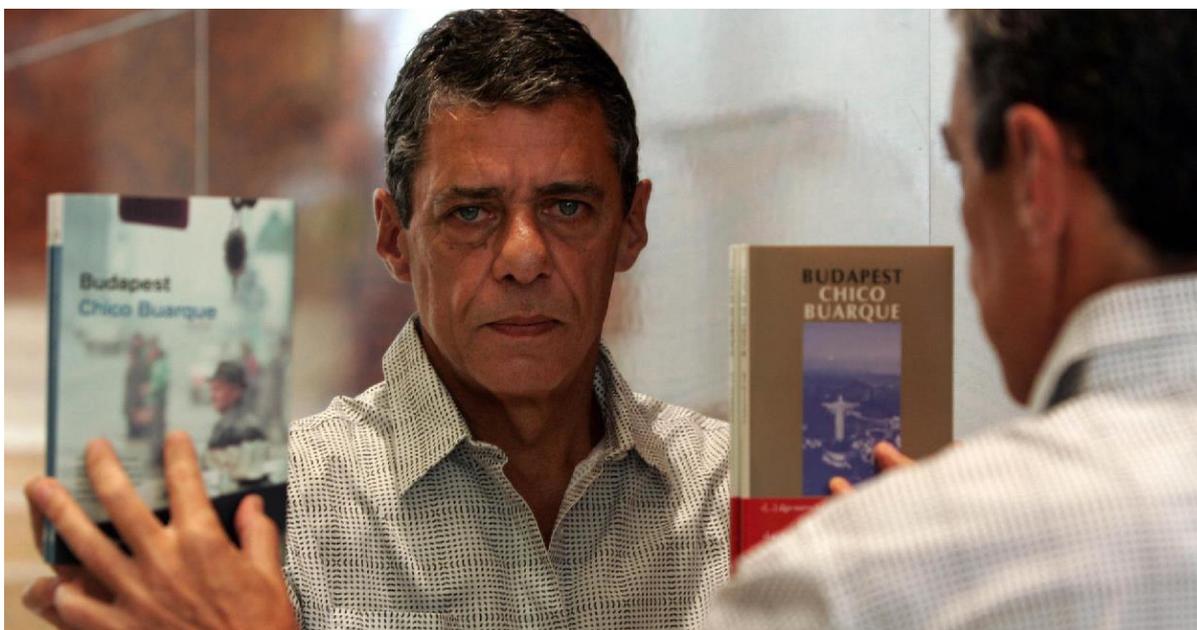


Figura 2. Chico Buarque de Hollanda (1944 -)

Fonte: <<http://etcetera.taglivros.com/images/posts/como-chico-buarque-conquistou-atraves-da-literatura-um-importante-escritor-norte-americano-contemporaneo.jpg>>

Acesso em: jul.2017

Autor de *Budapeste*, Francisco Buarque de Hollanda, conhecido como Chico Buarque, nasceu em 19 de junho de 1944 no Rio de Janeiro, filho do historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Hollanda e da pianista amadora Maria Amélia Cesáreo Alvin.

Músico, compositor, dramaturgo e escritor, Chico escreveu seu primeiro conto aos 18 anos e lançou seu primeiro álbum aos 22, ocasião em que venceu o Festival de Música Popular Brasileira de 1966 com a música *A Banda*. Neste mesmo ano começaram seus problemas com a censura. Ainda em 1966, ele se casou com a atriz Marieta Severo, com quem viria a ter três filhas.

Na literatura publicou o conto *Ulisses*, no *Estado de São Paulo*, em 1966. Este conto viria a ser incorporado ao seu primeiro livro *A Banda*, o qual trazia manuscritos das primeiras canções. Em 1974 lançou a novela pecuária *Fazenda Modelo*, que retrata uma fazenda na qual bois e vacas vivem um regime autoritário e lutam por liberdade. Essa novela revela um cenário muito próximo ao vivido no Brasil na década de 70. A ela seguiram-se os livros infantis *Chapeuzinho Amarelo* (1979) e *A bordo do Rui Barbosa* (1981). A partir da década de 90 inicia-se uma nova fase, em que compositor e escritor vão alternar-se, e de lá para cá Chico escreveu cinco romances: *Estorvo* (1991) – que recebeu o prêmio Jabuti de melhor romance –, *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003) e *Leite Derramado* (2010) – estes dois últimos vencedores do Jabuti de melhor Livro do Ano – e, mais recentemente, *O Irmão alemão (...)*:

A partir dos anos 90, Chico passou a alternar períodos dedicados à música e à literatura. **Os dois ofícios, contudo, nunca coexistiram em sua rotina. Quando escreve, Chico não compõe – e vice-versa.** [um duplo de si mesmo] pós produzir [grifos nossos] cada novo romance, o compositor levou, em média, três anos para lançar um disco com canções inéditas. Sem contar, obviamente, o tempo gasto na produção do livro. Eis sua explicação para o fenômeno, dada à jornalista Regina Zappa. “Quando escrevo não há espaço para a música ou o violão, que fica guardado numa caixa”, diz Chico. “E, quando volto para a música, já sou um músico diferente daquele que deixou de fazer canções durante seis, sete anos.” *Budapeste* foi o romance que mais tempo o afastou das composições: oito anos. *Benjamim*, o segundo, tomou-lhe cinco, enquanto *Estorvo*, seu romance de estreia, exigiu-lhe quatro. “Para voltar à música (após escrever um romance), é como se eu tivesse que reaprender a compor”, diz Chico (Abril Coleções, 2010, p.17).

Sua obra literária vem sendo bem recebida, tanto pelo público quanto pela crítica. Alguns de seus livros foram premiados com o Jabuti e o Portugal Teletom e dois deles foram adaptados para o cinema. *Benjamim* teve uma adaptação fílmica homônima dirigida pela cineasta Monique Gardenberg em 2004 e *Budapeste* ganhou uma adaptação fílmica, também homônima, de Walter Carvalho e Rita Buzzar, em 2009.

Enquanto compositor, Chico deu voz às mulheres, tanto que suas canções mais conhecidas foram escritas no feminino; na obra literária, por sua vez, as vozes masculinas se sobressaem, mas esses personagens são sujeitos geograficamente deslocados, desestabilizados, sem rumo.

A temática do duplo perpassa não somente o romance *Budapeste*, mas também *Benjamim*. Neste que foi o segundo romance de Chico, as ações e personagens do passado encontram seu duplo no presente. O protagonista culpa-se pela morte da ex-namorada, Castana Beatriz, militante de esquerda que morreu fuzilada porque ao segui-la ele se deixou inconscientemente ser seguido. Traumatizado, Benjamim se inflige punições que o afastam do convívio social e de relacionamentos afetivos, vivendo num mundo de ilusão.

Anos depois, ao ver uma moça discutindo com o namorado tem a impressão de conhecê-la, procura antigas fotografias de Castana e a partir da semelhança entre elas passa a crer que a moça – Ariela Masé - seria filha de Castana, como podemos perceber no excerto abaixo:

E quando ela acaba de passar, o sorriso não é mais dela, é de outra mulher que Benjamim fica aflito para recordar, como uma palavra que temos na ponta da língua e nos escapa. Ou como um nome que de pronto brilha na memória, mas não podemos ler porque as letras se mexem. Ou como um rosto que se projeta nítido na tela, e dissolve-se a tela (BUARQUE, 1995, p.8).

Ariela torna-se então o *unheimlich*, ou o duplo de Castana, e ele, por sua vez, o duplo de si mesmo aos 25 anos. As ações de Ariela passam a ser espelhos das ações de Castana e ambas têm suas imagens relacionadas à morte.

As ações-espelho podem ser observadas em diversos momentos, quando, por exemplo, num dado momento da narrativa Ariela encontra Benjamim e diz “esta noite eu sonhei contigo”. Poucas linhas adiante ele se lembra de Castana Beatriz, porque “esta noite eu sonhei contigo” também eram palavras dela. Quando o narrador afirma que “Ariela, face a face, assemelha-se naturalmente a Castana Beatriz quando pedia para ser beijada.” (Buarque, 1995, pp. 68,69) ou ainda quando ao segui-la, “Benjamim conclui que Ariela foge dele ao estilo da mãe, que mais se fazia perseguir do que fugisse de fato.” (Idem, p.29)

A repetição do trágico acontecimento do passado começa a ser antecipada quando Benjamim corre atrás de Ariela, perde a moça de vista, e desorientado, de repente se percebe no mesmo local onde Castana sumiu para sempre,

[...], no entanto, ele poderia apostar que esta é a mesma rua, quase deserta há 25 anos, onde viu Castana Beatriz correndo com as sandálias na mão e os pés meio embicados para dentro. Benjamin nunca mais andou por este bairro, e desconhecia as fileiras de edifícios com fachadas de espelho que foram construídos de ambos os lados da rua, de forma que uns refletem os outros e vice-versa indefinidamente (BUARQUE, 1995, p.30).

O jogo de espelhos sugere a repetição dos fatos, que culminam, no final do romance, com Ariela se deixando seguir por ele até o mesmo sobrado verde-musgo da Rua 88 (número que também se repete) em que Castana foi fuzilada, para que o grupo de extermínio de seu namorado encontrasse Benjamin e ele fosse, como um espelho de Castana, igualmente fuzilado.

Além disso, esse espelhamento também se observa na forma como Chico começa e termina o romance, com a descrição do assassinato de Benjamin. O que parecia um sonho na primeira página, torna-se realidade na última, quando “naquele instante Benjamin assistiu ao que já esperava” (BUARQUE, 1995, p. 105).

Em sua crítica, publicada no *Jornal do Brasil*, de 14 de setembro de 2003, cujo título é “Movido pelas palavras” (pp. B1 e B5), Beatriz Rezende discorre sobre a impossibilidade de lermos um texto de Chico sem termos em mente que ele é o grande compositor que é, “domador das palavras, criador de grandes versos na nossa língua, (...) músico coerente e combativo quando a liberdade, entre nós, escasseava.” Ao mesmo tempo, afirma que ao lançar *Budapeste*, seu terceiro romance, Chico não poderia mais deixar de ser apresentado enquanto escritor e romancista que é, e que convive com duas expressões artísticas. É sobre esse desdobrar-se em outro que, segundo Beatriz Rezende, trata *Budapeste*.

Terceiro romance de Chico Buarque, *Budapeste*, claramente configura-se enquanto um romance metaficcional que entrelaça a questão da linguagem com o tema do duplo, sendo este último apresentado de uma forma inusitada, pois não se trata aqui de um sócia, de um gêmeo, de uma sombra ou espectro, como tantas vezes já foi revisto pela literatura. Em *Budapeste*, o tema do duplo se revela na história de José Costa, um escritor de monografias, petições, dissertações, cartas e discursos políticos, que decide num dado momento escrever biografias sob encomenda e acaba por escrever um best-seller involuntário, escrito sob a mais estrita “confidenciabilidade”, lema da empresa Cunha & Costa, da qual é sócio. José

Costa é um *ghost-writer*, e ele é seu próprio duplo. A esse respeito José Miguel Wisnik, na crítica “O autor do livro (não) sou eu” (2003), afirma que:

Tecnicamente, *Budapeste* é um romance do duplo, tema clássico na literatura ocidental desde que a identidade do sujeito tornou-se problema e enigma. A questão desfila nas narrativas do século XIX, através dos motivos da sombra, do sócia, da máscara, do espelho e evolui para a indagação dessa esfinge impenetrável e desencantada que é a própria pessoa como persona e ninguém. Na criação literária, no entanto, o escritor é o duplo de si mesmo, por excelência e por definição, aquele que se inventa como outro e que escreve, por outro, a própria obra (WISNIK, s/p. 2003).

Ao passo que Marília Oliveira acrescenta que:

O próprio processo narrativo é alternado: o narrador se desdobra em dois para contar as histórias: uma hora é José Costa que está narrando e, logo em seguida, “lança a bola” para o outro narrador, ou, se quiserem, para o seu outro “eu”, Zsoze Kósta, que assume o desvio da narrativa e do enredo, passando a construir uma outra forma de narrar, uma outra história, e deixando o leitor cúmplice e refém da narrativa, sem jamais saber em qual narrador ou em qual simulacro de narrador deve confiar, ou mesmo se deve confiar em quem está contando as histórias. Podemos arriscar dizer que se trata de pequenas interrupções no texto que descosturam o fio da narrativa linear, perturbam momentaneamente o leitor, que “se ajusta na sua cadeira para acompanhar o novo processo narrativo conduzido pelo seu “outro” narrador (s/data,s/p).

Ou seja, além do fato de o escritor ser um duplo de si mesmo como nos disse Wisnik, o narrador ora apresentado também possui um duplo, um simulacro de si, causando breves interrupções ou desconfortos na leitura, fragmentando-a, em consonância com o sujeito fragmentado do qual trata o texto.

Um exemplo clássico do escritor e seu duplo, conforme apontado por Wisnik, é o conto *Borges e eu*, do escritor argentino Jorge Luís Borges.

Ao outro, a Borges, é que acontecem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e demoro-me, talvez já mecanicamente, na contemplação do arco de um saguão e da cancela... Há anos tratei de me livrar dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos agora são de Borges e terei de imaginar outras coisas. Assim, a minha vida é uma fuga e tudo perco, tudo é do esquecimento ou do outro. Não sei qual dos dois escreve esta página (BORGES, 2000, p.38).

Na narrativa, o grande bibliotecário divide-se em autor renomado e pessoa comum, e percebe que é preciso que a pessoa comum exista e deixe-se viver para

que possa alimentar o seu duplo, o autor, com experiências que vão ajudá-lo a “urdir” a sua literatura.

Outro exemplo, a título de ilustração, é o de Freud, que para demonstrar um fenômeno de defesa chamado “lembrança encobridora”, descreveu uma sessão de análise com um paciente:

[...] inteligente, “de nível universitário”, mas que “trabalhava num campo muito distante” daquele do seu analista, o narrador Freud. Homem sensível, aprendia muito da forma de desdobramento do humano própria ao inconsciente freudiano por meio de sua própria análise com Herr Professor. Aprendia mesmo a aceitar as formas psíquicas por ele propostas, a fazer psicanálise e a pensar psicanaliticamente com o primeiro dos psicanalistas (AB’SÁBER, 2004, p.181).

Tal sessão nunca ocorreu, não tendo passado de uma ficção literária ou ficção freudiana, como tem sido chamada, na qual o analista e o paciente são a mesma pessoa, ou seja, Freud analisando Freud no melhor estilo borgiano.

2.1.2 Resumo e apresentação da trama de Budapeste

O enredo do romance de Chico acontece em dois espaços, nas cidades do Rio de Janeiro, no Brasil, e em Budapeste, na Hungria. A personagem que narra essa história não linear, em primeira pessoa, é José Costa e seu simulacro, Zsoze Kósta. Na trama, o narrador é um escritor fantasma que vive no Rio e foi parar em Budapeste em função de um voo de Istambul a Frankfurt em que, devido a uma denúncia de bomba a bordo tiveram que fazer um pouso de emergência. Durante o breve período em que esteve na cidade, para o qual viria a retornar três vezes, por períodos de tempo indefinidos, encantou-se com a sonoridade da língua húngara “única língua do mundo que segundo as más línguas, o diabo respeita” (BUARQUE, 2003, p.6).

No Rio de Janeiro José Costa, o homem que vive à sombra, que não pode jamais aparecer em virtude de sua profissão, é casado com Vanda, uma apresentadora de telejornais, que tem a imagem multiplicada na tela da TV e, não bastasse isso, tem em Vanessa uma irmã gêmea. Com Vanda, num momento de

extrema baixa estima, ele teve um filho, porém quase não interage com o menino, se aborrece com o fato do filho estar acima do peso e principalmente por ele ter afasia.

Trôpego, chegava em casa e encontrava meu lugar na cama ocupado por uma criança gorda. [...] Além de enorme, o menino ia completar cinco anos e não falava nada, falava mamãe, babá, pipi...E pela madrugada ele pegou a mania de balbuciar coisas sem nexos, inventava uns sons irritantes, uns estalos nos cantos da boca[...] finalmente estourei: cala a boca, pelo amor de Deus! (BUARQUE, 2003, pp.30,31).

A brevíssima tentativa de reconciliação com o filho acontece logo após esta explosão, e é movida por interesse, não por afeto. Quando Vanda lhe explica que os sons que o menino faz a noite são tentativas de imitar o pai que agora deu para falar dormindo, José Costa percebe que em seus sonhos falava em húngaro e tenta de todas as formas extrair tais palavras do menino.

Em Budapeste tem um romance com Kriska, sua professora de húngaro, que tem um filho (Pisti) com o qual ele procura manter uma relação, como podemos observar em: “Eu engolia calado minha porção de frango, meu repolho, a água, o pão, e, contudo, para mim eram alegres as noites em que Pisti vinha para casa.” (BUARQUE, 2003, p.115) ou em, “Não me leves a mal, querida Kriska, mas posso assegurar-te que **nosso Pisti** [grifos nossos] é sensível à poesia de Kocis Ferenc mais que tu. Abri o livro e recitei para Pisti a Rapsódia da Diáspora...” (idem, p.140).

A descrição física de ambas as mulheres é muito sucinta, mas é possível perceber que são belezas opostas. Pela descrição do filho sabemos que Vanda é morena de olhos negros e cabelos cacheados. “[...]com a ponta do guardanapo, limpava-lhe a boca e encontrava os lábios carnudos da mãe, como da mãe eram seus olhos negros. Estive para afastar os cachos castanhos que lhe escondiam parte das faces, mas me reprimi a tempo, encabulado” (BUARQUE, 2003, p.32).

De Kriska, sabemos ainda menos: “Kriska se despiu inesperadamente, e eu nunca tinha visto corpo tão branco em minha vida. Era tão branca toda a sua pele que eu não saberia como pegá-la, onde instalar as minhas mãos. Branca, branca, branca, eu dizia, bela, bela, bela, era pobre o meu vocabulário” (BUARQUE, 2003, p.45).

Com Vanda ele economiza palavras,

De tanto me dedicar ao meu ofício, escrevendo e reescrevendo, corrigindo e depurando textos, mimando cada palavra que punha no papel, não me sobravam boas palavras para ela. Diante dela nem tinha mais vontade de me manifestar, e quando o fazia, era para falar bobagens, lugares comuns, frases desenxabidas, com erros de sintaxe, cacófatos. E se alguma noite, na cama com ela, me viessem à boca palavras adoráveis, eu as continha, eu as economizava para futuro uso prático (BUARQUE, 2003 p.106,107).

Com Kriska procura as palavras mais precisas para equilibrar o silêncio, como diz o narrador, José Costa, num trecho da obra: "duas pessoas não se equilibram muito tempo lado a lado, cada qual com seu silêncio" (BUARQUE, 2003, p.61).

A forma como o protagonista vivencia os espaços e se relaciona com duas diferentes famílias, culturas, línguas, escritas, está diretamente ligada à forma como esse herói problemático e inconstante se vê duplicado. A tal ponto que as duas cidades são construídas uma a partir da memória da outra. E o narrador-protagonista circula por ambas, incapaz de inserir-se e de estabelecer uma relação identitária em quaisquer das duas cidades.

A relação que José Costa mantém com as duas mulheres e as duas cidades é de espelhamento. Assim, ele alterna momentos de convivência com elas, sendo José Costa para Vanda e Zsoze Kósta para Kriska, enquanto vagueia pelas cidades, sem rumo, sem referências ou compromissos que o prendam, "movido pelas palavras"¹ deixando que seu destino seja decidido ao sabor do vento, o que denota falta de vínculo com as pessoas com quem ele se relaciona, como se nota em: "Naquele momento talvez se mortificasse por não estar de mãos dadas comigo, levantando voo para Budapeste. Ignorava que para Budapeste, no fundo, penso que não a convidaria, se não estivesse seguro de que voaria só" (BUARQUE, 2003, p.43). Assim como com os lugares pelas quais ele transita, como se pode perceber nos trechos seguintes: "Ele já reduzira bastante a minha cota, com certa razão; não lhe cabia arcar com os salários de uma dezena de redatores que, bem ou mal, se incumbiam de responsabilidades minhas. " (BUARQUE, 2003, pp.37-38), onde se percebe que ele escrevia quando tinha vontade e nem sempre honrava com seus compromissos, tanto que seu sócio Álvaro decide terceirizar o serviço, contratando e

¹ REZENDE, Beatriz. 2003.

“adestrando” “duplos” de José Costa para escrever à sua maneira, ou melhor, à maneira dele escrever pelos outros.

Neste outro trecho nota-se que apesar de amar viver no Rio ele se sente incompleto, ansioso e busca num outro lugar algo que lhe complete:

Busquei abrigo num quiosque, e me perguntei se algum dia saberia viver longe do mar, em cidade que não terminasse assim num acidente, mas agonizando para todos os lados. (...) enfiei-me no bairro, entrei às pressas numa farmácia e cumprimentei a balconista, mas fui-me embora sem saber por que tinha entrado. Pedi um chope no bar da esquina, vi uma agência de viagens logo em frente, larguei o, chope, cruzei a rua e comprei duas passagens para Budapeste (BUARQUE, 2003, p.41).

José Costa transita entre as duas cidades: Rio de Janeiro e Budapeste. Esta última divide-se em Buda, mais tranquila, (a oeste), e Pest, mais animada (a leste), regiões distintas que juntas formam uma unidade, e é cortada pelo rio Danúbio, que em certo ponto se bifurca, mas, além disso, cada uma delas se divide em duas cidades superpostas, uma real e uma de sonho, conforme análise de Walter Benjamin apresentada por Peter Pál Pelbart:

[...]se o homem habita uma cidade real, ele é ao mesmo tempo, habitado por uma cidade de sonho. A realidade onírica remete aqui ao sonho coletivo, ao desejo do corpo coletivo, suas utopias e esperanças abortadas, as miragens e fantasmagorias que o assediam. Os trajetos reais dos personagens na cidade remetem aos trajetos do sonho do coletivo, como se houvessem duas cidades superpostas, uma real, outra imaginária, e a apologia de um trânsito metódico entre elas (PELBART, 2000, p.43).

Dessa forma, José Costa faria um duplo trânsito, primeiro o deslocamento físico entre as cidades e, uma vez dentro de uma delas, ele migraria aleatoriamente da cidade real para a cidade onírica. E se Budapeste tem duas cidades que juntas formam uma só, Kriska é uma mulher que concentra em si a Budapeste real e a irreal. A Budapeste real representada pelas palavras que fluem de Kriska e a irreal por sua mudez.

A descrição que José Costa faz de Budapeste também encontra seu duplo na narrativa. Após uma breve escala em Budapeste, o narrador-protagonista, José Costa, ao partir, nos dá a sua primeira descrição da cidade, e ele a descreve assim:

Quando se abriu um buraco nas nuvens, me pareceu que sobrevoávamos Budapeste, cortada por um rio. O Danúbio, pensei, era o Danúbio, mas não

era azul, era amarelo, a cidade toda era amarela, os telhados, o asfalto, os parques, engraçado isso, uma cidade amarela, eu pensava que Budapeste fosse cinzenta, mas Budapeste era amarela (BUARQUE, 2003, p.11).

Ao fazer a primeira descrição, José Costa estava extremamente cansado, fizera uma escala imprevista em Budapeste e durante essas poucas horas fez um esforço enorme para compreender o idioma húngaro, “única língua do mundo que, segundo as más línguas, o diabo respeita” (BUARQUE, 2003, p.6). Além disso, tinha feito uso de um sonífero que começava a fazer efeito.

Posteriormente, numa segunda ida a Budapeste, ele observa da sacada do hotel, ao nascer do dia, uma Budapeste diferente da primeira vez: “Nascia um dia nebuloso e a cidade era cinzenta: engraçado que eu imaginava Budapeste amarela, mas era toda cinzenta, os edifícios, os parques, até o Danúbio que a cortava em forma de ípsilon, bifurcando-se no alto” (Buarque, 2003, p.51).

Com relação a esta segunda descrição, pouco antes de fazê-la ele tinha acabado de retornar de um longo passeio na qual conheceu um casal de ciganos para quem pagou uma rodada de bebidas num bar. Entende-se que ele também bebera muito quando diz: “Pisei em falso ao me levantar e alcancei a porta de modo precipitado, porque o tronco estava mais veloz que as pernas” (BUARQUE, 2003, p.50).

Depois de descrever a cidade como cinza, percebemos seu real estado de torpor: “Afinal a mão afrouxou, se relaxaram os músculos do corpo inteiro, senti o cansaço daquela noite, mais a noite passada no avião, mais as noites anteriores na cama com a Vanda, o menino me dando pontapés. As pálpebras cederam, senti o peso de todas as minhas noites de insônia superpostas” (BUARQUE, 2003, p.52).

Assim, se quando ele descreve Budapeste como amarela ele está sob o efeito de soníferos, ao descrevê-la como cinza ele está alcoolizado. E, em ambas situações, terrivelmente cansado, de forma que nos deparamos com duas descrições que estão muito mais para o onírico do que para o real. A Budapeste real para José Costa era a que passava nos finais de semana com Kriska:

Realidade eram os passeios na ilha de Margit com suas atrações domingueiras, os aqualoucos do Danúbio, as corridas de carneiros, as marionetes eslovenas, o coral de ventríloquos. Realidade eram as tertúlias

no Clube das Belas-Letras, o dancing giratório no alto da Torre de Átila, os fins de noite em Óbuda, a velha Buda, os restaurantes de palha onde comíamos pizza crua.... E Kriska nua, me estendendo os braços e pedindo que a castigasse, depois Kriska desacordada, atravessada na cama, no lençol de seda preta que lhe dei..." (BUARQUE, 2003, p.69).

Entretanto, ao deixá-la, uma vez que ela nunca lhe dissera se ele poderia dormir com ela, ele evitava olhá-la porque "Kriska muda e inerte, em posição fetal era uma **irrealidade** [grifos nossos], um corpo perfeito demais, sua superfície lisa demais, a misteriosa textura" (BUARQUE, 2003, p. 70).

Voltando as cores com as quais ele descreveu Budapeste, verificamos que o amarelo associado a ela num primeiro momento, é, segundo Pierre Brunel, "a mais quente e a mais expansiva, a mais ardente das cores" (Brunel, 2007, p.40), além de ser a cor do ouro e do sol, podendo facilmente ser associada ao nosso país tropical, à nossa cultura e ao sol do Rio de Janeiro. Esta relação entre as cidades estabelecida aqui através da cor, é algo que perpassará todo o romance, conforme apontado por Erica Araújo:

[...] a atribuição de semelhanças e a tentativa de pontuar diferenças entre o Rio de Janeiro e Budapeste, seja pela cor das cidades, pela experiência profissional do protagonista ou pelo modo de vida existente nelas, fazendo com que, mesmo através das diferenças, uma cidade pareça ser o reflexo ou o duplo da outra (ARAÚJO, 2011 p.70).

Para José Costa, Budapeste é a cidade das luzes, do brilho que ofusca. A realidade ali é mais leve e ele não vive o clima de estranhamento familiar que vive no Rio de Janeiro. Entretanto, conforme Araújo (2011, p.70), "é a partir das diferenças que ele se lembrará do Rio de Janeiro, através das imagens que ficam em sua memória e que parecem se repetir em Budapeste".

Kriska, por uma hipótese, se surgisse a caminhar no calçadão, a um quilômetro de distância me saltaria aos olhos. Mas Kriska não vale, porque húngara, e em toda a orla do Rio não há mulher que caminhe como as húngaras. Na praia de Ipanema, o simples pensamento em Kriska me parecia deslocado, e, entretanto, eu ainda pensava um pouquinho nela. E ri de me lembrar que, antes de conhecer seu corpo, chegara a suspeitar de qualquer coisa errada nele, tão diferentes seus movimentos dos da Vanda. A não ser quando ela andava de patins, porque sobre rodas o molejo do corpo é quase neutro e todas as mulheres se parecem. (...) E fui com o tempo me enamorando dos movimentos naturais de Kriska, mas não a ponto de esquecer a Vanda, tanto assim que, já no final da praia, a reconheci de novo noutra moça, não pela andadura, mas exatamente pela

forma de estar imóvel, sentada num banco de frente para o mar (Buarque, 2003, p.94,95).

Em “O autor do livro (não) sou eu”, crítica ao romance de Chico Buarque, José Miguel Wisnik aponta que, com relação às cidades, o que se cria no romance é:

Uma cidade arquitetada com matéria do sonho e de realidade, uma Budapeste que nasce do magma sonoro e significativa da língua, um contraponto ao Rio de Janeiro, seu avesso ao mesmo tempo familiar e estranho (“sinistro”, diria Freud; “mortífero”, diria Pisti, o jovem filho de Kriska, a encantadora professora de húngaro) (WISNIK, s/d, s/p).

É praticamente como se, ao deixar Budapeste e ir para o Rio, ele se desprendesse dela ao ponto de quase esquecer-la completamente e vice-versa, transformando-a em matéria de sonho:

A passagem por Budapeste se dissipara no meu cérebro. Quando a recordava, era como um rápido acidente, um fotograma que trepidasse na fita da memória. Um lance ilusório, talvez, que me dispensei de referir à Vanda ou a quem quer que fosse. (...) E hoje aquela Budapeste estaria morta e sepultada, não fosse o menino levantá-la do meu sonho (BUARQUE, 2003, p.31).

Acho que eu tinha conservado da cidade uma **lembrança fotográfica** [grifos nossos], e agora tudo o que se movia em cima dela me dava a impressão de um artifício. Enfim eu me sentava num banco à beira-mar e ficava espiando os barcos; mesmo o oceano, na minha memória, estivera a ponto de se estagnar (BUARQUE, 2003, p.154).

Fora da Hungria não há vida, diz o provérbio, e por tomá-lo ao pé da letra kriska nunca se interessou em saber quem tinha sido eu, o que fazia, de onde vinha. Uma cidade chamada Rio de Janeiro, seus túneis, viadutos, barracos de papelão, as caras de seus habitantes, a língua ali falada, os urubus e as asas-delta, as cores dos vestidos e a maresia, **para ela tudo isso era coisa nenhuma, era matéria dos meus sonhos.** [grifos nossos] (...) se Kriska me surpreendesse desatento, batia palmas e dizia; a realidade Kósta, volta à realidade. E nossa realidade, além das aulas cotidianas, era a Budapeste dos fins de semana alternados em que Pisti ficava a cargo do pai (BUARQUE, 2003, pp.68,69).

Ainda a respeito de sonho, Pierre Brunel destaca que atualmente, no momento em que o indivíduo está passando por uma crise de identidade, tanto o sonho quanto a poesia “nos fazem mais próximos daquilo que éramos antes de ser o que não sabemos se somos” (J. Cortázar). Neste mundo, a verdade e o erro não

são mais os critérios absolutos que traçam os limites entre sonho e realidade, porque o sonho é mais verdadeiro” (BRUNEL, 2005, p.284).

Em Budapeste o espelhamento é levado tão ao extremo que sonho e realidade se confundem.

Enquanto ghost-writer, ele também se sente deslocado, desestabilizado no que tange à sua identidade, uma personagem que é fruto dessa sociedade heterogênea em que vivemos, uma sociedade pós-moderna, de identidades instáveis, conforme Stuart Hall (2003). José Costa é um sujeito andarilho, que flana, imerso em suas inquietações, migrando ao acaso entre as duas cidades, procurando (re)constituir-se enquanto sujeito que traz em si as marcas do mundo pós-moderno, como se percebe em: “Acendi um cigarro em frente ao prédio e fui andando. Daria na praia, caso seguisse em linha reta, mas virei à direita, à direita, à direita e à direita, porque **não me conduzia um pensamento linear** [grifos nossos]” (BUARQUE, 2003, p.99).

A crise de identidade pela qual passa o protagonista está no dilema shakespeariano, ser ou não ser? É esta a pergunta que lhe atormenta, assumir ou não assumir a autoria de seus textos, tanto do texto que ele escreveu em nome de outro quanto do texto que outro escreveu em seu nome. Como podemos perceber em: “Naquele instante oco, com uma voz que não era a minha, lhe comuniquei: o autor do livro sou eu” (Buarque, 2003, p.112). Momento em que ele não suporta mais ver a esposa, que nunca lera um texto seu, ou se importara em saber que tipo de escritor ele realmente era, achar “absolutamente admirável” um texto que ele escrevera em nome de outro. E em: “O autor do meu livro não sou eu, queria lhe dizer, mas a voz não me saía da boca” (BUARQUE, 2003, p.170). Situação espelho, na qual ele não consegue dizer a Kriska – que considerou o texto atribuído a ele “realmente inacreditável” – que o texto não era dele.

Essa inconstância em sua atitude tem um clímax nas situações descritas acima, mas permeia todo o texto, pois em diferentes momentos percebemos que ele diverge entre o desejo de continuar à sombra e o desejo de exhibir-se, conforme vemos em:

Naquelas horas, ver minhas obras assinadas por estranhos me dava um prazer nervoso, um tipo de ciúme ao contrário. Porque para mim, não era o

sujeito que se apossava da minha escritura, era como se eu escrevesse no caderno dele. (...) eu me sentia tendo um caso com a mulher alheia. E se me envaideciam os fraseados, bem maior era a vaidade de ser um criador discreto. Não se tratava de orgulho ou soberba, sentimentos naturalmente silenciosos, mas de vaidade mesmo, com desejo de jactância e exibicionismo, o que muito valoriza a minha discricção. (...) com isso a vaidade em mim se acumulava... (BUARQUE, 2003, p.18).

Postado no centro da pequena livraria, num pedaço de tarde perdi a conta dos fregueses que saíram com meu livro. Passavam por mim sem me olhar, esbarravam em mim sem imaginar quem eu fosse, e aquilo me enchia de uma vaidade que havia muito eu não sentia (BUARQUE, 2003 p.93).

2.1.3 O duplo de si mesmo em Budapeste

A estrutura de *Budapeste* é uma estrutura metanarrativa, que utiliza o duplo enquanto recurso para tratar da questão da autoria.

Em *Budapeste* o leitor é levado a pensar que a narrativa interna, o romance autobiográfico *Budapest* seja real, quando Chico faz com que ambos os romances terminem idêntica e simultaneamente e coloca o nome dos dois autores (ele, autor de *Budapeste*, e Zsozé Kósta, autor do romance interno, *Budapest*) espelhados na capa e contra-capas.

E, além disso, aborda temas como a identidade autoral fraturada, o papel da literatura e do literato bem como a mercantilização da obra literária no mundo contemporâneo:

[...] quando ainda anunciava a agência nos classificados, ele mandava imprimir em negrito a palavra confiabilidade. E apareciam uns sujeitos encafifados, olhando para baixo, falando com a boca torta, na época eu topava qualquer encomenda. Não pelo dinheiro, que mal dava para quitar o aluguel da sala; pagavam-me os honorários correntes no mercado, como se paga por página a um escriba velho, um digitador, um copador de enciclopédias (BUARQUE, 2003, p.15).

Quando está no quarto de hotel em Budapeste, o narrador compara as palavras que aprende em suas viagens a *souvenirs*, rebaixando-as assim a meras mercadorias, como se observa em:

Mas fiquei com o zil na cabeça, é uma boa palavra, zil, muito melhor que campainha. Eu logo a esqueceria, como esquecer os haicais decorados do Japão, os provérbios árabes, o Otchi Tchiornie que cantava em russo, de cada país eu levo assim, uma graça, um souvenir volátil. Tenho esse ouvido que pega e larga as línguas com facilidade (BUARQUE, 2003, p.7).

Ao analisar Budapeste em seu ensaio “O autor do livro (não) sou eu”, o José Miguel Wisnik aponta que “o escritor é o duplo de si mesmo por excelência e por definição, aquele que inventa como outro e que escreve, por outro, a própria obra” (WISNIK, 2003, p. 1).

Assim, em Budapeste, José Costa é um ghost-writer que se torna duplo de si mesmo. Quando, ao apaixonar-se por Kriska e pela língua magiar torna-se Zsozé Kósta, ele também se torna aquele que, dotado de talento, não possui fama, aquele que é o autor e já não é, é outro, é o excluído.

[...] meu nome não aparecia, lógico, eu desde sempre estive destinado à sombra, mas que palavras minhas fossem atribuídas a nomes mais e mais ilustres era estimulante, era como progredir de sombra (Buarque, 2003 p.160).

Naquelas horas, ver minhas obras assinadas por estranhos me dava um prazer nervoso, um tipo de ciúme ao contrário. Porque para mim, não era o sujeito que se apossava da minha escritura, era como se eu escrevesse no caderno dele. (...) eu me sentia tendo um caso com a mulher alheia. E se me envaideciam os fraseados, bem maior era a vaidade de ser um criador discreto. Não se tratava de orgulho ou soberba, sentimentos naturalmente silenciosos, mas de vaidade mesmo, com desejo de jactância e exibicionismo, o que muito valoriza a minha discricção (...) com isso a vaidade em mim se acumulava... (BUARQUE, 2003, p.18).

Podemos dizer que ele é a um só tempo o *ghost* e também o *writer*, o que faz com que ele viva em constante crise de identidade, incapaz de definir-se como se observa nos trechos acima.

Assim, José Costa escreve como se fosse o outro, e incorpora sua identidade de tal forma que quando escreve, ele é, ora Kaspar Krabble, ora Kocsis Ferenc, não havendo nenhuma fronteira entre seu “eu” e os seus “duplos”.

Eu era um jovem louro e saudável quando adentrei a baía de Guanabara, erreí pelas ruas do Rio de Janeiro e conheci Teresa. Ao ouvir cantar Teresa, caí de amores pelo seu idioma, **e após três meses embatucado, senti que tinha a história do alemão na ponta dos dedos.** [Grifos nossos] A escrita me saía espontânea, num ritmo que não era o meu, e foi na batata da perna de Teresa que escrevi as primeiras palavras na língua nativa. No princípio ela até gostou, ficou lisonjeada quando eu lhe disse que estava escrevendo um livro nela. Depois deu para ter ciúme, deu para me recusar seu corpo, disse que eu só a procurava a fim de escrever nela, e o livro já ia pelo

sétimo capítulo quando ela me abandonou. Sem ela perdi o fio do romance, voltei ao prefácio.... (BUARQUE, 2003, pp.38,39).

A frase em destaque refere-se ao tempo em que José Costa adiou escrever o romance para o empresário alemão, mas embaralha-se, ou melhor, amalgama-se à ficção dentro da ficção. “A escrita me saía espontânea, num ritmo que não era o meu” tanto pode ser lida como fato referente ao próprio José Costa, que estava sem inspiração e de repente começa a escrever, quanto pode ser lida como parte da biografia de Kaspar Krabble. Dessa forma, não há limites claros entre o que é a voz de José ou a voz de seus duplos.

2.1.4 Uma obra dentro da outra – mise en abyme

A *mise en abyme* é um procedimento narrativo bastante utilizado, que consiste numa duplicação especular. O termo, que vem do francês, significa “narrativas em abismo” e é comumente utilizado para descrever narrativas que contém outras narrativas em seu interior. Esse método de composição foi observado por Victor Hugo quando de seus estudos sobre a obra Shakespeariana, na qual ele percebeu que, com exceção de *Romeu e Julieta* e *Macbeth*, em todas as peças de Shakespeare há “uma dupla ação que atravessa o drama e o reflete numa dimensão menor. Ao lado de uma tempestade no Atlântico, por exemplo, uma tempestade num copo d’água” (Hugo apud Coutinho, 1988, p. 161 in Souto). Entretanto, André Gide foi o primeiro a teorizar mais profundamente a respeito dessa técnica. A respeito disso, Eduardo César Maia aponta que:

No ano de 1891, o escritor e ensaísta francês André Gide utilizou e teorizou sobre o termo *mise en abyme* em seus Diários. Era a primeira vez que, em literatura, a nomenclatura era empregada – anteriormente tinha sido utilizada no estudo dos brasões (heráldica); o *abyme* (abismo) era uma reprodução em miniatura, no centro do escudo, da sua própria forma total, o que dava uma sensação de repetição infinita do mesmo. Os escritores do *nouveau roman* utilizaram com frequência o procedimento, que se tornou quase uma marca do movimento (MAIA, 2007, p,66)

Nas artes visuais percebemos a *mise en abyme* quando um quadro ou fotografia contém outro quadro ou fotografia dentro de si. Dois exemplos clássicos são as pinturas *O Casamento dos Arnolfini* (1434), do pintor flamengo Jan Van Eyck

e *As Meninas* (1656), de Diego Velázquez, outro pintor flamengo. Já na literatura, as narrativas encaixadas do livro *d'As mil e uma noites* é o exemplo mais recorrente.



Figura 3. Eyck, Jan Van, **O Casal Arnolfini**, 1434, óleo sobre tábuas, 0,80 x 0,60, Londres, Galeria Nacional.

Jan Van Eyck, foi um dos maiores representantes da pintura flamenga da época e inovou com a técnica do espelho, que viria a ser muito utilizada posteriormente. O Casamento dos Arnolfini é um quadro que representa a vida íntima burguesa no fim da Idade Média e retrata o casamento de um casal italiano próspero. Na sala onde eles estão e onde provavelmente se realizou o casamento há um espelho convexo ao fundo, que reflete além do casal mais duas pessoas que

testemunharam o casamento. Especula-se que uma delas seja o próprio pintor, uma vez que acima do espelho está escrito em latim *Johannes van Eyck fuit hic 1434* (Jan van Eyck esteve aqui em 1434).



Figura 4. Diego Velásquez, *Las Niñas*, 1656, óleo sobre tela, 3,18 x 2,76, Madrid, Museu do Prado

Las Niñas, de Velásquez é um exemplo clássico da construção em abismo (ou mise en abyme) nas artes plásticas. “No primeiro plano, observamos o próprio

pintor com um pincel diante de um quadro. Observe que a *imagem* do pintor parece fitar o *pintor real*. Ao fundo, vemos um espelho que reflete a imagem de um casal situado fora do nosso campo de visão. Essa *simbiose* da criatura (arte) com o criador (artista) revela que realidade e ficção são verso e reverso da mesma moeda” (SOUTO, 2013, s/p.)

A pintura de Velásquez, basicamente, retrata o próprio pintor pintando uma tela que volta às costas para o expectador, de forma que ele observa este expectador ao mesmo tempo em que é observado por ele, e isto acontece porque estamos no ponto exato do seu motivo. Segundo Michel Foucault: “Nós expectadores, estamos em excesso. Acolhidos sob esse olhar, somos por ele expulsos, substituídos por aquilo que desde sempre se encontrava lá, antes de nós, o próprio modelo.” (FOUCAULT, 1999, p.5). A luz que adentra a cena (a sala com uma tela representada em uma tela, compondo a mise en abyme) vem de uma janela invisível e envolve-nos, bem como aos demais personagens da pintura, impelindo nosso olhar para um lugar que nos é negado. Eis que o nosso olhar alcança o fundo da tela (e da sala), onde sobre uma parede o pintor representou várias outras pequenas telas, nas quais somente uma se destaca pela luz que não parece vir de lugar algum senão de seu próprio interior. Nela, duas silhuetas se destacam na frente de uma pesada cortina. Segundo Foucault, não se trata de um quadro, mas de um espelho que nos oferece o encanto do duplo.

De todas as imagens representadas na tela, ele é a única realmente visível e paradoxalmente ninguém olha em sua direção, o pintor está de costas para ele, e as outras personagens estão majoritariamente olhando para frente, para o exterior da tela. E, assim como as personagens da pintura não observam o espelho, ele também não reflete nenhuma delas, prolonga-se e reflete o que está além da tela, às figuras que olham o pintor e são por ele representadas na tela dentro da tela, o rei Filipe IV e a rainha Mariana.

E, ainda, através da técnica da mise en abyme, Antoine Galland, autor da primeira tradução dos contos árabes *d’As mil e uma noites*, provenientes de uma tradição oral, utilizou um narrador em primeiro grau que reaparece noite após noite para apresentar uma narradora que conta ao leitor sobre a desgraça que sucedeu com dois irmãos, Schahzenan e o sultão Shariar, ambos traídos por suas esposas.

Acontece que Shariar decide partir pelo mundo para ver se encontra alguém mais infeliz do que ele, numa espécie de busca espiritual. Durante sua jornada uma jovem que trai o marido lhe garante que ninguém pode conter as mulheres e assim, ele volta ao seu reino decidido a casar com uma mulher diferente todo dia e matá-la na manhã seguinte. Entretanto, Scherazade, a filha de um importante vizir decide acabar com as mortes no reino e se propõe a casar com o sultão. Ela é uma mulher muito culta e inteligente, e bota uma estratégia com o intuito de salvar-se, bem como as outras mulheres do reino, encantar o sultão com uma história maravilhosa cuja narrativa ela promete terminar na noite seguinte: “E a aurora alcançou Scherazade, que parou de falar. Dinarzad disse: “como é agradável e assombrosa a sua história”. Ela respondeu: “Isso não é nada comparado ao que irei contar –lhes na próxima noite, se eu viver e o rei me preservar” (JAROUCHE, 2006, p.108).

Através da apropriação do discurso oral, os contos vão sendo encadeados e passam a compor um corpo uno ao invés de um amontoado de contos. Neles, Scherazade, a narradora d’*As mil e uma noites*, na tentativa de salvar sua vida, dá voz a outros narradores que, por sua vez, também relatam em suas fabulosas histórias de traição, ciúme, crimes e injustiças diversas, situações em que assim como ela tiveram a vida por um fio e fizeram algo para salvar suas próprias vidas.

No romance de Chico, o encaixe das narrativas ocorre com o diálogo entre os livros *Budapeste*, *Budapest* e *O Ginógrafo*. Três histórias que constituem uma, o romance *Budapeste*.

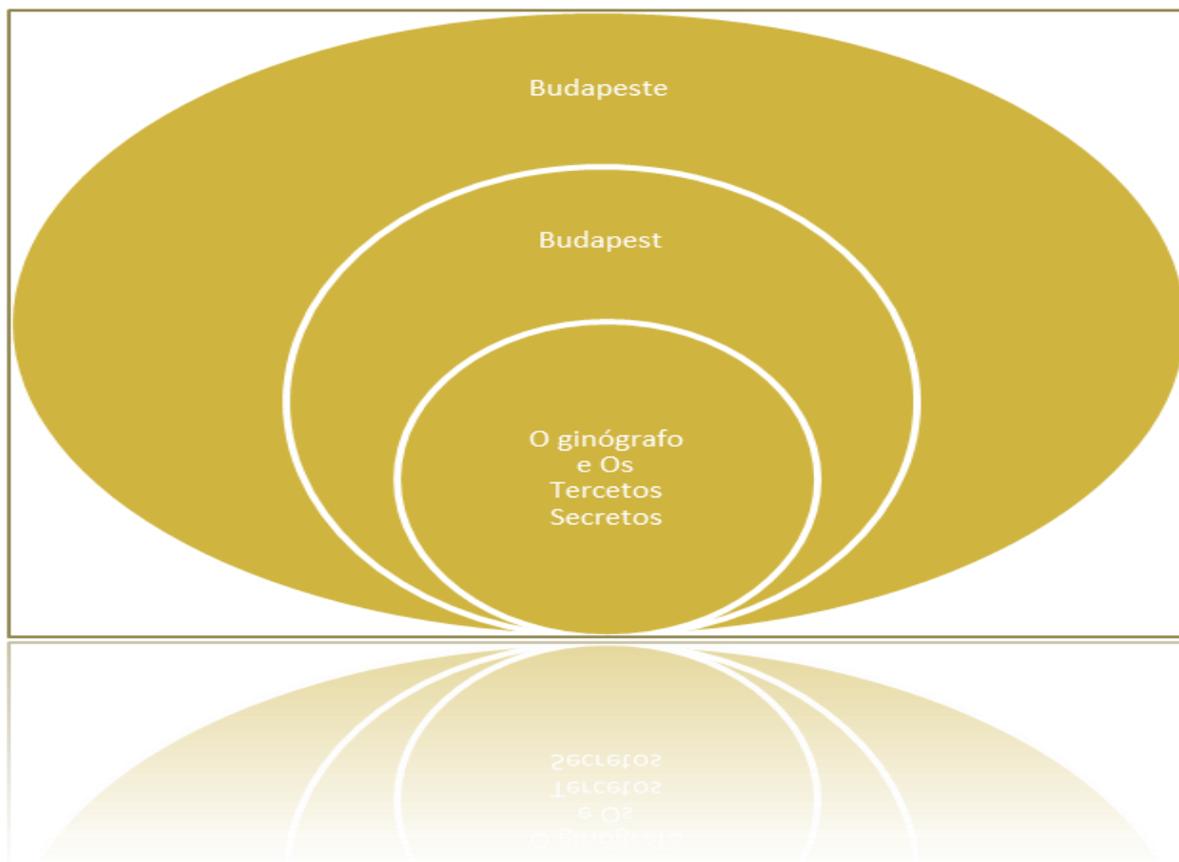


Figura 5. Esquema da narrativa encaixada de Budapeste, na qual uma estrutura narrativa deriva da outra.

José Costa é protagonista de uma trama labiríntica; nela, ele, considerado um “gênio” por seu sócio, escreve em nome do empresário alemão Kaspar Krabble – o falso autor – o romance autobiográfico *O Ginógrafo*, que viria a se tornar um best-seller. Posteriormente, o “Sr.”, escritor húngaro que é ex-marido de Kriska, e que assim como José Costa, vive de escrever para outros, escreve *Budapest* em nome de José Costa (ou de Chico Buarque), romance que da mesma forma que *O Ginógrafo*, faz sucesso e lança Zsozé Kostá como escritor, muito embora ele não tenha escrito o romance. Dessa forma, ele passa da posição de alguém que escreve para outros, para a de alguém que tem um escritor anônimo para si próprio, de alguém que narra para alguém que agora é narrado.

Assim, o autor anônimo (*ghost-writer*) vira um autor público de uma obra que ele não escreveu (obra que se confunde com a de Chico – capa) e há uma inversão

do procedimento clássico da mise en abyme, em vez de o romance real conter o fictício, o fictício contém o real.

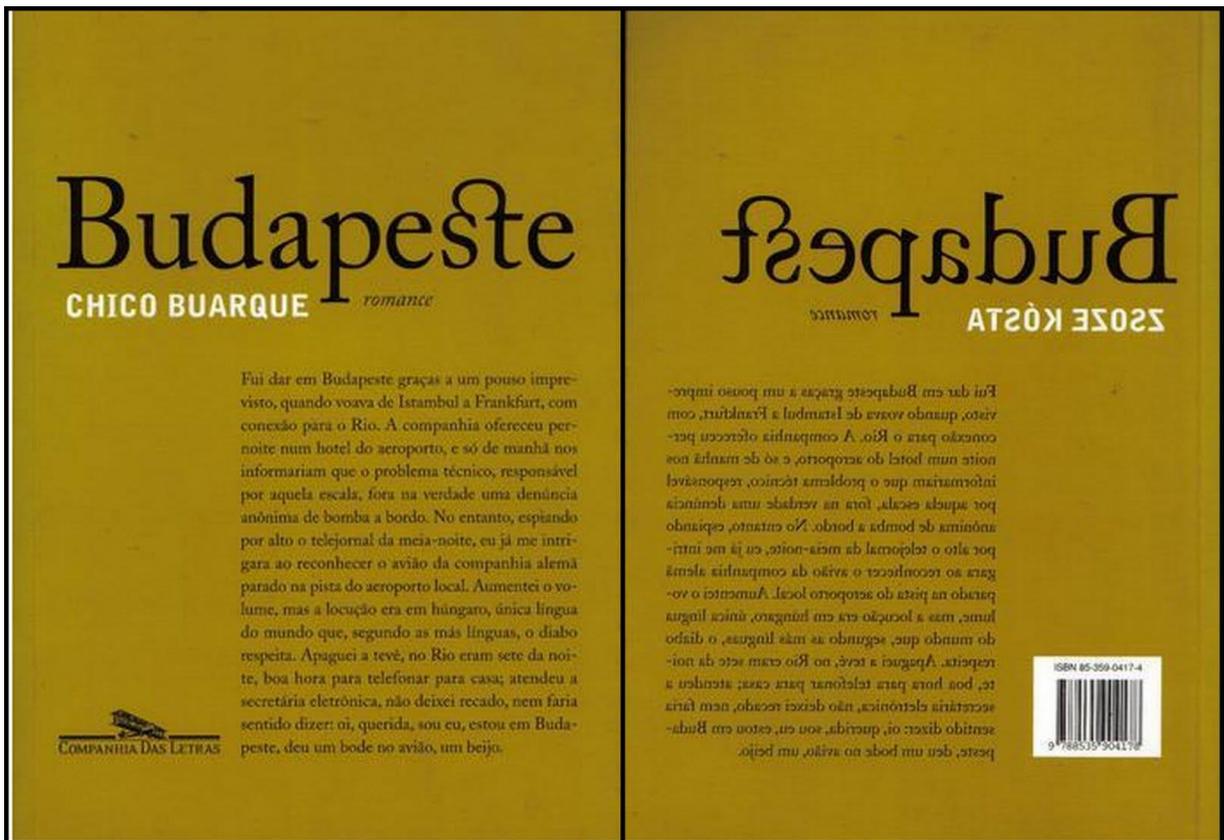


Figura 6: Capa do livro *Budapeste*, publicado pela editora Companhia das Letras, projeto gráfico de capa de autoria de Raul Loureiro.

O objetivo desse recurso em *Budapeste* seria o de evidenciar a construção da obra. Assim, três histórias são contadas de forma a aprisionar o leitor numa armadilha estilística. Que livros são esses? O que é verdade e o que, não é? O romance real contém o fictício ou o fictício contém o real?

Os livros dentro do livro são reais ou são frutos da imaginação de José Costa (ou de Chico?). Num dado momento do texto não há mais vestígios de *O Ginógrafo*, pois em seu lugar surge *O Naufrágio*. Seria *O Ginógrafo* e *Budapest* resultado de uma mente frustrada pela discrição forçada pelo ofício de *ghost-writer*? As características físicas de ambos são as mesmas, assim a obra fictícia passa a conter a real:

[...], no entanto, andando pelo comércio de Copacabana, avistei uma livraria com a vitrine coberta de livros cor de mostarda. Aproximei-me, e talvez o reflexo do sol na vidraça falseasse as cores, pois os livros derivavam para

um tom de ocre com letras verdes. Mais um pouco, e já era quase nítido o título *O Ginógrafo*, em letras góticas lilás nas capas do livro cor de canela. Mas quando cheguei à livraria, o livro era azul-marinho e se chamava *O Naufrágio* (BUARQUE, 2003, p.159-160).

Com relação ao aspecto gráfico, a cor mostarda remete à biografia do alemão Kaspar Krabble, romance dentro do romance:

[...] meio torto, deitado no sofá em L, tateei a cesta à procura de outra revista e alcancei um livro de capa mole, cor de mostarda. Era insólito um livro na cesta de revistas, a Vanda não tolerava objetos fora do lugar [...] Afastei-o da vista, apertei os olhos, tentei decifrar os garranchos no alto da capa, e eram letras góticas. Pareciam borrões, de tão vermelhas, e o título que eu lia era uma miragem, o nome do autor era um desvio da minha imaginação. Saí no terraço, expus a capa à luz do sol, li, reli, e o título era o mesmo. *O Ginógrafo*, autor, Kaspar Krabble. Era o meu livro (BUARQUE, 2003, pp.79,80).

Capa e contracapa parecem ser uma o reflexo da outra e fazem com que autor e narrador se confundam. A capa traz o título *Budapeste* em português, com autoria de Chico Buarque, além de um pequeno fragmento da obra. Na contracapa, que pode ser lida diante de um espelho, lê-se a transcrição em húngaro, *Budapest*, que também é a obra contida no interior de *Budapeste*, e cuja autoria é conferida à Zsoze Kósta, forma como o narrador passa a se chamar quando vive na Hungria. A sensação que temos ao ler a contracapa é a de que estamos lendo em outro idioma, tal o estranhamento que as letras ao contrário nos causam.

E isso é só o início do jogo de espelhos, a frase que abre o livro “Devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira” (página 5), praticamente fecha o livro (p.172). E, a última frase de *Budapeste*, “E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado sua blusa” (p.174), coincide com a última frase de *Budapest*, romance autobiográfico de José Costa, escrito pelo ex-marido de Kriska.

Ou seja, a frase que termina o romance é a mesma que conclui o romance dentro do romance, tendo sido escritas simultaneamente por Chico e pelo “Sr....” *ghost-writer* de Zsoze Kósta, de forma que podemos supor que o livro seja um só, mas quem é o autor? Chico ou o “Sr....”? O nome de Chico na lombada do livro parece reforçar sua autoria sobre a obra.

2.2 O Homem Duplicado

2.2.1 O escritor José Saramago e seu universo romanesco



Figura 7: José Saramago (1922 – 2010)

Fonte: < <https://www.josesaramago.org/jose-saramago-premio-nobel-18-anos/>>
Acesso em: jul.2017.

Segundo filho do jornaleiro José de Souza e da dona de casa Maria da Piedade, José Saramago nasceu em 16 de novembro de 1922 na aldeia portuguesa de Azinhaga, Golegã. Portugal era um país agrícola e atrasado na época, com uma taxa de analfabetismo que quase alcançava 70% da população. A taxa de mortalidade infantil era de 15% e a expectativa de vida inferior a 50 anos. Foi nesse contexto que cresceu o homem que viria a ser o primeiro e único escritor português a ganhar o Prêmio Nobel de Literatura.

Entre 1923 e 1924 a família mudou-se para Lisboa em busca de melhores condições de vida. A mudança seria marcada pela morte prematura de seu irmão primogênito, pela experiência de morar em 10 casas diferentes, todas compartilhadas com outras famílias, antes que conseguissem alugar um andar independente e, pelo acesso, desde tenra idade, ao teatro, ao cinema e aos cartazes de filmes que não veria, mas que iriam despertar-lhe a imaginação para grandes enredos. O imaginário rural, por outro lado, viria das longas temporadas vividas na casa dos avós, na aldeia natal.

José Saramago chegou a cursar dois anos no Liceu Gil Vicente, que tinha uma educação mais abrangente que as escolas técnicas, mas por problemas

econômicos e por entender que através do ensino técnico o rapaz poderia entrar no mercado de trabalho num prazo de tempo menor, a família decidiu por transferi-lo para a Escola Industrial de Afonso Rodrigues, onde ele fez o curso de serralheria mecânica. A tendência era que a partir daí ele se afastasse de uma formação mais humanista, mas o encontro com textos literários e com o mundo das bibliotecas, que ele frequentaria sistematicamente, iria suprir essa deficiência e proporcionar-lhe um aprendizado autodidata que em muito influenciaria a formação escolar. Foi nesse período que escreveu os primeiros versos, dedicados à Ilda Reis, a moça que viria a ser sua esposa e mãe da única filha de Saramago, Violante.

Seu primeiro emprego foi como serralheiro mecânico, mas posteriormente, fez serviços administrativos nos Hospitais Civis de Lisboa, trabalhou como escriturário, tradutor, editor, jornalista.

Em 1947, publicou seu primeiro livro, um romance cujo título original era *A viúva*, mas que por motivos mercadológicos teve o nome foi trocado para *Terra do Pecado*. O livro incorreu num erro anacrônico, foi escrito em estilo naturalista-realista num momento em que o panorama ficcional era o neorealismo, por esta razão, passou quase imperceptível, mas somente o fato de escrevê-lo e publicá-lo animou tanto o jovem escritor que, entre 1947 e 1953, ele escreveu vários contos, peças e poemas. Muitos contos foram publicados em jornais e revistas de grande circulação na época

Passou-se um silêncio de quase vinte anos até que ele publicasse outro livro, mas recentemente descobriu-se que após *Terra do Pecado*, ele enviara *Clarabóia* para uma empresa de Publicidade e não obteve retorno. Somente depois de quase quarenta anos, quando já era reconhecido, a empresa procurou-o querendo publicar o texto, mas ele obviamente negou o pedido uma vez que o texto de juventude não acrescentaria nada a sua obra naquele momento.

O afastamento da produção literária teve um contraponto, a amizade com escritores acabou levando-o a trabalhar numa editora. Trabalhou em tempo parcial, de 1955 a 1959, na Editorial Estúdios Cor, onde passou de autor para colaborador editorial, tradutor e por vezes, ilustrador. De 1959 a 1971 dedicou-se integralmente ao posto de diretor literário e finalmente em 1971 pediu demissão em função da imposição de uma nova diretora literária pelos novos acionistas da empresa.

O retorno tardio de Saramago se deu aos 44 anos, com a publicação do livro de poesias *Os Poemas Possíveis* (1966). Nos anos seguintes viria outro livro de poemas, Provavelmente Alegria (1970). Graças a estes livros Saramago começou a despertar certa curiosidade em seus pares no final da década de 60. Mas foi com o romance *Levantado do Chão* (1980), que apresentava um estilo oralizante e inovador até então, que surgiu o que convencionou chamar-se de “estilo saramaguiano”. A este respeito, João Marques Lopes escreve em sua biografia sobre Saramago:

(...) bem mais do que o conteúdo da narrativa ou o entremeio de fatos históricos reais, foi a forma de contar que marcou a diferença de Saramago no panorama literário nacional. O narrador oralizava a escrita como se estivesse de viva voz em uma roda de companheiros; desrespeitava ostensivamente as regras sintáticas e a pontuação; espraiava-se em longuíssimos períodos sem pontos finais em que barrocamente comentava, intercalava e repetia situações, falas e personagens. Enfim, nascia o “estilo saramaguiano” (LOPES, 2010, p.96).

Através de *Levantado do Chão*, Saramago ganha seu primeiro prêmio literário relevante, o Prêmio Cidade de Lisboa. E no mesmo ano publica a peça de teatro *Que farei com este livro?*

No ano seguinte o autor faz um livro de encomenda chamado *Viagem a Portugal*, um livro que não se prendeu as amarras dos guias de viagens convencionais, apresentando um roteiro de forma literária. Este livro foi bem remunerado e cumpriu seu papel no sentido de possibilitar a Saramago uma certa despreocupação financeira, libertando-o das traduções e dando-lhe tempo para se dedicar as duas obras seguintes, que lhe dariam, finalmente, reconhecimento.

Em 1982 lançou *Memorial do Convento*, que teve na época mais de 10 edições e uma tiragem de 50 mil exemplares. Este livro consagrou o romancista português definitivamente, tanto em Portugal quanto no âmbito literário internacional.

O biógrafo João Marques Lopes aponta algumas facetas que chamaram a atenção dos leitores e da crítica para esse romance. “De pronto, sua escrita não só confirmava o insólito “estilo saramaguiano” de transmitir a oralidade por meio de longos períodos sem nenhum ponto final, mas também articulava a linguagem popular com um barroquismo setecentista de elevada qualidade”. (LOPES, 2010, p.101)

Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, publicado em 1984, Saramago se apropria de Ricardo Reis, o mais famoso dos heterônimos de Fernando Pessoa e o insere em uma narrativa, construindo a ficção a partir da ficção. Se Fernando Pessoa enviou o poeta ao Brasil numa espécie de auto isolamento, Saramago dá continuidade a biografia de Ricardo Reis levando-o de volta a Portugal, onde vive seu último ano de vida, o ano de 1936, e se reencontra com o espectro *post mortem* de Fernando Pessoa, que estabelece um diálogo com seu heterônimo. Assim, Ricardo Reis é um personagem duplamente inventado ou, por que não dizer, apropriado e reinventado por Saramago.

A este livro que obteve um incrível sucesso, seguiram-se o romance *A Jangada de Pedra* (1986), a peça *A Segunda Vida de Francisco de Assis* (1987) e o romance *História do Cerco de Lisboa* (1989) cuja história se passava “em duplo tempo narrativo, parte na contemporaneidade do revisor Raimundo Silva e parte nos idos de 1147” (LOPES, 2010, p.112). O livro mantinha a oralidade do estilo saramaguiano e ainda era enriquecido por uma espécie de mise en abyme, mas não obteve o sucesso anterior.

Em 1991 publica *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Saramago já esperava críticas por parte da igreja, mas foi surpreendido pela censura vinda do governo, que decidiu vetar o romance de concorrer ao Prêmio Literário Europeu, o que levou outros autores a retirarem suas obras do concurso. O ato censório teve repercussão internacional e o governo teve que voltar atrás na sua decisão. Saramago, entretanto, recusou-se a reinscrever o livro.

O Evangelho Segundo Jesus Cristo vendeu 100 mil exemplares em Portugal e 40 mil no Brasil, mas nem todo esse sucesso foi suficiente para aplacar o desgosto de Saramago com a censura do governo e ele decide se exilar com a esposa Pilar del Río em Lanzarote, nas Ilhas Canárias.

De 1994 a 1998 publica além de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) e *Todos os nomes* (1997), os cinco volumes de *Cadernos de Lanzarote*. Daí para a frente vêm *Folhas Políticas* e *Discursos de Estocolmo*, ambos de 1999. *A Caverna* (2000), *O Homem Duplicado* (2002), *Ensaio Sobre a Lucidez* (2004), *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005), *As Intermittências da Morte* (2005), *As pequenas memórias* (2006), *A viagem do Elefante* (2008) e *Caim* (2009).

De 1995 a 2008, há uma mudança na escrita de Saramago,

[...]há o corte com a realidade portuguesa, a ruptura mais geral com coordenadas espaço temporais concretas, o “enxugamento” do estilo barroco, a transmutação da tendência “coral” na concentração em personagens individuais e a metamorfose do todo ficcional em alegorias. De outro lado, fica a marca oral que tornara Saramago singular, o narrador heterodiegético intrometido e a utilização de provérbios, ditos populares e outras miudezas de uma linguagem mais próxima do cotidiano para efeitos narrativos inesperados. Numa visão de conjunto, o traço dominante mais inovador parece confluir para o fato de estarmos diante de alegorias que funcionam como distopias de um mundo abandonado pela razão (LOPES, 2010, p.140).

José Saramago morre de leucemia, aos 87 anos de idade, em 18 de junho 2010, em sua casa em Lanzarote.

Dentre a vasta produção literária saramaguiana, destacam-se duas vertentes: os romances de temática histórica, que abarcam temas relacionados à História e Cultura Portuguesas, como *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) e *A Jangada de Pedra* (1986), na qual ele parece preocupado em revisitar o passado de Portugal; e os romances de temática mais universal, onde ele parece ocupar-se da história da humanidade e dialogar com outras artes ou ciências, como *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), e *O Homem Duplicado* (2002).

Observam-se nos romances de temática universal que não há uma definição clara do espaço ou do tempo onde ocorrem as narrativas e que os personagens são muitas vezes descritos simplesmente por seus traços físicos ou suas profissões, com ausência de nomes, demonstrando que estão inseridos numa sociedade na qual as relações estão sujeitas ao papel que cada um representa na engrenagem. Em *O Homem duplicado*, enquanto o protagonista é nomeado sempre pelo nome completo, Tertuliano Máximo Afonso, outros personagens são simplesmente o professor de Matemática, a professora de Inglês, o professor de Literatura e o Diretor.

Apesar dos romances saramaguianos dividirem-se em duas grandes vertentes, as obras de temática universal e as de temática histórica, como já mencionamos, elas apresentam elementos de discursos diversos, entre eles o histórico, como em *A viagem do elefante*, o poético, como em *O ano da morte de Ricardo Reis*, o fantástico, como no *Ensaio sobre a cegueira*, o burocrático, como em *Todos os nomes* e o teatral, como em *O Homem Duplicado*.

2.2.2 Resumo e apresentação da trama de *O Homem Duplicado*

O Homem Duplicado é um apurado trabalho do escritor José Saramago, que ao contar a história de um sujeito comum, submisso e pacífico, que vive numa grande cidade onde não consegue estabelecer vínculos afetivos, aborda o tema da perda de identidade no mundo globalizado. A trama começa com a vida do personagem protagonista, um professor de história de nome incomum, Tertuliano Máximo Afonso, homem deprimido e insatisfeito com a vida monótona que leva. Ele terminou um casamento, não lembra nem porque, tem uma namorada, Maria da Paz, com a qual leva uma relação repleta de silêncios e hesitações, que só não teve fim ainda por uma questão de tempo e de coragem por parte de Tertuliano, e a relação com a mãe parecer restringir-se a raros contatos telefônicos e conversas superficiais.

Era do tipo que preferia comer em casa a sair e ter de escolher algo no cardápio de restaurantes pois considerava as listas repetidas e enfadonhas e até em casa ao escolher dentre três latas de comida qual iria ser seu jantar, usou de um jogo infantil para esta tarefa “dó, lá, ti, era de mendá, um sulete colore-te, um dó li tá. Saiu guisado de carne, que não era o que mais lhe apetecia, mas achou que não devia contrariar o destino” (SARAMAGO, 2008, p. 14) logo em seguida repetiu a cantilena para decidir qual seria a tarefa seguinte e saiu assistir ao filme. Novamente o autor se utiliza de um ditado popular “nunca jogues as pêras com o destino, que ele come as maduras e dá-te as verdes” (SARAMAGO, 2008, p.14).

Tertuliano acredita que o que tem de ser será, e que o destino não deve ser contrariado, parece, também, ser irracional, ao confiar seu destino a brincadeiras de criança, sem sequer questionar, como se não tivesse livre-arbítrio.

Um dia, instigado por seu colega de Matemática a assistir uma comédia levezinha e divertida, teria sua vida completamente modificada ao descobrir numa das personagens secundárias da fita um homem fisicamente idêntico a ele mesmo, o que os difere é apenas um bigode e o fato do rosto do outro ser um pouco mais magro, mas ao perceber que o filme tinha sido feito há cinco anos e constatar que cinco anos atrás ele próprio também estava mais magro e usava bigode, instaura-se o elemento insólito e ele fica obcecado por descobrir quem é o seu sócia e conhecê-lo.

O nome do filme indicado para Tertuliano é “Quem Porfia Mata a Caça”. Ao ouvir o nome do filme ele diz que parece um ditado popular, e o colega que o indicou confirma que realmente é. Porfia significa persistente, perseverante, ou seja, quem persevera mata a caça, o que se aproxima do ditado que conhecemos no português do Brasil como, “quem espera sempre alcança”, e obviamente refere-se a Tertuliano, que procura obstinadamente por seu sócia, numa clara busca por saber quem é ele próprio. Assim, a partir de um plano elaborado e uma minuciosa investigação, descobre que o ator secundário se chama Antônio Claro e arma uma situação para finalmente encontrá-lo e descobrir qual dos dois é o original e qual é a cópia.

Quando finalmente encontra Antônio Claro, confirma o que já sabia de tanto observar o sócia nos filmes, ambos são idênticos em tudo: corpo, rosto, voz. “As mãos eram em tudo iguais, cada veia, cada ruga, cada pelo, as unhas, uma por uma, tudo se repetia como se tivesse saído de um molde.” (SARAMAGO, 2008, p. 191). A única coisa que os difere, além do nome e da profissão é o estado civil; enquanto Tertuliano é divorciado e namora Maria da Paz, Antônio Claro é casado com Helena.

Maria da Paz torna-se objeto de desejo de Antônio Claro, que decide vestir-se de Tertuliano e encontra-la. Tertuliano, por sua vez decide fazer o mesmo e encontrar Helena como se fosse Antônio Claro. Ao fim da noite Maria da Paz percebe que foi ludibriada e que o homem que está com ela é um impostor quando nota a marca da aliança em seu dedo. Desnorteada acaba causando um acidente fatal.

Quando Tertuliano liga no dia seguinte para a casa da noiva, identifica-se como um colega e fica sabendo pela mãe de Maria da Paz que a moça morrera num acidente de carro com o noivo. A partir daí dá-se a morte do professor de História, Tertuliano Máximo Afonso e seu renascimento como Antônio Claro.

No final do romance, tanto Helena quanto a mãe de Tertuliano, vão ao velório de Antônio Claro representar seus papéis, “uma a prantear um filho que não era seu, outra a fingir que o morto lhe era desconhecido” (SARAMAGO, 2008, p.283), enquanto Tertuliano, no papel de Antônio Claro, segue lendo seu livro sobre as Civilizações Mesopotâmicas, até que o telefone toca e ele ouve uma voz igual a sua dizer: *Até que enfim*. O surgimento de um novo duplo dá a entender que a história

vai se repetir *ad infinitum*. Tertuliano parece compreender isso e tenta desconversar com o outro sócia para não ter que reviver o que aconteceu entre ele e Antônio Claro, mas ao perceber que o outro está, assim como ele estava decidido a encontrá-lo, suspira, pergunta a localização do outro e acaba marcando um encontro.

Quando, Agora mesmo, dentro de uma hora, Muito bem, muito bem, repetiu Tertuliano Máximo Afonso pousando o telefone. Puxou uma folha de papel e escreveu sem assinar. Voltarei. Depois foi ao quarto, abriu a gaveta onde estava a pistola. Introduziu o carregador na coronha e transferiu um cartucho para a câmara. Mudou de roupa. Camisa lavada, gravata, calças, casaco, os sapatos melhores. Entalou a pistola no cinto e saiu (SARAMAGO, 2008, p.284).

O trecho deixa claro que ele, diferentemente de Antônio Claro, que levou a pistola vazia ao encontro, pretende eliminar seu duplicado e permanecer único no mundo, mas até quando?

2.2.3 O duplo insólito em *O Homem Duplicado*

Na presente subseção, começaremos a discorrer sobre o insólito na literatura por meio de uma reflexão prévia sobre os três conceitos clássicos de Tzvetan Todorov sobre o estranho, o maravilhoso e o fantástico.

Literatura fantástica se refere a uma variedade de gêneros literários e o fantástico situa-se exatamente no limiar entre dois gêneros. Segundo o linguista e filósofo búlgaro, o fantástico acontece quando algo é impossível de se explicar pelas leis do nosso mundo, restando a quem o percebeu optar por considerá-lo uma ilusão dos sentidos ou acreditar que o acontecimento de fato ocorreu e é regido por leis que desconhecemos.

O fantástico reside, justamente, nesse vacilo, no tempo da incerteza; feita a escolha entre considerá-lo real ou imaginário adentra-se num outro gênero: o estranho ou o maravilhoso.

Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (TODOROV, 2008, p. 240).

Assim, pode-se dizer que para Todorov o maravilhoso é o sobrenatural aceito, enquanto o estranho é o sobrenatural explicado.

Com o advento da psicanálise, o fantástico deu lugar ao Realismo Mágico, onde os eventos insólitos diégéticos são tomados como naturais, de forma que “o sobrenatural é apresentado de um modo realista como se não contradissesse a razão e não são oferecidas explicações para os acontecimentos irrealis no texto” (SPINDLER, 1993, p. 10 *apud* MICALI, 2011, p.5).

Algo insólito pressupõe a percepção de um tipo de desvio da norma, do que julgamos que seja comum ou habitual, de algo que lhe precede que é sólito. Logo, o insólito seria uma espécie de duplo antagônico estabelecido a partir da ideia de semelhanças e diferenças.

Já vimos que na literatura esse duplo insólito pode ser representado através dos irmãos gêmeos de caráter oposto, da sombra, do sósia, do espectro, entre outros que provocam a experiência de horror. Há ainda a questão da duplicidade de identidade, que a princípio parece contraditória, ou mesmo insólita, se partirmos da ideia de que a identidade é algo absoluto, uno. Entretanto, é possível observarmos desdobramentos do eu nos inúmeros papéis ou máscaras sociais, que representam as múltiplas facetas que nós indivíduos utilizamos para vivermos em sociedade, e nos adequarmos as diferentes situações ou contextos que fazem parte do dia a dia.

Segundo Júlio França (2009), a duplicidade pode ser compreendida genericamente nas narrativas ficcionais como: toda e qualquer forma de desdobramento do ser, o que englobaria desde o simulacro criado pelo reflexo especular, até o duplo que vemos em *O Homem Duplicado*, na qual nos deparamos com uma “duplicidade sobrenatural e ilógica de dois seres absolutamente idênticos” (FRANÇA, 2009, p. 105). O autor observa que o tipo de relação que estes duplicados mantêm varia em diversos graus de dependência, uma vez que o duplo especular, por exemplo, só consegue se desdobrar na presença de seu eu “original”,

ao passo que outros duplos conseguem existir com certa autonomia. França compreende que “apesar dos diversos graus, a dependência entre duplicata e duplicado é obviamente essencial, uma vez que algo só é percebido como duplo sendo o duplo de outra coisa que não ela própria: “eu sou o duplo de mim mesmo” não parece ser”, isto não se aplica, entretanto ao duplo de *Budapeste*, onde José Costa é, notadamente, o duplo de si mesmo.

No romance de Saramago, um evento insólito sacode a personagem protagonista, Tertuliano Máximo Afonso, tirando-o da apatia e colocando-o na posição de busca por sua identidade. O acontecimento que inquieta o apático e deprimido Tertuliano é, como vimos, a descoberta do duplo, Antônio Claro. E, esse elemento insólito (ou fantástico), dura apenas o breve instante da hesitação descrito por Todorov.

[...] analisava, minucioso, a imagem, traço por traço, feição por feição, Tirando umas leves diferenças, pensou, o bigode sobretudo, o cabelo de corte diferente, a cara menos cheia, é igual a mim. Sentia-me tranquilo agora, sem dúvida a semelhança era, por assim dizer, assombrosa, mas daí não passava, semelhanças é o que não falta no mundo, vejam-se os gêmeos, por exemplo, o que seria para admirar é que havendo mais de seis milhos de pessoas no planeta não se encontrassem ao menos duas iguais (SARAMAGO: 2008, p.21).

Percebe-se pelo fragmento de texto acima que a existência de um duplo no espaço diegético é algo logo tomado como plausível, tanto pelos personagens, como pelo leitor, dada a existência de gêmeos e sócias na realidade concreta. Destacamos que reação de Tertuliano ao descobrir seu duplicado foi tranquila, entretanto, logo em seguida, ao perceber a incrível coincidência de ambos terem passado por modificações físicas simultaneamente sente seu corpo desmoronar física e emocionalmente:

Cinco anos já, repetiu, e, de repente, o mundo levou outro abanão, não era o efeito de uma impalpável e misteriosa presença que o tinha despertado, mas sim algo concreto, e não só concreto, mas também documentável. Com as mãos trêmulas abriu e fechou gavetas, desentranhou delas envelopes com negativos e cópias fotográficas, espalhou tudo sobre a secretária, enfim encontrou o que procurava, um retrato seu, de há cinco anos. Tinha bigode, o corte de cabelo diferente, a cara menos cheia (2008: p.21,22).

Ao vasculhar as fotografias, Tertuliano constata que há cinco anos atrás ele tinha exatamente a mesma aparência do ator que, agora percebia, não era alguém estranhamente semelhante a ele, mas uma cópia fiel sua. Estava lá, documentado, ambos tinham bigode, outro corte de cabelo e eram mais magros, a notar pelo rosto que na época era menos cheio.

A tranquilidade dá lugar à perplexidade diante da probabilidade de que eles tenham passado pelas mesmas mudanças nos últimos cinco anos e “hoje” eles estejam iguais.

O que mais me confunde, pensava trabalhosamente, não é tanto o fato de este tipo se parecer comigo, ser uma cópia minha, digamos um duplicado, casos assim não são infrequentes, temos os gêmeos, temos os sócias, as espécies repetem-se, o ser humano repete-se.... **o que me confunde não é tanto isso como eu saber que há cinco anos fui igual ao que ele era nessa altura, até bigode usávamos, e mais ainda a possibilidade, que digo eu, a probabilidade de que passados cinco anos, isto é hoje, agora mesmo, a esta hora da madrugada, a igualdade se mantenha, como se uma mudança em mim tivesse de ocasionar a mesma mudança nele, ou, pior ainda, que um não mude porque o outro não mudou, mas por ser simultânea a mudança, isso é que seria de dar com a cabeça nas paredes...** [grifos nossos] este que ainda há poucas horas estava a corrigir os erros de seus alunos e agora não sabe que fazer com o erro em que ele próprio, de um instante para o outro, se tinha convertido (SARAMAGO, 2008: p.23,24).

Assim, da leitura dos excertos acima, depreende-se que o insólito ficcional residiria muito mais do fato de ambos mudarem fisicamente ao mesmo tempo, do que da descoberta da existência de um duplo.

2.2.4 Mise en abyme

Em seu processo de produzir significado, o homem coloca as produções culturais em relação e essa interação entre os textos se dá de forma direta ou indireta, deixando pistas para que o leitor se lembre de outros textos que conhece e acione o seu repertório de leituras anteriores.

Júlia Kristeva, autora de uma das mais difundidas noções de intertextualidade, diz que: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p.64) estabelecendo “pelo intertexto um jogo especular de textos, em que o texto literário

tem a natureza de palimpsesto, sobre o qual se sobrepõem camadas de textos, configurando a mise en abyme.” (MUCCI: 2006, p.3)

A partir dessa noção, a leitura pode ser encarada como um jogo na qual o leitor reencontra e dialoga com outras leituras evocadas por sua memória e que o fazem ampliar sua leitura ao relacionar texto e intertexto.

Quando descreve o gabinete do diretor de sua escola, Tertuliano Máximo Afonso nos coloca a estranha sensação de déjà vu que sente toda vez que entra naquele local, e nos dá uma pista de que essa sensação, de já ter estado lá anteriormente, pode ser a de quem leu sobre este local num outro conto ou romance, como podemos ver no excerto abaixo:

[...]Sempre que aqui entrava tinha a impressão de já ter visto este mesmo gabinete noutra lugar, era como um desses sonhos que sabemos ter sonhado, mas que não conseguimos recordar quando despertamos. **O chão estava alcatifado, a janela tinha um cortinado de grossos panos, a secretária era ampla, de estilo antigo, moderno o cadeirão de pele negra. Tertuliano Máximo Afonso conhecia estes móveis, este cortinado, esta alcatifa, ou julgava conhecê-los, possivelmente o que lhe aconteceu foi ter lido um dia num romance ou num conto a lacônica descrição de um outro gabinete de um outro diretor de escola**, o que assim sendo, e no caso de vir a ser demonstrado com o texto á vista, o obrigará a substituir por uma banalidade ao alcance de qualquer pessoa de razoável memória o que até hoje tinha pensado ser uma intersecção entre a sua rotineira vida e o majestoso fluxo circular do eterno retorno. Fantasias [...] (SARAMAGO, 2008, pp. 69,70)

[...] Num momento em que o diretor voltou à secretária para recolher os óculos, Tertuliano Máximo Afonso olhou em redor, viu o cortinado, o cadeirão de pele negra, a alcatifa, e novamente pensou, **Já aqui estive**. Depois, talvez porque alguém tivesse aventado que **poderia apenas haver lido em qualquer parte a descrição de um gabinete parecido a este, acrescentou outro pensamento ao que tinha pensado, Provavelmente, ler também é uma forma de estar lá** [...] Tertuliano Máximo Afonso não poderá explicar agora nem saberá explica-lo nunca por que é que de repente a atmosfera lhe pareceu ter-se tornado mais densa, como impregnada por uma presença invisível, tão intensa, tão poderosa como aquela que o despertara bruscamente na sua cama depois do primeiro vídeo. Pensou, Se eu aqui tivesse estado antes de ser professor da escola, isto que agora estou a sentir poderia não ser mais que uma memória de mim mesmo histericamente ativada (SARAMAGO, 2008: pp. 72,73).

Ao dizer que *ler é uma forma de estar lá*, Saramago dialoga com o leitor e lembra-lhe que assim como Tertuliano, ele, o leitor também já esteve naquele gabinete em outra situação.

Num instante o olhar do professor de História afastou-se dali, saiu do refeitório, percorreu o corredor e subiu ao andar de cima, atravessou a porta fechada do gabinete do diretor, viu o que já ia à espera de ver, depois regressou pelo mesmo caminho, tornou-se novamente presente, mas agora com uma expressão de perplexidade inquieta, um frêmito de desassossego que roçava o temor. **Era ele, era ele, era ele**, repetia Tertuliano Máximo Afonso consigo mesmo, enquanto, com os olhos postos no colega de Matemática, mais palavra menos palavra, rememorava os lanços da sua metafórica navegação pelo rio do Tempo acima. (SARAMAGO, 2008: p.74)

Finalmente, perplexo, parece lembrar-se (ou lembrar-nos) do outro gabinete, em outra situação, que é o reflexo deste da qual recém saíra. Tivera que navegar *pelo rio do Tempo* para encontrar, talvez, outro duplicado seu. Quando diz, *memória de mim mesmo*, refere-se a um personagem que como ele é fruto da escrita Saramaguiana, o Sr. José, auxiliar de escrita da Conservatória Geral do Registro Civil, do romance *Todos os nomes* (1997). O Sr. José esteve durante uma noite no gabinete de um diretor de escola.

[...] neste andar só havia salas de aula, **o gabinete do diretor seria com certeza no de cima, afastado das vozes, dos ruídos incómodos, do tumulto da entrada e saída das classes. A escada de acesso tinha no alto uma clarabóia**, ao subir por ela ascendia-se progressivamente da escuridão à luz, o que, nesta circunstância, não tem outro significado que prosaicamente podermos ver onde pomos os pés. [...] Saiu da secretaria e duas portas adiante deu finalmente com o gabinete do diretor. Comparando com a austeridade da Conservatória Geral, aqui não seria exagero falar de luxo. **O chão estava alcatifado, a janela tinha um cortinado de grossos panos, agora fechados, a secretária, de estilo antigo, era ampla, o cadeirão de pele negra**, moderno, tudo isto ficou a saber o Sr. José porque, ao abrir a porta e encontrar-se com uma obscuridade total, não teve dúvidas em acender primeiro a lanterna, e, logo a seguir, o candeeiro do tecto.[...] **O cadeirão do diretor** era cómodo, poderia dormir ali, mas muito melhor seria o comprido e profundo sofá de três lugares que parecia estar a abrir-lhe caridosamente os braços para neles reconfortar o fatigado corpo." (SARAMAGO, 2010, p.112-114, grifos nossos)

Esta, como podemos perceber, em tudo lembra a sala do diretor da escola de Tertuliano, o andar de cima, a claraboia, o chão alcatifado, os cortinados e o cadeirão do diretor, são elementos que comprovam o jogo intertextual de Saramago e a sobreposição de camadas que configuram a mise en abyme.

Quando Tertuliano encontra Antônio Claro pela primeira vez, o outro pergunta-lhe como chegou até ele uma vez que usava o nome artístico de Daniel Santa-Clara e este não constava na lista telefônica. Tertuliano conta que de fato, telefonara para as pessoas de sobrenome Santa Clara e estas não lhe conheciam, entretanto, lembra-se de um fato curioso: “Uma delas lembrou-se de que era a segunda vez que alguém lhe telefonava a perguntar por Daniel Santa-Clara, Que outra pessoa, antes de você tinha perguntado por mim, Sim, Seria alguma admiradora, Não, um homem, É estranho, Mais estranho ainda foi ter-me dito que o homem parecia querer disfarçar a voz.” (SARAMAGO: 2008, p. 191) Na verdade, este fato repete o ato do próprio Tertuliano, que também disfarçara a voz ao perguntar por Daniel Santa-Clara e sabendo que no final do romance um outro duplo de Tertuliano e Antônio Claro aparece, percebemos que este outro duplo, assim como Tertuliano, investigara a existência de “um outro eu” repetindo a história.

Outro momento em que percebemos que uma história está inserida na outra é no final do romance, quando três dias após o enterro de Antônio Claro, o telefone toca e Tertuliano, já instaurado no papel de seu sócia, atende, escuta uma voz igual a sua e percebe que “o tempo arrependeu-se e voltou para trás” (SARAMAGO, 2008, p.283), pois a conversa que segue é uma repetição do telefonema que ele próprio dera a Antônio Claro pouco tempo atrás.

3.O duplo e a narrativa em *Budapeste* e em *O Homem Duplicado*

Logo no início do ensaio “O Narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1987), Walter Benjamim anuncia que “Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais” (BENJAMIM, 1987, p.97). E acrescenta que a arte de narrar está em vias de extinção uma vez que há um empobrecimento das experiências comunicáveis, ou seja, as pessoas já não têm experiências para narrar e são a essas experiências que recorrem todos os narradores, visto que as melhores narrativas escritas são as que mais se assemelham às narrativas orais anônimas. De acordo com Benjamim, a natureza da narrativa está na sabedoria, no ato de aconselhar, de sugerir e de ser utilitária:

Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação) (BENJAMIM, 1997, p.200).

Logo, se para o filósofo o aconselhamento está intrinsecamente vinculado à sabedoria e a arte de narrar e se este é hoje algo considerado antiquado, isso significaria dizer que a própria narrativa estaria em vias de extinção.

Chico Buarque discute, em *Budapeste*, justamente, que lugar ocupa a narrativa na sociedade pós-moderna, e o faz por meio de um narrador escritor anônimo que vive em conflito com sua identidade desestruturada e alienada diante do mercado literário e que, de certa forma, seduzido pelas palavras, acaba por partir em busca de si e da “verdadeira” narrativa. Lembramos que o narrador de *Budapeste* se chama José, um nome extremamente comum e familiar no Brasil. “É que comigo as pessoas sempre puxam assunto, julgando conhecer de algum lugar este meu rosto corriqueiro, tão impessoal quanto o nome José Costa; numa lista telefônica com fotos, haveria mais rostos iguais ao meu que assinantes Costa José” (BUARQUE, 2003, p.102). Além da popularidade do nome José no Brasil, o sobrenome Costa remete a uma pessoa de costas e a ausência de identidade de uma pessoa nessa posição, em que todas ficam praticamente iguais.

O romance possui, na verdade, um narrador duplo, ou um narrador que se desdobra em outro, e é seu próprio simulacro. Num momento é José Costa, o *ghost-*

writer que vive no Brasil, casado com Vanda; no outro é Zsozé Kósta, o aprendiz da língua húngara que vive, em Budapeste, um romance com Kriska, a professora que lhe desvenda os mistérios da língua magiar. Assim, na narrativa escrita por Chico na primeira pessoa, José Costa vive uma situação de desterritorialização que o coloca na posição de *flâneur*, visto que ele é um sujeito que vive um constante trânsito entre o Rio de Janeiro e Budapeste, experimentando ambas as cidades numa tentativa, talvez, de refletir sobre a sua própria situação e redefinir seu papel enquanto indivíduo escritor.

Nessa perspectiva, se o flâneur descrito por Baudelaire era um sujeito errante que vagava pelas ruas por prazer, observando encantado os paralelepípedos e as construções que o rodeavam, sem se preocupar em se inserir; o protagonista de Chico é um sujeito que se põe a caminhar em dois territórios geográficos distintos e em ambos, os espaços são vagos, as descrições são difusas. Suas caminhadas são conduzidas por um pensamento não-linear que busca compreender quem ele é, na medida em que não parece encontrar um lugar para si nem no Rio nem em Budapeste.

A alternância de narração entre José Costa e Zsozé Kósta descostura levemente a linearidade da narrativa, causando breves interrupções ou desacomodações na leitura, fragmentando-a, em consonância com o sujeito fragmentado do qual trata o texto. Além disso, confundem-se na narrativa o narrar e o ser narrado, uma vez que José Costa é protagonista de uma trama labiríntica, na qual escreve em nome do empresário alemão Kaspar Krabble – o falso autor – o romance autobiográfico *O Ginógrafo*. Posteriormente, o “Sr.”, escritor húngaro que é ex-marido de Kriska, e que assim como José Costa, vive de escrever para outros, escreve *Budapest* em nome de José Costa (ou de Chico Buarque), romance que da mesma forma que *O Ginógrafo*, faz sucesso e lança Zsozé Kostá como escritor, muito embora ele não tenha escrito o romance. Dessa forma, ele passa da posição de alguém que escreve para outros, para a de alguém que tem um escritor anônimo para si próprio, de alguém que narra para alguém que agora é narrado.

O autor anônimo vira um autor público de uma obra que ele não escreveu (obra que se confunde com a de Chico – capa) e há uma inversão do procedimento

clássico da mise en abyme, em vez de o romance real conter o fictício, o fictício contém o real.

Capa e contracapa parecem ser uma o reflexo da outra e fazem com que autor e narrador se confundam. A capa traz o título *Budapeste* em português, com autoria de Chico Buarque, além de um pequeno fragmento da obra. Na contracapa, que pode ser lida diante de um espelho, lê-se a transcrição em húngaro, *Budapest*, que também é a obra contida no interior de *Budapeste*, e cuja autoria é conferida à Zsoze Kósta, forma como o narrador passa a se chamar quando vive na Hungria. A sensação que temos ao ler a contracapa é a de que estamos lendo em outro idioma, tal o estranhamento que as letras ao contrário nos causam.

Budapeste se articula em torno da questão da autoria, em que a identidade de José Costa é estabelecida pela negação da autoria. Ao escrever *O Ginógrafo*, ele é, de certa forma, seduzido pela fama, mas obrigado a negar ser o autor do texto para resguardar a confidencialidade da empresa na qual trabalha e sua identidade de autor anônimo, sentindo com isso uma espécie de prazer ao contrário por ser o autor e o outro e, posteriormente, ao ser reconhecido pela autoria de uma obra que não escreveu, ele revela publicamente “O autor do meu livro não sou eu [...] mas é tarde demais, ele já ganhara a fama pela autoria da obra da qual não fora o autor.

O romance culmina com a criação de uma obra na qual a escrita e a leitura são simultâneas. “Agora eu lia o livro ao mesmo tempo em que o livro acontecia” (p.174).

Ao refletir sobre o lugar da narrativa no mundo pós-moderno, Chico dialoga com Walter Benjamin, não só com o texto “O narrador”, mas também com o texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, abordando temas como a identidade autoral fraturada, o papel da literatura e do literato bem como a mercantilização da obra literária no mundo contemporâneo do mercado das letras:

[...] quando ainda anunciava a agência nos classificados, ele mandava imprimir em negrito a palavra confiabilidade. E apareciam uns sujeitos encafifados, olhando para baixo, falando com a boca torta, na época eu topava qualquer encomenda. Não pelo dinheiro, que mal dava para quitar o aluguel da sala; pagavam-me os honorários correntes no mercado, como se paga por página a um escriba velho, um digitador, um copiador de enciclopédias (BUARQUE, 2003, p.15).

No trecho acima há uma alusão às obras feitas sob encomenda, reduzindo o artista a um mero artesão, e a alguém sujeito à lógica de mercado, retirando assim a aura da obra literária.

Os próprios elementos paratextuais de *Budapeste*, elogios de José Saramago, José Miguel Wisnik, Caetano Veloso e Luís Fernando Veríssimo, conspiram para que a obra seja mercantilizada. Ela é entendida como boa, também, a partir do próprio nome do autor, uma vez que Chico parece ter recebido do público leitor a credibilidade de romancista herdada de sua credibilidade enquanto compositor, fazendo com que sua produção literária seja sucesso de mercado não só pelo valor intrínseco da obra, mas **porquê** vem assinada por ele.

Para José Costa a escrita literária é algo rentável, e seus textos não passam de produtos de mercado como tantos outros, que precisam ser produzidos em série.

Quando está no quarto de hotel em Budapeste, o narrador compara as palavras que aprende em suas viagens a *souvenirs*, rebaixando-as assim a meras mercadorias, como se observa em:

[...] mas fiquei com o zil na cabeça, é uma boa palavra, zil, muito melhor que campainha. Eu logo a esqueceria, como esquecer os haicais decorados do Japão, os provérbios árabes, o Otchi Tchiornie que cantava em russo, de cada país eu levo assim, uma graça, um souvenir volátil. Tenho esse ouvido que pega e larga as línguas com facilidade (BUARQUE, 2003, p.7).

Nesse trecho percebe-se, claramente, que ao tratar as palavras como *souvenirs voláteis*, José Costa está tratando a língua como mercadoria descartável, tão descartável quanto as próprias relações que ele mantém e que por isso podem ser esquecidas facilmente. E, ao referir-se ao seu ouvido, capaz de “pegar e largar” palavras com facilidade, parece estabelecer uma relação com as canções pop que abundam no mercado, feitas para estourarem numa temporada e serem esquecidas no ano seguinte.

Posteriormente, quando retorna ao Brasil depois de uma parada inesperada em Budapeste, o narrador relembra: “Deslizamos até o portão de embarque através de um longo e cintilante território livre, um país de língua nenhuma, pátria de algarismos, ícones e logomarcas” (BUARQUE, 2003, p.10). Esse trecho parece reafirmar a ideia de um lugar enquanto espaço da globalização, da mercadoria e da ausência de sentido.

José Costa trabalha na agência Cunha &Costa, da qual é sócio juntamente com Álvaro, ex-colega do Curso de Letras. Ao longo do texto fica muito clara a

relação que se estabelece entre eles. Álvaro era o sujeito que entrava com o dinheiro e com os contatos, o responsável pela imagem da empresa, o investidor; enquanto José é o artífice responsável pela “fábrica de textos”:

E a Vanda implicou com ele logo no início do nosso namoro, referia-se ao Álvaro como o vampiro, porque chupava o meu talento, porque me trancava na agência e saía para os coquetéis. Dizia isso por me querer bem, não aos meus escritos, que ela não lia, Vanda nem sabia direito que espécie de escritor era eu. Ela me conheceu apurado, ignorava o quanto o Álvaro investira em mim, desde a faculdade de letras até a agência, montada por iniciativa dele. Ele tinha algum dinheiro de família, era bem relacionado, e quando se aproximou de um pessoal da política, eu estava apto a redigir discursos para qualquer circunstância, a partir de um rascunho ou uma entrevista breve. Discursos de campanha remuneravam bem, mas me deixavam insatisfeito, infeliz mesmo (BUARQUE, 2003, pp.15-16).

Diversos são os trechos que reforçam a ideia de que os textos de José perderam a sua aura e que sua escrita se tornou produto do mercado:

Procurava **empresas, autarquias, fundações, sindicatos, clubes, churrascarias, abria um book** [grifos nossos] com meus artigos e proclamava: José Costa é um gênio (BUARQUE, 2003, pp.16,17).

De qualquer maneira, ao alardear na praça a nossa **fábrica de textos** [grifos nossos], tinha agora o cuidado de omitir meu nome; caso lhe perguntassem se não seria ele mesmo, Álvaro da Cunha, o versátil literato, baixava a cabeça e resmungava: deixa isso para lá (BUARQUE, 2003, p.17).

O romance autobiográfico do alemão seria mais um livreco na minha gaveta, não fosse o Álvaro se **investir** em seu agente literário e desenvolver uma **estratégia de marketing** [grifos nossos] que otimizasse o produto... (BUARQUE, 2003, p.89).

O tabelião abriu o livro de notas sobre a mesa do Álvaro e leu em voz alta a escritura declaratória, onde José Costa confirmava ter **prestado serviços** [grifos nossos] de digitação a Kaspar Krabble, sem qualquer participação autoral em seu relato autobiográfico O Ginógrafo; subscrevi o documento, o Álvaro assinou como primeira testemunha, a segunda ficou de se arranjar (BUARQUE, 2003, p. 92).

O uso das palavras *empresa e estratégia de marketing*, bem como dos verbos *investir e prestar serviço*, tratam o texto como algo vendável, como mercadoria e deixam bem claro que a escrita está diretamente associada a rentabilidade. O trecho em que ele compara o escritório deles à uma fábrica de textos reitera a ideia de produção em série e da escrita-mercadoria que pode ser adaptada ao gosto do cliente, de acordo com as demandas de mercado.

No célebre texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, já citado anteriormente, Walter Benjamin sugere que “a obra de arte, por princípio, foi sempre suscetível de reprodução” (BENJAMIM, 1955, p.11). No entanto, os inúmeros processos técnicos de reprodução que conhecemos hoje são parte de um fenômeno relativamente novo, através da qual a obra acaba perdendo sua genialidade, seu valor de eternidade e mistério. Resumidamente, o que é despojado da obra de arte na época de tantos recursos e técnicas de reprodução é a sua “aura”.

A partir da noção de aura de Benjamin, percebe-se no decorrer da narrativa de *Budapeste*, que ao mesmo tempo em que há um esvaziamento da aura do texto literário, através do processo de mercantilização das obras de José Costa, o *ghost-writer*, há um apagamento da identidade do narrador, que é obrigado a escrever anonimamente em função das questões mercadológicas, e que persegue ao longo do texto aquela que é sua verdadeira musa, a palavra.

Enquanto em *Budapeste* José Costa *tem* que ser anônimo por implicações de sua profissão, mas no fundo parece querer o reconhecimento público, como se observa em “meu nome não aparecia, lógico, eu desde sempre estive destinado à sombra, mas que palavras minhas fossem atribuídas a nomes mais e mais ilustres era estimulante, era como progredir de sombra” (BUARQUE, 2003, p.160), ou ainda em:

[...] naquelas horas, ver minhas obras assinadas por estranhos me dava um prazer nervoso, um tipo de ciúme ao contrário. Porque para mim, não era o sujeito que se apossava da minha escritura, era como se eu escrevesse no caderno dele [...]eu me sentia tendo um caso com a mulher alheia. E se me envaideciam os fraseados, bem maior era a vaidade de ser um criador discreto. Não se tratava de orgulho ou soberba, sentimentos naturalmente silenciosos, mas de vaidade mesmo, com desejo de jactância e exibicionismo, o que muito valoriza a minha discrição. [...] com isso a vaidade em mim se acumulava... (BUARQUE, 2003, p.18).

Voltei ao princípio do texto no computador, e a revisão de um livro era para mim um tempo de extremo apego. Logo, logo, ele teria novo autor, e abrir mão de um livro novo e acabado era sempre doloroso, mesmo para um profissional calejado como eu. [...] Palavras recém-escritas, com a mesma rapidez com que haviam sido escritas, iam deixando de me pertencer (BUARQUE, 2003, p.40).

Já em *O Homem Duplicado*, Tertuliano Máximo Afonso se inquieta e planeja uma série de investigações a fim de descobrir quem é o seu duplicado e, aparentemente, o intuito de encontrar o sócia parece ir além da vontade de recuperar a sua originalidade perdida, para situar-se principalmente na intenção de manter o seu anonimato.

José Costa é um narrador personagem que ora se aproxima ora se distancia do que é narrado. Tertuliano também transita entre narrador onisciente e mero observador, de forma que ambos podem ser considerados narradores duplicados.

No duplo romântico observado em muitas obras de Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffman e Robert Louis Stevenson, o tema concentrou-se na questão de vida e morte dos sócias. Já o duplo narrado por Saramago em *O Homem Duplicado* foca na descoberta e na rivalidade que se sucede ao encontro entre os sócias Tertuliano e Antônio Claro e pode ser analisada a partir do duplo heterogêneo, posterior ao Séc. XVII, na qual a semelhança física passa a representar um conflito de identidade e o desejo de um usurpar o lugar do outro. Frequentemente, este tipo de usurpação é utilizado com fins políticos, como numa comédia de 1630, *El Palacio Confuso*, de Lope de Vega, em que:

[...] a rainha escolheu para substituir o rei morto na guerra um esposo que se põe a banir os nobres e a dar poderes ao povo; enquanto o rei dorme, ela utiliza um sócia que dá ordens contrárias. O verdadeiro rei fica achando que está louco; ele encarna o mal, para a nobreza, e será aos poucos neutralizado pela utilização do sócia. No final da peça sabe-se que o rei e seu sócia camponês são gêmeos. Filhos do rei que morreu em combate (Bravo, 2005, p.265).

Há outras situações na qual a usurpação da identidade se dá de forma voluntária por um sócia, como em *O Homem Duplicado*. Esse tipo de duplo pode ser percebido como aquele no qual os fatos sociais e a automatização do indivíduo em decorrência da própria modernidade ocasionam a perda de identidade do indivíduo.

Tertuliano Máximo Afonso vive numa grande metrópole, comparada no texto do romancista português a um labirinto, como verificamos em:

É a altura de informar àqueles leitores que, ajuizando pelo caráter mais que sucinto das descrições urbanas feitas até agora, tenham criado no seu espírito a ideia de que tudo isso se está a passar numa cidade de tamanho mediano, isto é, abaixo do milhão de habitantes, é a altura de informar dizíamos, que, muito pelo contrário, este professor Tertuliano Máximo Afonso é um dos cinco milhões e pico de seres humanos que, com diferenças importantes de bem-estar e outras sem a menor possibilidade de mútuas comparações, vivem na gigantesca metrópole que se estende pelo que antigamente haviam sido montes, vales e planícies e agora é uma sucessiva duplicação horizontal e vertical de um labirinto” (SARAMAGO: 2008, p. 63).

A ideia de labirinto parece apontar também para a incerteza que rege a vida de Tertuliano, perdido e dividido entre a sua antiga vida e a impossibilidade de continuar e a possibilidade (ou não) de viver uma nova vida, já que no íntimo “ele continua a ser a mesma pessoa [...] que sempre fala mais do que precisa, que não sabe ser natural” (SARAMAGO: 2008, p.269).

No fragmento abaixo, destacamos a incapacidade da personagem de compreender as relações humanas. Apesar de ser um homem inteligente, Tertuliano não consegue desenvolver vínculos interpessoais afetivos e tanto no contexto familiar, quanto no ambiente de trabalho, as relações humanas apresentam para ele um caráter misterioso e intrigante, de tal forma que as compara aos labirintos cretenses:

Tertuliano Máximo Afonso não pertence ao número dessas pessoas extraordinárias que são capazes de sorrir até quando estão sozinhas, o próprio dele inclina-se mais para o lado da melancolia, do ensimesmamento, de uma exagerada consciência da transitoriedade da vida, de uma **incurável perplexidade perante os autênticos labirintos cretenses que são as relações humanas** [Grifos nossos] [...] o que de todo modo não compreende, por muito que tenha posto a cabeça a trabalhar, é que, desenvolvendo-se em autêntica progressão geométrica, de melhoria em melhoria, as tecnologias de comunicação, a outra comunicação, a propriamente dita, a real, a de mim a ti, a de nós a vós, continue a ser esta confusão cruzada de becos sem saída, tão enganosa de ilusórias esplanadas, tão dissimulada quanto expressa como quando trata de ocultar (SARAMAGO, 2008, p. 181).

Ao longo do romance é possível perceber que a vida na metrópole, onde os laços afetivos são escassos e as relações movidas pelo papel social desempenhado pelo indivíduo, fazem com que a personagem inicie uma busca desenfreada pelo seu “outro eu” como que na expectativa de experimentar outra vida, de maior valor social, visto que Tertuliano é professor, uma profissão pouco valorizada na sociedade em que vive, ao passo que seu duplicado é um ator e, mesmo sendo um ator secundário, tem mais prestígio do que ele, além de poder, enquanto ator, experimentar “possibilidades de vida” através dos personagens que representa.

O homem duplicado é estruturado a partir dos elementos básicos da tragédia grega: a peripécia (um acontecimento imprevisível que modifica o rumo dos acontecimentos); a anagnórise ou reconhecimento (a compreensão dos acontecimentos que se desenrolaram e que normalmente inclui o aparecimento de uma nova personagem), e a catástrofe, um desenlace trágico.

A peripécia acontece quando Tertuliano descobre que existe um homem que é sua cópia fiel ao assistir um filme, a anagnórise quando eles finalmente se encontram e a catástrofe quando ocorre o incidente fatal que mata Antônio Claro e permite que Tertuliano ocupe o seu lugar.

Outros elementos formais clássicos que aparecem no romance são o coro, o oráculo e o destino. O coro tem a função de trazer para a cena o senso comum sobre o conflito clássico e ser o contraponto do herói. No romance de Saramago o senso comum é a personagem que faz esse papel. O destino é anunciado desde o início, tal como nas tragédias gregas. E, tal qual um herói grego, Tertuliano tem direito a um oráculo que irá prever o seu fim. Sua mãe, Carolina Máximo, apesar de não ter o dom da premonição, conhece o filho e prevê que ele vai se dar mal, entretanto não é escutada.

Às vezes da maneira pior, quando, para a sossegar, ele tinha dito que neste mundo tudo se resolve, soavam-lhe agora a vaticínio de desastres, a anúncio de fatalidades, como se em lugar da idosa senhora, que se chamava Carolina Máximo e era sua mãe, lhe tivesse saído do outro lado do fio uma sibila ou uma Cassandra a dizer-lhe, por outras palavras, Ainda estás a tempo de parar (SARAMAGO, 2008, p.121,122).

No trecho acima Carolina é comparada à Cassandra, personagem importante da mitologia grega que previu a guerra de Tróia, mas como fora amaldiçoada pelo

deus Apolo por negar-se a dormir com ele, ao tentar avisar seus amigos e familiares da tragédia, foi desacreditada e chamada de louca. A comparação de Carolina com a filha dos reis de Tróia e irmã gêmea de Heleno aponta para uma retomada do mito da Guerra de Tróia, que se confirma plenamente no trecho abaixo, em que Tertuliano descreve para ela o que sucedeu em Tróia e ela alerta o filho para que não deixe que o mesmo aconteça com ele.

Há uma parte de ti que dorme desde que nasceste, e o meu medo é que um dia destes sejas obrigado a acordar violentamente, O que a mãe tem é vocação para Cassandra [...] A tal Cassandra era filha do rei de Tróia, um que se chamava Príamo, e quando os gregos foram pôr o cavalo de madeira às portas da cidade, ela começou a gritar que a cidade seria destruída se o cavalo fosse trazido para dentro [...] Os troianos acharam que ela estava louca e não fizeram caso dos vaticínios, E depois, Depois a cidade foi assaltada, saqueada, reduzida a cinzas, Portanto essa Cassandra que tu dizes tinha razão, A História me ensinou que Cassandra tem sempre razão, E tu declaraste que eu tenho vocação para Cassandra, Disse-o e repito, com todo o amor de um filho que tem uma mãe bruxa, Logo, tu és um daqueles troianos que não acreditaram, e por isso Tróia foi queimada, Neste caso não há nenhuma Tróia para queimar, Quantas Tróias com outros nomes e noutros lugares foram queimadas depois dessa, Inúmeras, Não queiras tu então ser mais uma, Não tenho nenhum cavalo de madeira à porta de casa, E, se o tiveres, escuta a voz desta Cassandra velha, não o deixes entrar, [...] não voltes a encontrar esse homem, [...] (SARAMAGO, 2008, p. 233-234).

No final do romance, quando Tertuliano revela a troca de identidade com Antônio Claro e conta para mãe que não fora ele quem morrera no acidente, mas que a partir de agora estará morto para as pessoas com quem se relaciona, ela retoma a paródia com o mito de Tróia:

A mãe estava a chorar. Durante alguns minutos permaneceram calados, evitando olhar-se um ao outro. Depois a mãe murmurou enquanto passava o lenço húmido pelas pálpebras, A velha Cassandra tinha razão, não devias ter deixado entrar o cavalo de madeira, Agora já não há remédio, Sim, agora já não há e no futuro também não o haverá (SARAMAGO, 2008, 274).

A retomada do mito também pode ser percebida no nome da esposa de Antônio Claro, Helena, referência explícita à esposa de Menelau, que de certa forma causou a guerra. Entretanto, no texto de Saramago o elemento que “causa a guerra” é, justamente, Maria da Paz, ao se tornar objeto de desejo do duplo de Tertuliano.

No romance de Saramago, Tertuliano pode ser comparado à Menelau. Pelo seu modo contido e nada romântico com Maria da Paz e, pela forma como ele a usa para chegar até Antônio Claro, percebe-se que o importante para ele é mais o

confronto com seu duplo (o que simbolizaria a guerra) do que a namorada propriamente. E Antônio Claro, ao seduzir a apaixonada Maria da Paz, pode simbolizar Páris, o filho do rei Príamo que, no mito, raptou Helena.

Considerações Finais

Ao discorrermos acerca de um tema antigo e inquietante como a identidade duplicada, uma vez que a pergunta “quem sou eu?” atravessa a história da humanidade, percebemos o quanto este questionamento tem de essencial e suscita reflexões acerca do eu e do outro, da identidade e da diferença, do singular em oposição ao múltiplo. Inúmeras são as produções literárias, filmicas, artísticas ou mitológicas que abordam o tema em diferentes épocas e culturas fazendo com que este tema seja constantemente revisitado e reformulado.

Na contemporaneidade, a questão da identidade múltipla, parece ser um reflexo das profundas transformações ocorridas na modernidade e pós-modernidade. A respeito disso, Stuart Hall argumenta que tais mudanças provocaram uma “crise de identidade” que modificaram o entendimento que o homem tinha de si mesmo e causaram uma fragmentação do sujeito.

Assim, no decorrer do trabalho, o mito do duplo que ao longo dos séculos vem sendo reinventado, renovando-se continuamente, foi revisitado em dois romances e questões identitárias como a fragmentação do eu e a busca por uma individualidade foram abordadas à luz do mito.

Saramago retoma a questão do duplo a partir da inserção do elemento insólito para refletir sobre a fragmentação do sujeito e a perda de identidade do homem contemporâneo no mundo globalizado, onde a cultura de massa universaliza e uniformiza, apagando as singularidades individuais, de forma que o protagonista, Tertuliano na busca por sua individualidade perdida se vê reduplicado ad infinitum.

Na narrativa de Chico, a questão do duplo perpassa a trajetória do personagem protagonista multifacetado, José Costa, para refletir sobre temas que dizem respeito à literatura, como a questão da identidade autoral fraturada e a mercantilização das obras literárias numa sociedade de consumo que as relega à souvenirs. Em *Budapeste* desfaz-se a ideia de hierarquização do duplo. Normalmente a personagem protagonista é, de certa forma, mais importante que seu duplo. Essa ideia inexistente no romance de Chico, uma vez que o duplo do *ghost-writer* não está fora, não é uma sombra ou espectro, nem tampouco um gêmeo ou sócia. José Costa é o outro que reside nele mesmo.

Após a análise das duas narrativas concluímos que é possível um diálogo entre elas. Confrontando as narrativas de Chico e Saramago a partir de uma análise comparativa, percebemos que em ambos os romances há uma desintegração dos laços afetivos.

José Costa, ao convidar Vanda para acompanhá-lo em sua viagem até Budapeste, só o faz porque sabe que ela não vai. Uma vez lá, ele parece não se importar com a família que ficara no Brasil, dando mais valor as novas experiências e ao aprendizado da língua do que as relações familiares. Finalmente ao retornar ao Brasil, tem dificuldade de reencontrar a esposa, ficando restrito a vê-la pela TV. Tertuliano e Antônio Claro, por sua vez, também tem relações esmaecidas de afeto com suas companheiras.

Nos dois romances se percebe que as personagens protagonistas estão em dilema com suas consciências e, especialmente, com suas vaidades. José Costa com o fato de orgulhar-se de seus textos, mas ter que ficar a sombra, sem jamais poder gritar para o mundo *o autor do livro sou eu*, e Tertuliano almejando viver a vida de seu duplicado, em virtude de aquela ter maior prestígio social que a sua própria.

Ambas terminam como começam, e esse movimento cíclico ao mesmo tempo em que encerra as narrativas parece convidar o leitor para uma releitura. Em *O Homem Duplicado* surge um novo sócia no final e, a frase que fecha Budapeste, "[...] E a mulher amada, de quem eu já sorvera o leite, me deu de beber a água com que havia lavado a sua blusa" (BUARQUE, 2003, p.174) é a mesma que termina *O Ginógrafo*, o romance dentro do romance.

Além disso, a estrutura cíclica presente nos dois romances parece reforçar um aspecto importante em ambos que são as questões referentes à língua e a linguagem, fechando-os em si mesmos. Em *Budapeste* isto se observa desde o ambiente (Academia de Letras, encontro de escritores, lançamento de best-sellers), até os principais conflitos (aquisição de duma segundo idioma, encantamento pela língua, mercado literário) e em *O Homem Duplicado* isso se nota pelo uso reiterado de ditados populares, pela relação estrutural com os textos do teatro grego e por inúmeras digressões com a "estranha relação que temos com as palavras" (p.77) ou

a menção a um livro que já deveria ter sido escrito, que é o próprio Homem Duplicado (p. 59).

Esse espelhamento é típico das narrativas em abismo e foi utilizado pelos dois autores como forma de estruturar seus romances. Chico arquitetou uma obra na qual a escrita e a leitura de uma obra fossem simultâneas, fazendo de seu protagonista um leitor da história de sua própria vida. De outra parte, Saramago, empreendeu uma busca *ad infinitum* pela compreensão de si mesmo ao encerrar a busca de Tertuliano com o surgimento de um novo sócia.

Ao final desse percurso, fica claro que as possibilidades de interpretação dos dois romances não se esgotam aqui. Assim, esperamos ter contribuído para os estudos de literatura brasileira contemporânea e, que as ideias levantadas neste estudo possam abrir caminho para outros estudos críticos, ampliando a fortuna crítica preexistente.

Referências Bibliográficas

Abril Coleções. **Carioca Abril Coleções**. São Paulo: Abril, 2010.48p.: il.;14cm. + CD (Coleção Chico Buarque: vol.18).

AB'SÁBER, Tales. **A Psicanálise e seu duplo**. Revista Novos Estudos, n. 69. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/103/20080627_a_psicanalise_e_seu_duplo.pdf> Acesso em: 14 out. 2015.

ADOUE, Silvia Beatriz. **Budapeste: migrações e identidades fraturadas**. Revista Espaço Acadêmico, n. 33 ,fev. de 2004. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/033/33adoue.htm>> Acesso em: 24 set. 2015.

ALVES, Francisco das Chagas Jacinto. **Um outro olhar sobre o homem duplicado**. Disponível em:<http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_12/Artigo_5_Um_outro_olhar_sobre_O_homem_duplicado.pdf> Acesso em: 09 dez. 2015.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal estar da pós modernidade**. Trad. Mauro Gama, Cláudia M. Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzein. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas de Jorge Luis Borges**, vol. 2. São Paulo: Globo, 2000.

_____. **O Livro de Areia**. Trad. de Lígia Marrone Averbuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. Edição em PDF. Disponível em: <docslide.com.br_borges-jorge-luis-o-livro-de-areiapdf> Acesso em: 27 dez. 2016.

BRAVO, Nicole Fernandez, 2005.Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.) **Dicionário de Mitos Literários**. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. Trad. Carlos Sussekind [et al]. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BUARQUE, Chico. Benjamim. São Paulo: Companhia das Letras. Edição em PDF. Disponível em: <minhateca.com.br> Acesso em: 30 out. 2015.

_____. **Budapeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CANDIDO, Felipe. **Chico Buarque 70 anos: o escritor**. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materiais/Post/57643>> Acesso em: 30 out. 2015.

CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio. Ensaios de Literatura Comparada**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 21ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

COSTA, Danielle Ferreira. **Fragmentos do discurso Benjaminiano no romance *Budapeste*, de Chico Buarque**. Disponível em: <<http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/viewFile/2317/398>> Acesso em: 01 dez. 2015.

FARIAS, Sônia L. Ramalho de. “Budapeste: as fraturas identitárias da ficção”. In FERNANDES, Rinaldo de (Org.). **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004, pp. 387-408. Disponível em: <<http://www.http://soniaramalhodefarias.blogspot.com.br/2009/01/budapeste-as-fraturas-identitrias-da.html>>: Acesso em: 26 nov. 2015.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, Sigmund. O Estranho. In: _____ **Escritos Sobre Literatura**. São Paulo: Editora Hedra, 2014. p.:33-77.

HERNANDES, Thárea Raiza. **O homem duplicado: reminiscências e intertextualidades**. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. Porto Alegre – vol.05 Nº02 – Jul/dez 2009. Disponível em:< seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/download/11137/7298>

IGNACIO, Edina Cristina de Sousa. **“Literatura Contemporânea: A dissolução do Individualismo em Budapeste de Chico Buarque”**. 5ª Mostra Acadêmica UNIMEP, 2007. Disponível em: <http://www.unimep.br_php_mostraacademica_an

ais_5mostra_4_270.pdf.AdobeReader> Acesso em: 04 nov. 2015.

JAROUCHE, Mamede Mustafa (Tradutor). **Livro das mil e uma noites**. vol. I: ramo sírio/ anônimo. 3ª ed. São Paulo, SP: Ed. Globo, 2006.

JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2000.

LOPES, João Marques. **Saramago – Biografia**. São Paulo: Ed.Leya, 2010.

LOPONDO, Lilian, ALVAREZ, Aurora G.R. (Orgs). **Leituras do duplo**. SP: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

MAIA, Eduardo César. **Um olhar sobre o abismo**. Revista Continente Cultural, ano VII, n. 74, fev. /2007. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/secoes/1059-revista/cultura/16805-um-olhar-sobre-o-abismo.html>> Acesso em: 10 abr. 2017.

MARTINHO, Cristina. **“Articulações do duplo na literatura fantástica do séc. XIX”**. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viicnif/anais/caderno/09-04.html>> Acesso em: 29 out. 2015.

MICALLI, Danilo Luiz Carlos. **A incrível narrativa de O Homem Duplicado, de José Saramago**. XII Congresso Internacional da ABRALIC, jul. /2011. UFPR – Curitiba, Brasil. Disponível em: <www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0236-1.pdf> Acesso em: 04/04/2017.

MINUZZI, Laura Pinto. **“O duplo na literatura e no cinema”**. XI Salão de Iniciação Científica – PUCRS, ago. /2010. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/edipucrs/XISalaoIC/Linguistica/Letras/82909-LUARAPINTOMINUZZI.pdf>>: Acesso em: 29 out. 2015.

MONTAURY, Alexandre. **Identidade, cotidiano e epidemia em O homem duplicado, de José Saramago**. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotese/files/2012/03/10-identidade-cotidiano.pdf>> Acesso em: 06 dez. 2015.

NITRINI, Sandra. **Paralelo despretenso: Budapeste, de Chico Buarque e Avalovara, de Osman Lins**. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 31. Brasília, 2008, pp. 191-200. Disponível em: <<http://www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846138.pdf>>: Acesso em: 26 ago. 2015.

OLIVEIRA, Marília Raeder Auar. **Budapeste – espelhamento, simulacro e metaficção**. Disponível em :<<http://www.filologia.org.br/xcnlf/3/08.htm>> Acesso em 10 out. 2015.

PACHECO, Abílio. “O (s) duplo(s) em Benjamim”. In: Pacheco, Abílio. **Riscos no Barro: ensaios literários**. pp. 105-110. Belém, 2009.

PEREZ, Tania Mattos. **Budapeste: A encenação da escrita e o duplo alegórico**. Anais do V Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras. Estudos de Literatura, UFF, nº1, 2014. Disponível em: <<http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VSAPPIL-Lit/article/view/217>> Acesso em 10 nov. 2015.

PELBART, Peter Pál. Cidade, lugar do possível. In: _____. **A Vertigem por um fio**. p.43-49. São Paulo: Iluminuras, 2000.

MADEIRA, Wagner Martins. **Machado de Assis: homem lúdico. Uma leitura de Esaú e Jacó**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

PLATÃO. **Teeteto Crátilo**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Coordenação Benedito Nunes. Belém: Editora Universitária UFPA, 2001.

RANK, Otto. **O duplo: Um estudo psicanalítico**. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

RESENDE, Beatriz, “**Livro dentro do livro**”. Disponível em:<http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_jb1.htm>: Acesso em 26 ago. 2015.

_____, “**Movido pelas palavras**”. Disponível em:<http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste_brasil.htm>: Acesso em 26/08/2015.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Trad. Luci Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

ROSSET, Clement. **O real e seu duplo. Ensaio sobre a ilusão**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SANCHES, Elizabete. **Signos que embaralham a visão: identidade/alteridade no romance Budapeste, de Chico Buarque**. Disponível em: <http://www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4846215.pdf>: Acesso em: 26/08/2015.

SANTANA, Jeová. **Bazar de alucinações**. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_budapeste.cialetras.htm: Acesso em: 26 ago. 2015.

SARAMAGO, José. **O Homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Chico Buarque**. Outros cadernos de Saramago, 2008. Disponível em: <http://www.caderno.josesaramago.org/7613.html> Acesso em: 10 jul. 2017.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

SANTOS, Flaviano Santana dos. **A perda da identidade na sociedade moderna do romance “O Homem Duplicado”**. Feira de Santana, 2013. Disponível em <http://webartigos.com/artigos/a-perda-da-identidade-na-sociedade-moderna-do-romance-o-homem-duplicado/127421> Acesso em 05 abr. 2017.

SOUTO, Bernardo. **Da Mise en Abyme à Estilização Paródica: Uma Análise da Narrativa a aproximação a Almotásim, de Jorge Luis Borges**. Revista Zunai, Março/2013 Disponível em: http://www.revistazunai.com/ensaios/bernardo_soutojorgeluisborges.htm Acesso em: 13 jun. 2016.

TELLES, Sérgio. **A Literatura como o Döppelganger da Psicanálise – A relação de Freud com Schnitzler**. Disponível em: <http://www.polbr.med.br/ano09/psi0609.php> Acesso em: 10 jun. 2016.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução a literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008. Disponível em: http://static.recantodasletras.com.br/arqui_vos/2260559.pdf Acesso em: 04 abr. 2017.

VIOTTO, Adão Jildo. **A trama ficcional em Budapeste de Chico Buarque**. Uberlândia, 2013. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/sile2013_1464.pdf Acesso em: 26 ago. 2015.

WISNIK, José Miguel. **“O autor do livro (não) sou eu.”** **CRITICA PESQUISAR** (2003). Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_buarque_wisnik.htm> Acesso em: 24 ago.2015.