

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - MESTRADO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO LEITURA E COGNIÇÃO**

**João Emeri Damasceno**

**OS DUPLOS EM DOSTOIÉVSKI E SARAMAGO**

**Santa Cruz do Sul, agosto de 2010**

João Emeri Damasceno

## **OS DUPLOS EM DOSTOIÉVSKI E SARAMAGO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, Área de Concentração: Leitura e Cognição, da Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Dr. Norberto Perkoski

Santa Cruz do Sul, agosto de 2010

## **COMISSÃO EXAMINADORA**

### **Titulares**

Dr. Norberto Perkoski  
Orientador

Dr<sup>a</sup>. Rosane Maria Cardoso

Dr<sup>a</sup>. Ana Maria Lisboa de Mello

*À Cris, por tudo.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao Dr. Norberto Perkoski pela valiosa lição de vida, pela sabedoria e pela paciência desmedida para realização desta dissertação; aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Letras pelos ensinamentos recebidos; aos familiares pelo incentivo e carinho dispensados.

*O senhor Goliádkin reconheceu categoricamente o seu amigo nocturno. O seu amigo nocturno mais não era do que ele próprio – o próprio senhor Goliádkin, outro senhor Goliádkin, mas absolutamente igual a ele – numa palavra, o que se chama um duplo dele, em todos os sentidos.*

Dostoiévski

*Eram em tudo iguais, cada veia, cada ruga, cada pêlo, as unhas uma por uma, tudo se repetia como se tivesse saído de um molde.*

José Saramago

## RESUMO

A presente dissertação aborda a temática do duplo na literatura, bem como constata as suas ressonâncias em outras áreas. O estudo procura verificar em que medida o tema é representativo das dualidades existenciais do ser humano. Para dar suporte às considerações teóricas sobre o duplo, utilizaram-se autores que transitam pela filosofia como Platão, Edgar Morin e Clément Rosset; pela psicologia e psicanálise como Otto Rank, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung e pela literatura como Tzvetan Todorov e Filipe Furtado. No que tange à tipologia dos duplos, mencionam-se Nicole Fernandez Bravo, Carl Francis Keppler, Juan Bargalló, Yves Pélicier e Michel Guiomar. O *corpus* literário de análise são as obras *O duplo*, de Dostoiévski, e *O homem duplicado*, de José Saramago, que, embora sejam de períodos distintos, refletem sobre questões existenciais do ser humano vinculadas ao tema do duplo.

**Palavras-chave:** duplo, duplicado, Dostoiévski, Saramago

## **ABSTRACT**

This paper deals with the double in literature as well as finds its resonance in other areas. The study seeks to verify to what extent the subject is representative of the existential dualities of human beings. To support the theoretical considerations on the double were used authors who deal with philosophy such as Platão, Edgar Morin and Clément Rosset; by psychology and psychoanalysis like Otto Rank, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung and through literature like Tzvetan Todorov and Filipe Furtado. Regarding the types of double are cited Nicole Fernandez Bravo, Carl Francis Keppler, Juan Bargalló, Yves Pélicier and Michel Guiomar. The corpus analysis of literary works are “O duplo”, Dostoyevsky, and “O homem duplicado”, from José Saramago, which even being from distinct periods, reflect on existential questions of human being linked to the subject of the double.

**Keywords:** double, duplicate, Dostoyevsky, Saramago



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1 A TEMÁTICA DO DUPLO NA CULTURA HUMANA.....</b>	<b>12</b>
1.1 A temática do duplo sob o prisma da filosofia.....	16
1.2 A investigação da psicanálise e da psicologia sobre o duplo.....	20
1.3 O duplo e a literatura.....	28
<b>2 GOLIÁDKIN, O DUPLO EM DOSTOIÉVSKI.....</b>	<b>38</b>
<b>3 TERTULIANO, O DUPLICADO EM SARAMAGO.....</b>	<b>62</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>83</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>87</b>

## INTRODUÇÃO

O duplo é um tema instigante da cultura humana, relacionado a várias áreas do conhecimento, persistindo temporalmente como temática sempre revisitada. Na presente dissertação, pretende-se analisar o tema em duas obras, *O duplo*, de Dostoiévski, e *O homem duplicado*, de José Saramago, tendo por objetivo verificar como o duplo se manifesta nos romances mencionados e em que medida essa temática é representativa das dualidades existenciais do ser humano.

Para atingir tal propósito, no primeiro capítulo da dissertação é feito um levantamento das origens da noção do duplo vinculado aos aspectos duais da vivência humana, aos mitos e às comédias plautinas, bem como são abordados aspectos filosóficos, psicanalíticos, psicológicos e literários. Para tanto, o tema do duplo é investigado a partir do aprofundamento teórico dos seguintes pensadores: Nicole Fernandez Bravo, Edgar Morin, Platão, Clément Rosset, Otto Rank, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Carl Francis Keppler, Juan Bargalló, Tzvetan Todorov, Filipe Furtado, bem como de outros pesquisadores que embasaram suas considerações a partir desses pensadores.

No capítulo seguinte, à luz do referencial teórico apresentado anteriormente, aborda-se *O duplo*, de Dostoiévski – cuja primeira edição data de 1846 – como obra importante da literatura fantástica, que focaliza a personagem Goliádkin e suas angústias em busca de ascensão profissional.

O capítulo subsequente é dedicado à abordagem de *O homem duplicado*, de José Saramago, lançado em 2002, que atualiza a temática e avança em algumas considerações acerca do tema. Nessa obra, questiona-se a possibilidade de duplicação de seres humanos através da clonagem e aprofundam-se questionamentos acerca da individualidade.

O duplo, no século XIX insistentemente tematizado sob a inspiração da literatura fantástica em autores como Hoffmann, Maupassant, Poe, Dostoiévski,

continua atual e vigoroso nas escrituras de Carlos Fuentes, Jorge Luís Borges, Julio Cortázar e José Saramago. O tema é intrigante ao longo do tempo, seja pela sua aura de mistério, seja atualmente pelo avanço dos estudos genéticos. O estudo do tema do duplo justifica-se, assim, pela contemporaneidade e transformação constantes: analisá-lo é procurar desvelar algo mais no processo de conhecimento do homem.

## 1 A TEMÁTICA DO DUPLO NA CULTURA HUMANA

A temática do duplo percorre um largo período na literatura desde a Antiguidade, culminando no final do século XVIII e início do século XIX e retornando na contemporaneidade com ecos da tradição clássica. Nicole Fernandez Bravo (1997) no verbete “duplo”, publicado no *Dicionário de mitos literários*, de Pierre Brunel, faz uma análise dos aspectos existenciais e das dualidades vividas pelo ser humano. A humanidade vive cercada de elementos relacionados à duplicidade e que remetem a questões marcantes, quer seja aos relativos à temática do existencial: masculino/feminino, homem/animal, espírito/corpo, vida/morte ou aos místicos: deus/diabo, anjo/demônio, céu/inferno, entre outros. Desse dualismo, desde os primórdios da civilização, o homem debate-se sobre a angústia do duplo.

Nicole Bravo (1997) também resgata questões relativas à forma utilizada pelas civilizações antigas para explicarem os acontecimentos da vida e da natureza que era remetida ao sobrenatural. Assim sendo, várias histórias sobre deuses que eram considerados imortais, mas tinham a aparência física, virtudes e vícios semelhantes aos mortais, responsabilizaram-se por um ou outro fato da vida humana. Diversos aspectos do duplo estão relacionados a antigas lendas germânicas em que surgem espíritos protetores de alma, almas viajantes e presságios de morte. As civilizações maias, astecas e incas cultuavam deuses com sexualidade dupla dependendo deles para manifestações benéficas ou maléficas em favor dos povos pré-colombianos. O deus mexicano Omoteotl é chamado de deus dois. Na tradição cristã descrita pela Bíblia no livro do *Gênesis* tem-se o homem sendo dividido para a criação da mulher.

A autora enfatiza que a mitologia, com o passar dos séculos, tornou-se um patrimônio cultural da humanidade e presença constante em diversas áreas do conhecimento humano como a literatura, filosofia, cinema, astronomia, pintura, escultura, etc. Aponta que os principais mitos gregos na questão da duplicidade foram Narciso, Eco, Castor e Pólux. O mito de Narciso representa a simbologia da permanência em si mesmo; o mito de Eco fala da relação conflituosa com o outro.

Castor e Pólux, por sua vez, representam a dualidade em mortalidade (humanos) e imortalidade (deuses). Ruth Guimarães (1996) faz o relato de como se constituiu o mito de Narciso:

Narciso era filho do deus-rio Cefiso, e de uma Ninfa. Desprezava o amor, embora as Ninfas o perseguissem, enamoradas dele. Houve uma, Eco, que se apaixonou de tal maneira pelo mancebo, que emagreceu a ponto de só restarem dela os ossos e a voz. Conta-se que Nêmesis se encarregou de vingar as mulheres desprezadas. Um dia fez com que Narciso contemplasse o reflexo de seu rosto nas águas de uma fonte, onde fora se refrescar. Insensível a tudo o mais, ali ficou o moço, extasiado diante da beleza do rosto que via no fundo da água. E assim permaneceu até morrer. No lugar onde morreu brotou uma flor que se chamou narciso. (1996, p.228)

Outro mito importante é a figura de Eco que era uma bela ninfa dos bosques e das fontes, sabia todos os acontecimentos do Olimpo e em qualquer discussão sempre tinha a última palavra. Certa vez, Eco vê Zeus enamorando-se de uma ninfa e, mais adiante, depara-se com Hera que está a sua procura. Eco livra Zeus do flagrante sendo recompensada por ele com um precioso anel. Hera percebe o ardil e castiga a ninfa a repetir sempre as últimas palavras. Eco configura uma relação conflituosa com as outras pessoas e a imposição constante de suas ideias.

Françoise Graziani, autora do verbete Eco, no *Dicionário de mitos literários*, organizado por Pierre Brunel (1997) escreve que:

Para Ovídio, a ninfa Eco é um duplo ou reflexo de Narciso; a maneira como ela repete, mutilando as palavras que ouve, é análoga à maneira como lhe chega a imagem de Narciso, incompleta porque sem realidade, refletida pela superfície espelhada da água. (GRAZIANI, 1997, p. 289)

Os irmãos gêmeos, Castor e Pólux também são mitos representativos do duplo, ambos eram filhos de Leda, o primeiro era filho de Tíndaro, rei de Esparta, e o segundo, filho de Zeus agraciado com o dom divino da imortalidade. Denominados também “dióscuros”, que significa “os filhos de Zeus”. Os dois irmãos eram inseparáveis e viviam exercitando sua força e agilidade. Numa ocasião, foram convidados para as bodas de suas primas Febe e Hílera que casariam com Idas e Linceu. Encantados com a beleza das jovens, os dióscuros tentaram seduzí-las quando inesperadamente surgem seus noivos. Numa violenta luta, Castor é ferido mortalmente. Pólux desesperado leva o corpo de Castor até o Olimpo e roga a Zeus pela vida do irmão. Zeus, compadecido, resolve ressuscitar Castor e conceder a

ambos que vivam em dias alternados no Olimpo e no Hades. Os dióscuros – Castor e Pólux – representam a dualidade entre os seres mortais e os imortais.

Os romanos, de acordo com o *Dicionário de mitologia grega e romana*, de Pierre Grimal (2000), acreditavam que o símbolo do duplo correspondia ao deus Jano que tinha duas faces simbolizando o conhecimento entre o passado e o futuro, era protetor de todos os assuntos concretos e abstratos, das portas das casas, do começo do dia, do mês e do ano. A efígie de Jano era feita pelos romanos com dois rostos, um imberbe e outro com barba, sempre numa mesma cabeça, voltados para direções opostas significando o passado e o futuro. Prever o futuro foi um dom concedido por Júpiter a Jano como forma de agradecimento por sua estada no Lácio quando fora destronado por Saturno.

Retomando a análise do duplo em sua forma mais arcaica, Edgar Morin, no livro *O homem e a morte* (1997), comenta sobre a necessidade do ser humano em produzir um duplo para que possa eternizar-se, dessa forma ao longo do tempo surgiram vários mitos nas principais civilizações antigas:

É a mesma realidade universal do “duplo” que traduziu o Eidolon grego, que volta com tanta frequência em Homero, o Ka egípcio, o Genius romano, o Rephaim hebreu, o Frevoli ou Fravashi persa, os fantasmas e os espectros de nosso folclore, o “corpo astral” dos espíritas, e até, às vezes, “a alma” de alguns Doutores da Igreja. (1997, p.134)

Avançando nos aspectos teóricos relacionados ao duplo, Morin (1997) entende que o duplo se manifesta de diversas formas, tais como uma sombra, um reflexo, um eco, um olhar, o movimento de ar respiratório ou intestinal. Entretanto, afirma que “o duplo é um alter-ego, e mais precisamente, um ego-alter, que a pessoa viva sente nela, ao mesmo tempo exterior e íntimo, ao longo de sua existência” (1997, p.136). Dentre as diversas religiões existe a crença na imortalidade da alma – que seria o duplo de cada um nós. O autor destaca a importância da temática do duplo para a composição de obras no período da literatura romântica, período profícuo em que foram utilizadas todas as formas de duplicação (a sombra, o reflexo, o duplo, os gêmeos, entre outros). Por último, entende que o duplo tem papel importante na literatura devido ao “caráter próprio da arte, que é um ópio que não faz adormecer, e sim, abre os olhos, o corpo, o coração para a realidade do homem e do mundo” (1997, p.175). Morin (1997) entende que a

reflexão sobre a vida, de como ela se processa e, por extensão, o medo da morte faz com que o homem procure perpetuar-se através de um duplo.

Bravo (1997) faz uma análise histórica da evolução do duplo percebendo mutações ao longo do tempo. No surgimento da temática, o duplo se vale da semelhança física entre duas pessoas, usada para efeitos de substituição ou usurpação de identidade. O sócia e o gêmeo são personagens que podem ser confundidos, porque cada um tem a sua identidade própria. Nessa fase destacam-se obras como *Anfitrião* (201-207 a.C.), *Os menecmas*, *O soldado fanfarrão* (206 a.C.), de Plauto; *Anfitriões* (1587), de Camões; *Comédia dos Erros* (1592-1593), de Shakespeare; *Os sócias* (1636), de Molière.

No fim do século XVIII, o Romantismo faz surgir a figura do *doppelgänger* (aquele que caminha ao lado) que segundo a definição de Jean Paul Richter “assim designamos as pessoas que se veem a si mesmas” (1997, p. 261) e, de acordo com Bravo, foi neste período, sob a influência do Romantismo, que a figura do duplo teve seu apogeu. Richter produz os romances *Siebenkäs* (1796) e *Titã* (1801). De acordo com Chevalier (1998), foi o romantismo alemão que:

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. (1998, p. 354)

A grande profusão de duplos acontece com E.T.A. Hoffmann reunindo diversas obras *O homem de areia* (1816), *Os autômatos* (1819), *Os elixires do diabo* (1815-16), *O vaso de ouro* (1814), *Os duplos* (1821), *Don Juan* (1813) que versam sobre irmãos que são confundidos e trocam de papéis, bonecos que ganham vida, duplos que perseguem e aterrorizam. Seguindo na mesma linha, Edgar Allan Poe publica *A queda da casa de Usher* (1839), *William Wilson* (1839). Hoffmann exerce enorme influência sobre Dostoiévski que escreve em 1846, *O duplo* apresentando um duplo perseguidor e sádico do tímido funcionário público Goliádkin retomando o tema posteriormente em *Os irmãos Karamazov* (1879-1880), entretanto uma das mais famosas histórias de duplos foi escrita por Robert Louis Stevenson em 1855, *O estranho caso do Dr. Jekyll e de Mr. Hide*. Guy de Maupassant contribui com seu intrigante *Horla*, de 1886. No século XX, Franz Kafka publica *A metamorfose* (1911)

e *O vizinho* (1917). Outros nomes como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e José Saramago contribuem para longevidade da temática do duplo. Todas essas obras compõem um acervo bastante considerável sobre a literatura do duplo ao longo do tempo.

Segundo a autora, o mito do duplo, mais adiante, torna-se a metáfora ou o símbolo de uma busca de identidade que leva ao eu interior – a luta por um eu melhor, na escolha entre o bem e o mal que é a dificuldade do ser humano. A *história maravilhosa de Peter Schlemihl* (1814), de Chamisso, representa essa dualidade através do aparecimento da sombra ou do duplo simbolizando a perda da identidade para ganhar riqueza e a consideração. Os aspectos de semelhança física tendem a ser substituídos pelas indagações, reflexões e dramas de consciência.

Bravo (1997) reitera que o duplo evolui para uma fase de representação heterogênea, percebe-se que o mundo é uma duplicata: tudo não passa de aparência, a verdadeira realidade está fora, noutro lugar, tudo o que é objetivo passa a ser subjetivo, o corpo está alheio à consciência. A busca de uma identidade leva o sujeito a procurá-la de várias formas: seja num retrato, num boneco, num espelho, num outro que brota da consciência. A par dessas reflexões surgem *Os elixires do diabo* (1815-16), *O homem de areia* (1816), *Os autômatos* (1819), de Hoffmann; *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde; *William Wilson* (1839), de Poe; *O duplo* (1846), de Dostoiévski; *Horla* (1886), de Maupassant, etc.

### **1.1 A temática do duplo sob o prisma da filosofia**

Platão menciona, em *O banquete*, a vingança dos deuses para com os andróginos e a cisão das criaturas para que enfraquecessem e não desafiassem as divindades. Na obra é apresentado o tema do amor de forma entusiasta por vários participantes. Um desses participantes, chamado Aristófanes, faz sua alocução sobre o andrógino – “um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino” (1966, p.126) e relata o castigo imposto por Zeus



pela presunção desses seres em fazer uma escalada rumo ao Olimpo para desafiá-los:

Acho que tenho um meio de fazer com que os homens possam existir, mas parem com a intemperança, tornados mais fracos. Agora, com efeito, continuou, eu os cortarei a cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós, pelo fato de se terem tornado mais numerosos; e andarão eretos, sobre duas pernas.(PLATÃO, 1966, p.127)

Os seres humanos divididos viviam errantes pelo mundo à procura de sua outra metade para que pudessem retornar a forma anterior. Assim sendo: “cada um de nós, portanto é uma tésseira complementar de um homem [...] de um só em dois; e procura então cada um o seu próprio complemento” (1966, p.129). Assim, o duplo surge do castigo infligido por Zeus aos homens para enfraquecê-los, tornando-os submissos aos desígnios do Olimpo e gera a eterna procura da outra metade, explicando, talvez, a obsessão humana em querer encontrar-se no outro.

O tema do duplo também foi tratado na obra *A república*, quando Platão aludiu sobre a duplicidade na alegoria da caverna, refletindo sobre a existência de dois mundos: um mundo real e um outro mundo perceptível através das sombras e da ilusão. A alegoria relata que:

Numa morada subterrânea, em forma de caverna, com uma entrada aberta à luz; esses homens estão aí desde a infância, de pernas e pescoço acorrentados, de modo que não podem mexer-se nem ver senão o que está adiante deles, pois as correntes os impedem de voltar a cabeça; a luz chega-lhes de uma fogueira acesa numa colina que se ergue por trás deles; entre o fogo e os prisioneiros passa uma estrada ascendente. Imagina que ao longo dessa estrada está construído um pequeno muro, semelhante às divisórias que os apresentadores de títeres armam diante de si e por cima das quais exibem as suas maravilhas [...] imagina agora, ao longo desse pequeno muro, homens transportando objetos de toda a espécie, que o transpõe: estatuetas de homens e animais, de pedra de madeira e de toda a espécie. (PLATÃO, 1997, p. 225)

Platão principia a filosofia do duplo propondo a existência da realidade e de uma realidade aparente percebida através da sombra, ou seja, através de um duplo. Faz com que se reflita sobre a condição humana e a possibilidade de ascensão ao conhecimento intelectual. O ser humano está submetido a um processo de crescimento intelectual partindo de uma determinada condição e alcançado um mundo ou um patamar diferenciado através do conhecimento. E, no entender de Ana Maria Lisboa de Mello (2007), “o dualismo inscreve-se, também, no âmbito da

filosofia ocidental, desde Platão, para quem todas as coisas conhecidas são o duplo de algo incognoscível ou de uma realidade ideal” (2007, p. 229).

Clément Rosset realiza uma incursão sobre o tema na obra *O real e seu duplo*, de 1976, focando sua análise no real e na fuga do real através da ilusão e do desdobramento da personalidade. Num ensaio filosófico acerca do que é real e o que duplo, credita à ilusão a forma mais usual de distanciamento da realidade, a criação de uma nova perspectiva, uma outra maneira de perceber e ver o mundo. A ilusão nesse sentido seria uma proteção contra a realidade diante de nossos olhos.

A recusa do real pode se transformar na recusa da realidade circundante desencadeando a loucura, o suicídio e a cegueira voluntária, entretanto a ilusão parecer ser uma atitude mais comum:

O real me incomoda e se desejo livrar-me dele, me desembaraçarei de uma maneira geralmente mais flexível, graças a um modo de recepção do olhar que se situa a meio-caminho entre a admissão e a expulsão pura e simples: que não diz sim nem não à coisa percebida, ou melhor, diz a ela ao mesmo tempo sim e não. Sim à coisa percebida, não às consequências que normalmente deveriam resultar dela.(1976, p. 13)

Percebe-se a existência de uma situação, mas não se aceita como real, sendo essa a característica primordial da ilusão, pois “nela a coisa não é negada: mas apenas colocada em outro lugar. Mas no que concerne à aptidão de ver, o iludido vê, a sua maneira, tão claro quanto qualquer outro” (1976, p.13-14), ou seja, na ilusão o sujeito percebe a circunstância com exatidão, mas ignora a situação e dessa forma o acontecimento que é único divide-se em dois, se duplica. Para que se exemplifique, Rosset cita a peça teatral *Boubouroche*, de Georges Courteline:

Boubouroche instalou a sua amante, Adèle, em um pequeno apartamento. Um vizinho de andar de Adèle previne caridosamente Boubouroche da traição cotidiana de que é vítima este último: Adèle partilha seu apartamento com um jovem namorado que se esconde num armário toda vez que Boubouroche visita a sua amante. Louco de raiva, Boubouroche irrompe na casa de Adèle numa hora inabitual e descobre o amante no armário. Cólera de Boubouroche, à qual Adèle responde com um silêncio desgostoso e indignado: “Você é tão vulgar, declara ao seu protetor, que não merece nem mais a simples explicação que logo teria dado a outro, se ele tivesse sido menos grosseiro. É melhor nos separarmos”. Boubouroche admite imediatamente os seus erros e o infundado de suas suspeitas: depois de ser perdoado por Adèle, só lhe resta voltar-se contra o vizinho de andar, o odioso caluniador (“Você é um velho corno e um imbecil”) (ROSSET, 1976, p.15).

Rosset (1976) argumenta que a temática do duplo está associada inevitavelmente à psicanálise – aos fenômenos de desdobramento da personalidade como esquizofrenia ou paranoia – e, ainda, à literatura, entretanto afirma “que o tema do duplo está presente em um espaço cultural infinitamente mais vasto, isto é, no espaço de toda a ilusão” (1979, p. 19).

No que tange à questão da ilusão oracular, Rosset (1976) utiliza como exemplo as fábulas e lendas em que a fuga do destino traçado ou a esquiva leva o ser humano a encontrar o seu fim trágico, ou seja, no momento em que se tenta dirigir um outro olhar sobre algo, acaba-se por dar fim ao seu destino. No conto árabe *Esta noite em Sarcamande*, o vizir diz ao seu califa que estava andando pelas ruas de Bagdá, encontrou a morte e esta lhe fez um sinal:

“Perdoa o meu pavor, Luz dos Fiéis, mas uma mulher esbarrou em mim na multidão diante do Palácio. Voltei-me e esta mulher de tez pálida, de cabelos escuros, com o busto coberto por uma manta vermelha, era a Morte. Ao me ver fez um gesto na minha direção. [...] Já que a morte me procura aqui, Senhor, permita que eu fuja para me esconder bem longe, em Sarcamande. Se me apressar, chegarei lá antes desta noite”. Então, afastou-se a galope no seu cavalo e desapareceu numa nuvem de poeira em direção de Sarcamande. O Califa saiu então do Palácio e também encontrou a Morte: “Por que assustou o meu Vizir que é jovem e saudável?”, perguntou. E a Morte respondeu: “Não quis assustá-lo, mas, ao vê-lo em Bagdá, tive um gesto de surpresa, porque o espero esta noite, em Sarcamande”. (ROSSET, 1976, p.26)

A narrativa utilizada por Rosset (1976) demonstra que a profecia feita pelos oráculos se realiza a partir de uma recusa da realidade existente e da tentativa de escapar do seu destino. O vizir é inexoravelmente envolvido pela dramática situação existencial (fuga da morte ou destino traçado pelo oráculo):

O acontecimento tomou lugar de um “outro” acontecimento, mas este outro acontecimento não é nada. Precisa-se assim o engodo de que é vítima aquele que espera um acontecimento, mas se espanta por vê-lo ocorrer: existe realmente engodo em algum lugar e este algum lugar reside na ilusão de estar enganado, de acreditar que há “alguma coisa” da qual a realização do acontecimento teria, em suma, tomado o lugar. É então a sensação de estar enganado que é, aqui, enganadora. (ROSSET, 1976, p.31)

Segundo Rosset (1976), a civilização para poder compreender a sua realidade necessita produzir um modelo idealizado de mundo e a partir disso conferir sentido a sua existência:

As versões deste outro mundo podem variar; sua função – afastar o imediato – permanece sempre a mesma: a função oracular, que duplica o acontecimento fazendo deste último a imagem de um outro acontecimento do qual ela só representa uma imitação mais ou menos bem-sucedida, porque é mais ou menos falsificada. (ROSSET, 1976, p.49)

Rosset sustenta a ideia de que o sentido da vida não está neste mundo, mas em outro lugar – o que caracterizaria a duplicação do acontecimento e a necessidade da busca de um outro mundo desde Platão até a atualidade. Conforme o autor, o fulcro central do processo de duplicação ou desdobramento da personalidade está na originalidade e na difícil missão de desvelar que é a cópia do outro e, invariavelmente, o que determina grande frustração no ser humano, é ver-se cópia do outro. O conceito do desdobramento da personalidade – a ilusão psicológica – em que o ser humano precisa de outro eu para poder dar sustentação a sua própria personalidade está “no par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é outro que me duplica, sou eu que sou duplo do outro”. (1976, p.64).

O que se pode depreender dos estudos de Rosset é que a negação do real faz com que se busque uma fuga para longe da realidade, talvez para que não seja tão dura e cruel e deste afastamento surgem outros mundos, personalidades e atitudes duplas. Numa definição sobre a teoria da ilusão e, por consequência, do duplo Rosset esclarece numa entrevista ao jornalista Raphael Enthoven que:

Para escapar do medo da morte, os seres humanos fogem da realidade e de algo que não existe. No lugar do mundo como ele é, nós inventamos um duplicado ou um duplo, um universo paralelo que funciona como um fantasma rival ao mundo que existe, uma desesperada compensação pelo sofrimento que está associado com uma aceitação da realidade. Este duplicado tem todos os tipos de forma, desde o marido traído, que não suporta a verdade convencendo-se de que sua esposa é fiel, para o crítico da globalização, que pensa que “outro mundo” é possível e, finalmente, incluindo a metafísica dos filósofos. (ENTHOVEN, 2007)

## 1.2 A investigação da psicanálise e da psicologia sobre o duplo

A definição de duplo, sob viés psicanalítico, consta no verbete *o duplo*, no *Dicionário internacional da psicanálise*, publicado em 2005, por Alain de Mijolla, que se baseia nos estudos desenvolvidos por Otto Rank (1914) e Freud (1919). Na análise empreendida por Rank (1914) destacam-se os aspectos antropológico e

psicopatológico; no que se refere a Freud, a questão da inquietante estranheza é abordada relacionando-a com o duplo como “variedade particular do pavoroso que remonta para além do que é desde há muito tempo conhecido” (2005, p. 528). Para a autora do verbete, Sophie de Mijjolla-Mellor, o duplo pode ser entendido como:

Uma representação do Eu que pode tomar diversas formas (sombra, reflexo, retrato, sósia, gêmeo) encontradas no animismo primitivo como extensão narcísica e garantia de imortalidade, mas que, com o recuo do narcisismo, torna-se um anúncio da morte, uma instância crítica, até mesmo um perseguidor. (2005, p.528)

Bravo (1997) ratifica a influência da psicanálise sobre a literatura no princípio do século XX, formulando a ideia da dualidade da consciência, como fica claro em diversas obras que enfocam os dramas do eu. A busca da verdadeira identidade é, de uma maneira ou de outra, o objetivo que persegue as histórias de duplo vistas dentro da perspectiva freudiana. A abordagem do inconsciente é em tais casos “o discurso do outro” (1997, p.280), fornecido pela duplicação.

A temática do duplo tem sido uma constante na construção de diversas obras literárias e um dos primeiros a teorizar sobre o assunto foi o psicanalista austríaco Otto Rank, na obra *O duplo*, publicado em 1914, que utilizou os conhecimentos psicanalíticos para tentar justificar alguns posicionamentos de como a duplicidade ocorre na literatura. Em sua pesquisa existe uma análise dos fenômenos psicológicos e de patologias de vários autores, o que justificaria a existência dos duplos e a necessidade de atingir outra forma de vida. Os desvios de personalidade dos autores, o narcisismo, a dualidade entre corpo e alma e o culto aos gêmeos são citados por Rank por serem utilizados nas obras de vários escritores para compor elementos da duplicidade nesses textos.

Rank analisa as confissões e angústias de Dostoiévski sobre a composição das personagens em seus romances, através de cartas enviadas pelo escritor a seus parentes e conclui, baseado nos seus conhecimentos psicanalíticos, pela evidência de transtornos psicológicos, afirmando que o autor se sentia condenado desde cedo a uma vida atormentada pelo temor da morte. O psicanalista reforça seu ponto de vista, transcrevendo uma afirmação feita por Fiódor Dostoiévski: “Divido-me em duas partes – na realidade eu me desdubro e tenho terror a este

desdobramento. Tenho a impressão de que o meu duplo está ao meu lado; uma parte é sóbria e sensata e a outra quer cometer uma loucura” (1939, p.83).

A mitologia é também evocada por Rank (1939) para justificar a utilização dos duplos na produção literária numa relação direta com a simbologia do espelho – a imagem duplicada – e o narcisismo que, segundo ele, são recorrentes nas obras literárias:

O tema da Dupla Personalidade, cujo significado principal em folclore está ligado à alma e à morte, não é, portanto estranho, em sua realidade essencial, ao narcisismo. Devemos nos lembrar aqui das tradições mitológicas, já mencionadas, segundo as quais o mundo seria uma criação da admiração pessoal de um deus através de um espelho. Do mesmo modo, em todas as produções literárias, aparece, além do problema da morte, o tema do narcisismo, quer sob uma forma direta, quer desfigurada. (1939, p.125, maiúsculas do autor)

Em seus estudos, Rank (1939) identifica uma possibilidade a mais de duplicidade a partir do culto aos gêmeos por ser um fator decisivo na formação das civilizações e na formação das religiões recorrendo à mitologia para ratificar o seu ponto de vista:

Na Grécia, os gêmeos Dióscuros, Castor e Pólux, bem como a sua irmã Helena, são venerados [...] Na história da antiga Roma, a loba [...] é venerada como mãe-adotiva dos gêmeos abandonados, Romulus e Remus.(1939, p.139)

Dentre os posicionamentos veiculados por Rank (1939) avulta a questão da dupla personalidade na formação mental dos criadores, porque a análise das obras e da composição das personagens estaria ligada aos aspectos existenciais do autor a partir do comportamento psicológico que poderia determinar a projeção de atitudes, ações e temores nos heróis ou anti-heróis dos romances. Para referendar suas ideias, cita Hoffmann, Poe, Maupassant e Dostoiévski, por exemplo. Na concepção do psicanalista austríaco, a semelhança entre os autores reside na vida pessoal desregrada afetada pelo uso de narcóticos e do excesso de bebida.

Rank (1939), imbuído do espírito científico predominante na primeira metade do século XX, fez uma análise psicanalítica dos autores e de suas obras interpretando-as como uma extensão da vida ou uma catarse muito particular de cada um, a fim de exorcizar seus fantasmas interiores. Nesse sentido, ignora muitos aspectos relacionados à criação literária, ou seja, processos de construção das

personagens e da narrativa, limitando as considerações acerca do assunto e atribuindo o enfoque do tema do duplo aos conflitos psíquicos ou perturbações emocionais vivenciadas pelos escritores.

A interpretação feita pelo teórico para ocorrência dos duplos surge através da conduta, do relacionamento social e de patologias que pudessem acometer alguns autores. Nesse caso salientam-se seus relatos sobre Dostoiévski considerado pelo teórico como um homem extravagante, devasso e viciado em jogos. Evidentemente tais argumentos não podem ser considerados como relevantes numa apreciação das obras do mestre russo, reduzindo a importância do trabalho literário vinculando-o tão-somente a preconceituosas e equivocadas associações biográficas.

René Wellek e Austin Warren na obra *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários* (2003) dedica um capítulo para discussão sobre a psicologia e a literatura. Os autores são taxativos ao afirmar que “embora, às vezes, possam servir como abordagem pedagógica envolvente do estudo da literatura, deve desautorizar qualquer tentativa de avaliar obras literárias em função das suas origens (a falácia genética)”. (2003 p.96) Os autores afirmam que já na Antiguidade os poetas eram chamados de loucos, “possuídos”, ou que teriam um “dom” especial. Avançando na questão, entendem que:

Dúbia, certamente, é a difundida visão de que a neurose – e a “compensação” – diferenciam os artistas dos cientistas e de outros “contemplativos”: a distinção óbvia é que os escritores muitas vezes documentam os seus próprios casos, transformando suas moléstias em material temático. (2003, p.95, grifos do autor)

Como já foi visto, Otto Rank em seu estudo sobre o duplo pontua fortemente essa tendência de que os principais escritores (Dostoiévski, Maupassant, Hoffmann, Poe, Chamisso, etc.) sofriam de perturbações psicológicas que se viam refletidas em suas obras:

O primeiro ponto em comum que reúne todos os autores em questão, e outros do mesmo tipo é uma personalidade patológica definitiva que, sob vários aspectos, vai além da sensibilidade geralmente aceita como parte integrante do temperamento artístico. A maioria de nossos escritores era vítima de desordens nervosas ou mesmo doenças mentais manifestadas fisicamente pelo excesso de bebidas, uso de narcóticos ou excessos sexuais. A predisposição patológica às desordens nervosas e mentais produz uma acentuada divisão na personalidade, e o temor correspondente da sua destruição. (RANK, 1939, p.59)

A afirmação de Rank generaliza os escritores sobre a temática do duplo como portadores de distúrbios psicológicos e esses problemas resultariam na presença de dupla personalidade. A dupla personalidade dos autores estaria inserida nas obras como reflexo de suas angústias existenciais. Destaca-se um trecho sobre Dostoiévski:

Na ocasião em que escreveu *O duplo*, muito jovem ainda, escreveu numa carta para seu irmão: "Possuo um vício terrível – um amor excessivo a mim mesmo e uma ambição sem limites". Vaidade e amor à Personalidade caracterizaram muitos de seus protagonistas, especialmente o paranóico Goliadtkine, a quem Dostoiévski em prestou muitos traços de seu caráter, e a quem chamou o intérprete de seus próprios sentimentos. (1939, p.82)

Wellek e Warren (2003) entendem que os escritores poderiam "estar lidando com um padrão arquetípico (como faz Dostoiévski em *Os irmãos Karamázov*) ou com um padrão de personalidade neurótica" amplamente difundida em nosso tempo (p.95) e, ainda, mais:

Mesmo na hipótese de que o autor consiga fazer suas figuras comportarem-se com "verdade psicológica", podemos muito bem suscitar a questão de se tal "verdade" é um valor artístico. Muito da grande arte viola continuamente os padrões da psicologia, quer da contemporânea, quer da subsequente a ela. Trabalha com situações improváveis, com motivos fantásticos. (2003, p.111)

Ambos acreditam que a psicologia possa ter contribuído no processo de criação e composição das personagens, na observação mais detalhada de determinadas situações, porém é mais uma etapa prévia do fabuloso percurso da construção literária, pois "a verdade psicológica é um valor artístico, apenas se realça a coerência e a complexidade – resumindo, se for arte" (2003, p.112).

Os estudos de Otto Rank (1939) não esgotaram a temática do duplo, no entanto serviram de base para o aprofundamento do assunto por Sigmund Freud, em 1919, quando da publicação de *O 'estranho' (Unheimlich)*. O psicanalista afirma que a temática do estranho está vinculada diretamente ao que provoca medo e pavor. Cita um estudo de Jentsch (1906) relacionando a ideia de estranho a algo que não sabemos como abordar e sustenta que, na etimologia alemã, a palavra, possui ambivalência entre *heimlich* (familiar) e *unheimlich* (não familiar). A ambivalência referida por Freud está, além da raiz semântica, na possibilidade desse



estranhamento ser algo conhecido, comum, alguma coisa que ficou reprimida na mente humana e agora retorna provocando, ao mesmo tempo, uma sensação desagradável e familiar, ou seja:

Uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem mais uma vez por meio de alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se. (FREUD, 1976, p. 310)

A essência do estudo freudiano sobre o estranho reside na teoria psicanalítica sobre o afeto que, se reprimido, transforma-se em ansiedade podendo ser elemento que amedronta, algo que angustia e que retorna ao ser humano:

A qualidade de estranheza só pode advir do fato de o 'duplo' ser uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado – incidentalmente, um estágio em que o 'duplo' tinha um aspecto mais amistoso, o 'duplo' converteu-se num objeto de terror. (FREUD, 1976, p.295)

Entretanto, Freud (1976) compreende que nem tudo que é reprimido pode provocar estranhamento dependendo muito das condições pessoais, das lembranças de cada um, diferenciando o estranhamento que ocorre a partir “complexos infantis reprimidos, do complexo de castração, das fantasias de estar no útero” e das experiências que ocorrem na vida real porque “quando o estranho se origina de complexos infantis, a questão da realidade material não surge; o seu lugar é tomado pela realidade psíquica” (1976, p.309).

Os estudos psicanalíticos de Freud avançam sobre a literatura, embora reitere que o assunto mereça atenção especial, todavia faz algumas observações a respeito do estranho provocado pela ficção, admitindo que os ficcionistas têm muito mais condições de criar “efeitos estranhos” do que a própria realidade:

O escritor imaginativo tem, entre muitas outras, a liberdade de poder escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa coincidir ou coincidir com as realidades que nos são familiares, ou afastar-se delas o quanto quiser. (FREUD, 1976, p. 312)

Com esta afirmação, o mestre da psicanálise, entende que o escritor está munido da liberdade de criação para aleatoriamente afastar-se do mundo real e criar fatos considerados estranhos para além da realidade como nos contos de fadas ou nas histórias de terror. De outra parte, o escritor, quando atua próximo da realidade,

pode criar situações e sensações estranhas admitidas como tais pelos leitores, procura mantê-los “às escuras por muito tempo”, isto é, prolonga a sensação de estranhamento durante a narrativa. E, Freud ressalta que “a ficção oferece mais oportunidades para criar sensações estranhas do que aquelas que são possíveis na vida real” (1976, p. 312).

Freud (1976) afirma que, dos fenômenos relacionados à estranheza, um dos mais inquietantes é o do duplo, devido às formas e graus de desenvolvimento, percebendo-se três situações distintas refletidas nas personagens: duplicação – os personagens podem ser considerados idênticos porque aparecem semelhantes, iguais; divisão – o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida de quem é o seu eu; e o intercâmbio que consiste em substituir o eu por um estranho. Além disso, afirma que “há o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem” (1976, p.293).

O psicanalista retoma algumas ideias do estudo realizado por Rank, todavia avança na interpretação que faz, afirmando que o duplo, ainda que possa ser representados por espelhos, por sombras, espíritos guardiões, crença na existência da alma e do medo da morte, também se constitui como aquilo que conhecemos como consciência na mente humana ou como na projeção do ego “como algo estranho a si mesmo” (1976, p. 295).

Os estudos sobre o inconsciente desenvolvido por Carl Jung na obra *O homem e seus símbolos*, de 1961, contribuem para o entendimento de diversos símbolos que aparecem nos sonhos. Na referida obra organizada por Jung e renomados colaboradores, mais especificamente, no capítulo “O processo de individuação”, escrito pela Dr<sup>a</sup>. Marie Louise von Franz, esta afirma que através dos sonhos percebem-se alguns aspectos da personalidade humana, muitas vezes, rejeitados ou, talvez, imperceptíveis como a preguiça mental, o egoísmo, a negligência, as fantasias irreais, as intrigas, as tramas, a indiferença, o amor excessivo aos bens materiais, etc. Essas manifestações ocorrem numa área chamada por Jung de sombra, entendida como a representação de “qualidades e atributos desconhecidos ou pouco conhecidos do ego – aspectos que pertencem,

sobretudo à esfera pessoal e que poderiam ser conscientes” (FRANZ, 1999, p. 172). Jung identifica a existência de um outro lado da personalidade humana revelado nos sonhos: “Portanto, seja qual for a forma que tome, a função da sombra é representar o lado contrário do ego e encarnar, precisamente, os traços de caráter que mais detestamos nos outros” (FRANZ, 1999, p.173).

A teoria psicanalítica de Jung (1999) determina a existência do lado sombrio da personalidade humana, um outro lado, talvez um mundo duplo, algo não muito bem compreendido porque se refere aos sentimentos mais obscuros, atos impulsivos ou a comportamentos negativos. Esses comportamentos referidos pelo psicanalista, geralmente, não são percebidos por quem os pratica e de algum modo podem até ser admitidos como “todos aqueles pequenos pecados que já se terá confessado dizendo:” Não tem importância; ninguém vai perceber e, de qualquer modo, as outras pessoas são assim “ (FRANZ, 1999, p. 198).

Numa análise recente sobre o duplo, o psicanalista Abrão Slavutzky reúne no livro *Quem pensas tu que eu sou?* (2009) algumas impressões sobre a visão especular e a duplicidade abordando com propriedade questões como o estranhamento, imagem, espelho e narcisismo. A ideia de Slavutzky (2009) é provocar uma discussão a respeito do processo de autoconhecimento a partir da análise de algumas situações vivenciadas em seu consultório.

A duplicidade poderia ser interpretada como um processo de divisão “porque há dentro de cada um de nós um estranho que irrompe nos sonhos, nos pesadelos que nos acordam, nos atos falhos que se chamam de inconsciente” (SLAVUTZKY, 2009, p.84). O psicanalista entende a importância da palavra e em decorrência disso da escrita. Nesse sentido faz uma análise histórica da escritura dos duplos e que possam estar relacionadas à temática do duplo desde as origens, passando pelo período de intensa produção literária nos séculos XVIII e XIX.

O duplo percorre uma longa trajetória na história da humanidade e no decorrer do tempo foi investigado sob vários ângulos, analisado à exaustão incorporou o legado de várias civilizações, agregando diversos valores e nuances dos movimentos culturais, filosóficos, políticos e científicos que eclodiram. Coube à literatura demarcar estes momentos com inúmeras obras de diferentes autores que

souberam explorar com maestria o tema do duplo e os elementos que a compõe: Hoffmann, Poe, Dostoiévski, Borges, Cortázar e Saramago são exemplos clássicos dessa intrigante temática da literatura.

### 1.3 O duplo e a literatura

A temática do fantástico na literatura definida por Tzvetan Todorov em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (2004) pode ser entendida como a “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural” (2004, p.31) e que essa hesitação é “a primeira condição do fantástico” (2004, p.37). Os acontecimentos da narrativa são articulados e produzem no leitor uma sensação de hesitação e essa sensação pode causar determinadas reações. O teórico afirma que existem três condições básicas para que o fantástico ocorra:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação, encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”.(2004 p.38 - p.39)

As reações/hesitações produzidas no leitor variam de intensidade, numa gradação do estranho, fantástico e maravilhoso. Todorov desenvolve o seu pensamento afirmando que o estranho é quando o sobrenatural na narrativa fantástica tem uma explicação racional; mas se o sobrenatural é aceito sem qualquer questionamento tem-se o maravilhoso. O teórico apresenta como exemplo de narrativas típicas do estranho, as obras de Dostoiévski.

O que sustenta a permanência dos temas fantásticos na literatura ao longo do tempo é o aspecto da ambiguidade definida por Todorov como a hesitação. Assim sendo, a leitura ambígua, hesitante feita pelo leitor estabelece a condição necessária para que a literatura fantástica sobreviva em diversas obras, mesmo após o advento da psicanálise e da tentativa de elucidar a utilização dos recursos literários – a

duplicação, o vampirismo, os bonecos autômatos, as sombras, os espelhos e os fantasmas - sob a ótica da ciência.

Na obra *As estruturas narrativas* (1970), Todorov exemplifica a ambiguidade da literatura fantástica com um exemplo de uma personagem de Cazotte – o primeiro escritor fantástico francês – na obra *O diabo apaixonado*, chamado Álvaro que após um ritual evoca o diabo e por não suportar a aparência horrenda solicita à criatura das sombras que se transforme em algo mais amistoso. Primeiramente numa cadelinha, depois numa pajem até transformar-se numa bela sílfide:

Assim, Álvaro hesita, e pergunta a si mesmo (e o leitor com ele) se o que lhe está acontecendo é verdadeiro, se o que o cerca é mesmo a realidade (e então as Sílfides existem) ou se trata simplesmente de uma ilusão que toma aqui a forma de um sonho. Mais tarde, vai para a cama com essa mesma mulher que *talvez* seja o diabo; e, atemorizado por essa ideia, pergunta de novo a si mesmo: “Terei dormido? Seria eu tão feliz que tudo não tenha passado de um sonho?” Sua mãe pensará da mesma forma: “Você sonhou com essa fazenda e todos os habitantes”. A ambiguidade se manterá até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? Somos assim conduzidos ao âmago do fantástico. (1970, p.148, grifo do autor)

A ambiguidade narrativa construída a partir da personagem que interage com o leitor questionando se os fatos foram reais ou não, tem o efeito de produzir uma tensão, gerando imprecisão, incerteza sobre a veracidade dos fatos narrados e, na medida em que essa dúvida persiste, ocorre o estranhamento.

Filipe Furtado reconstrói os caminhos de Todorov, na obra *A construção do fantástico na narrativa*, 1980, analisando o estranho e as suas variações. O estranho pode ser explicado racionalmente mesmo que fatos contrários às leis da natureza aconteçam, eles são resolvidos ou explicados dentro da narrativa.

A tese utilizada por Furtado se sustenta através da afirmativa de que a fenomenologia do fantástico se concretiza num espaço e numa ação aparentemente normal. O autor português utiliza para enfatizar a sua assertiva a definição de fantástico utilizada por Roger Caillois: “O fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade quotidiana, e não substituição total do universo real por um universo exclusivamente maravilhoso” (1980, p.19). Tanto Caillois como Furtado entendem que a estrutura narrativa deve fazer com que o fantástico se consolide através da transformação de um estado de

normalidade ou de uma realidade plausível para um estado em que elementos chamados meta-empíricos surjam no texto. Os elementos meta-empíricos são definidos por Furtado como:

A fenomenologia assim referida está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades [...], mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real são considerados inexplicáveis e alheios a ele. (1980, p.20)

Outro aspecto importante na literatura fantástica reside na constância da ambiguidade no decorrer na narrativa. Furtado afirma por certo que o maravilhoso e o estranho conseguem levar a bom termo os elementos meta-empíricos envolvidos na trama: o primeiro pela aceitação tácita do leitor em compartilhar com a experiência de “um mundo inteiramente arbitrário” (p.34) proposta já no início da narrativa; o segundo consegue explicar à luz da razão os fenômenos apresentados. Entretanto, o fantástico empenha-se em prolongar durante a narrativa o aspecto ambíguo, colocando o leitor em tensão constante entre que é real ou que irreal. Furtado depreende de seus estudos que:

A essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialéctica entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto algum vez explicita se aceita ou se exclui inteiramente a existência de qualquer deles. Em consequência, a primeira condição para que o fantástico seja construído é a de o discurso evocar a fenomenologia meta-empírica de uma forma ambígua e manter até o fim uma total indefinição perante ela. (FURTADO, 1980, p.36)

Outro aspecto importante refere-se às personagens que se caracterizam por “uma capacidade de reacção geralmente fraca, quando não pela completa passividade perante as forças insondáveis que se agigantam contra ele” (1980, p.87). A personagem não consegue reagir diante de todas as transformações que se processam repentinamente, muitas vezes, fica atordoada, em outras, até se deixa levar pela situação compactuando com o destino traçado para si. Furtado, no fim de seu ensaio sobre a construção da literatura fantástica, reitera alguns aspectos essenciais na organização desse tipo de texto para que se mantenha ambiguidade e o fantástico.

Segundo o autor, os fatos inexplicáveis ou estranhos devem surgir de uma situação normal que tenha coerência e seja verossímil, a estrutura narrativa deve ser concebida de forma que as personagens emprestem credibilidade identificando-se com o leitor e com a ambiguidade do texto, além disso, o espaço deve ser indefinido “quase nunca o espaço fantástico poder ser integralmente realista” e, ainda, “híbrido, incerto e mal delimitado” (1980, p. 128) O autor assegura a perenidade da literatura fantástica pelo seu caráter questionador e de posicionamento limítrofe entre realidade e a fantasia. Nesse sentido Furtado relaciona alguns aspectos que sustentam a condição de manutenção do texto fantástico, tais como: a reflexão sobre aspectos da condição existencial humana, “sobretudo a atitude (quase sempre ambígua) deste perante o universo, o seu próprio abismo interior e o grande limite, a morte”.(1980, p. 138).

Na obra *The literature of the second self* (1970), Carl Francis Keppler defende a ideia de que o duplo causa um sentimento ambíguo de atração e repulsa ocorrendo num momento de fragilidade do eu original. Nesse sentido o duplo poderia ser algo complementar ou oposto – talvez o lado sombrio – que o sujeito tenha dificuldade de aceitar, portanto, o autor caracteriza o duplo como uma parte não apreendida pela imagem de si que tem o eu ou por ele excluída: daí seu caráter de proximidade e antagonismo. Keppler faz o inventário de modalidades diferentes de duplo: o perseguidor, o gêmeo, o (a) bem-amado (a), o tentador, a visão de horror, o salvador e o duplo no tempo. Cita os estudos psicanalíticos de Jung como referencial para a sua pesquisa.

O duplo *perseguidor* pode ser definido como um animal, um monstro, uma imagem no espelho, um retrato, uma fotografia ou como gêmeo que trai o irmão, usando da ameaça e da força física para aniquilar o outro. No que se refere ao irmão *gêmeo*, Keppler (1970) entende que é o tipo mais antigo de duplo, advindo das tradições populares ou do imaginário popular. O autor afirma que existe uma atração irracional entre ambos levando a sentimentos que, muitas vezes, podem ser contraditórios, evoluindo para o tipo de duplo perseguidor. Já o duplo como *tentador* é um tipo mais sutil que se utiliza à persuasão ou a argumentação para levar seu opositor a autodestruição, “o pai da mentira” (1970, p. 56), como sentencia Keppler.

O duplo como *visão de horror* não é tão perverso como o perseguidor, embora “a morte é a pior visão de horror” (1970, p. 78) para o ser humano. O duplo, às vezes, não tende a maldade, pode ser bondoso como *Schützgeist* das lendas germânicas que protegia a natureza, tido como a primeira versão de um duplo bondoso, caracterizando-se como o duplo *salvador*. Dentro dessa mesma premissa, o duplo como *bem-amado* refere-se aos amantes que, no entender de Keppler, são dois pólos opostos magnetizados entre si, criando uma atração sempre mútua. O duplo *no tempo* remete a dualidade espacial, ou seja, percorrer espaços temporais ou estar neles ao mesmo tempo, de forma que o sujeito transita do passado para o futuro ou vice-versa.

Na compilação que Keppler (1970) faz de alguns autores com obras relacionadas ao tema do duplo, salientam-se os estudos desenvolvidos por Robert Rogers, *The double in literature* (1970), que entende a literatura do duplo como “resultado da decomposição ou fragmentação da psique do autor” (1970, p. 186) e que os duplos considerados como “todos os personagens de uma história ficcional são, em última análise, projeções de seu criador, que através deles expressa e tenta lidar com seus conflitos interiores”. (1970, p. 186). No que se refere a Ralph Tymms em *Doubles in literary psychology* (1949), o duplo é dividido em dois aspectos: o psicológico (realismo subjetivo) e o alegórico (mundo objetivo). No primeiro tem-se “a figura do duplo que emerge do realismo subjetivo dos escritores românticos: a atitude paradoxal que insiste em reproduções dos processos mentais que sejam realistas e críveis, mesmo quando eles aparentam ter fundamento puramente subjetivo; as fantasias, as alucinações ou os transtornos da mente são tratados com a objetividade de casos psiquiátricos” (1970, p. 187). No segundo modo “aparece a luta entre o bem e o mal na alma humana” (1970, p.) . Desses dois aspectos Tymms entende que houve “a evolução do Duplo; um é produto do inconsciente e, o outro, da mente consciente. Os dois representam perfeitamente as duas faces da cabeça de Jano” (1970, p.188).

Irène Bessière, por seu turno, na obra *Le récit fantastique - la poetique de l'incertain*, de 1974, entende que o fantástico mantém-se atual porque a narrativa estabelece:

a duplicidade de uma forma que provoca a intervenção do leitor para melhor fazê-lo prisioneiro, graças aos efeitos estéticos, de uma ordem claramente emocional, das obsessões coletivas e dos marcos sócio-cognitivos. É por



isso que não nos parece possível concluir, como faz Todorov, pela dissolução do fantástico na criação e nas técnicas literárias contemporâneas (2009, p.17).

Na obra *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble* (1994), Juan Bargalló Carraté escreve que o tema do duplo tem despertado interesse em diversas áreas do conhecimento, sendo um mito da literatura ocidental desde Platão. Para Bargalló o desdobramento seria uma forma de sobreviver frente à iminência da morte e, ainda, o reconhecimento do vazio existencial que existe no ser humano e a tentativa de preenchê-lo. Segundo o autor, baseado nos estudos de Dolezel, o duplo pode ocorrer de três formas distintas:

por fusão, em um indivíduo, de dois indivíduos originariamente diferentes; esta fusão pode ser resultado de um processo lento de mútua aproximação até alcançar a identificação – como no relato *William Wilson*, de Poe – ou pode produzir-se de maneira imprevista e repentina, como se tratasse de uma aparição – como acontece na obra de Dostoiévski. b) por fissão de um indivíduo em duas personificações do que originariamente não existia mais do que uma – assim ocorre nos relatos do *O nariz*, Gógol; c) por metamorfose de um indivíduo, sob diferentes formas aparentes que podem ser reversíveis – como na de Stevenson – ou irreversíveis [...] como ocorre na *A metamorfose*, de Kafka. (CARRATÉ, 1994, p.117)<sup>1</sup>

No livro *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia* (2004), além dos teóricos estudados nessa dissertação, Berenice Sica Lamas faz um inventário de alguns tipos de duplos apresentados por vários autores referendados também no artigo “As faces do duplo na literatura”, de Ana Maria Lisboa de Mello (2000), dos quais destacamos Michel Guiomar (1967) que na obra *Principes d'une esthétique de la mort* divide em aspectos primeiros, aspectos derivados e aspectos generalizados. Os aspectos primeiros são divididos em semelhança física, processos psíquicos (os processos alucinatórios ou patológicos) e afetivos (reconhecer-se no outro); já os aspectos derivados remetem a fatores físicos como eco, reflexos na água e no espelho, a sombra, e aos psíquicos como o já vivido, as falsas lembranças, os sonhos, os sonhos acordados e, por último, os

---

<sup>1</sup> Tradução realizada pelo autor da dissertação. Texto original: a) por fusión, en un individuo, de dos individuos originariamente diferentes; dicha fusión puede ser el resultado de un proceso lento de mutua aproximación hasta alcanzar la identificación – como en el relato *William Wilson*, de Poe – o puede producirse de manera imprevista y repentina, como si se tratara de una aparición – como se sucede en la obra de Dostoiévski; b) por fisión de un individuo en dos personificaciones de los que originariamente no existía más que una – así ocurre en los relatos *La nariz*, de Gogol; c) por metamorfosis de un individuo, bajo diferentes formas aparentes que pueden ser reversibles – como en la de Stevenson – o irreversibles [...] como ocurre en *La metamorfosis*, de Kafka; (CARRATÉ, 1994,p.17)

aspectos generalizados referindo-se aos animais, árvores, casas, chamas, luzes e objetos inanimados.

Outro autor citado por Lamas (2004) que trata da temática do duplo é Yves Pélicier, 1995, com o título de *La problematique du double* classifica o duplo em seis categorias: o duplo natural (entendido como o gêmeo); o duplo como fenômeno físico (o eco, a sombra, o espelho); o duplo fabricado (um retrato, fotografia, silhueta, manequim, máscara); o duplo como criatura (fabricado de outro ser, um monstro); o duplo como transgressão (a migração da alma, transferência, substituição psicológica) e o duplo como transformação (a metamorfose).

No artigo “As faces do duplo na literatura” (2000), Ana Maria Lisboa de Mello discorre sobre as diferentes formas que o duplo apresenta na literatura a partir de questões existenciais significativas para o ser humano. Das ponderações feitas pela humanidade, a filosofia passa a refletir desde o dualismo platônico (o mito da caverna) e do dualismo interior (mito do andrógino), referidas, respectivamente, n'*A república* e n'*O banquete*. Sob o prisma da religião, o duplo é simbolizado pela alma que “sobrevive ao aniquilamento do corpo é o paradigma da duplicidade” (2000, p. 112).

A autora reitera que no “imaginário dos povos” (2000, p. 112) o duplo está associado à ideia da imortalidade e o medo da morte gerando sentimentos contraditórios. Cita as obras de Otto Rank que será estudada no capítulo sobre a psicanálise e o duplo, e Edgar Morin, anteriormente referida na dissertação e os estudos de Michel Guiomar na obra *Principes d'une esthétique de la mort* (1967) em que afirma “que a perspectiva da morte é tão difícil de ser admitida que o homem cria a ideia de que existe um outro Eu que se superpõe ao Eu atual” (2000. p.113). Sob o viés da literatura, o duplo pode apresentar-se de várias formas “desdobrando-se em sócias, irmãos – gêmeos ou não -, representada, também, pela sombra, o retrato ou a imagem refletida no espelho” (2000, p. 113) entre diversas obras literárias desde Plauto até os escritores do século XX, todavia com o surgimento, no século XIX, da filosofia idealista a preocupação com o indivíduo “favoreceu a emergência do tema da duplicidade do Eu” (2000, p. 119), conforme Yves Pélicier, citado por Mello (2000), existem três tipos de relações com o duplo; “1) a vida de um depende da do Outro; 2) os sentimentos de um têm ressonância no Outro, mas não

são obrigatoriamente os mesmos; 3) os conhecimentos de um podem-se apresentar na consciência do duplo, que pode deles fazer um uso diferente” (2000, p. 119). E, por fim, entende que:

A literatura tem uma vocação especial para tematizar o duplo, já que no ato de criar o autor se desdobra em narrador e, através de seus heróis, libera partes aprisionadas em si mesmo, que estão sob a máscara de um Eu particular, fixo no molde da personalidade. (MELLO, 2000, p. 123)

Como fora referido anteriormente e para que se possa ter uma visão da importância do tema do duplo ao longo do tempo, a pesquisa feita por Nicole Bravo, no verbete denominado *Duplo*, aborda cronologicamente diversas obras literárias que utilizaram o duplo na construção de suas narrativas ratificando a afirmação de Mello (2000). A autora afirma que desde Platão até o século XX, passando pelo fértil século XIX salientam-se as principais obras tendo por base o referido artigo.

Todas essas obras constituem um rico acervo literário e um dos pontos em comum entre todas elas é a presença constante da temática do duplo em seus textos. É inegável que, ao longo do tempo, ocorra o inevitável processo da intertextualidade, da incorporação de outros textos as narrativas que vão surgindo.

Júlia Kristeva, na obra *Introdução à semanálise* (1970), elabora o conceito de dialogismo bakhtiniano propondo o termo de intertextualidade amplamente difundido. A autora define o termo como: “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (p.64, 1976). A construção textual remeterá a um entrelaçamento de textos, discursos, citações porque o texto literário é um:

Conjunto de textos: é uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (dos outros) texto (s). Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto. (KRISTEVA, 1974, p.98)

Na interpretação de Kristeva sobre os estudos bakhtinianos, a produção textual não se dá submissa aos aspectos gramaticais, mas estabelecendo relações de sentido dentro e fora do texto. Essas relações são contempladas também em

Leyla Perrone-Moisés que faz uma associação entre os estudos desenvolvidos Bakhtin e Kristeva definindo intertextualidade como:

Este trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura. Cada obra surge como uma nova voz (ou conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações. (MOISÉS, 1978, p.63).

A aproximação pode ser feita através da intertextualidade e, mais recentemente, da transtextualidade referida por Gerard Genette. Alargando o conceito, Genette entende intertextualidade como transtextualidade, ou seja, “tudo aquilo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos” (p.7, 2006). Ampliando conceitos já existentes Genette dividiu a transtextualidade em cinco categorias: intertextualidade, paratexto, metatextualidade, hipertextualidade e architextualidade. Analisando mais atentamente a intertextualidade entende que ela se afirma em:

Uma relação de co-presença entre dois ou vários textos [...] como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação [...] De outra forma menos explícita e menos canônica é a do plágio que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete.(GENETTE, p.8, 2006)

Dentre as categorias estabelecidas pelos estudos de Genette, a architextualidade compreende a “menção de título, subtítulo, da indicação de Romance, Conto, Poesia”, (GENETTE, 2006, p. 7) e, ainda, “o conjunto de categorias gerais ou transcendentais - tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. do qual se destaca cada texto em singular” (GENETTE, 2006, p. 7).

Por seu turno, Carlos Reis em *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários* (2003) explica o sentido de architextualidade a partir dos estudos de Genette como sendo “uma propriedade ou um conjunto de propriedades articuladas entre si, que podem ser entendidas como referência geral capaz de explicar certas semelhanças que congremam muitos textos literários” (p.229, 2003). A respeito dessas semelhanças pode-se considerar os modos, os gêneros e os subgêneros literários como elementos primordiais no estabelecimento da

arquitextualidade, entretanto outras classificações podem cumprir essa função: “o verso e suas modulações técnicas, as figuras de retórica, certos reportórios temáticos, míticos e simbólicos, podem revestir igualmente carácter convencional” (p. 231-232, 2003). Consta-se que a repetição de elementos temática em diversas obras, ao longo do tempo, pode constituir a arquitextualidade.

Para além do conceito de arquitextualidade referido acima, Genette faz uma ressalva de que “a transtextualidade ultrapassa então e inclui a arquitextualidade, ou algum outro tipo de relações transtextuais” (GENETTE, 2006, p.8). Dessa forma, a análise das obras *O duplo*, de Dostoiévski e *O homem duplicado*, de José Saramago poderiam constituir uma forma transtextual a partir do tema – o duplo – e da questão filosófico-existencial do ser humano, seus conflitos e suas angústias ante ao fato da duplicidade. Tanto *O duplo*, de Dostoiévski como *O homem duplicado*, de José Saramago podem estar relacionados como obras literárias abordando a temática do duplo. Ainda que a perspectiva de um ou de outro esteja mais próxima de seu tempo é inegável a aproximação pelo tema e pela reflexão dos problemas vivenciados por seus protagonistas. Seja na Rússia czarista do funcionário burocrata que tenta subir na carreira e não consegue devido a sua incapacidade de lidar com seus sentimentos, ou na grande metrópole contemporânea do professor de história que se vê duplo de um ator secundário e sai a sua procura. A busca da identidade ou qual é a minha identidade? São angústias existenciais que interrogam a humanidade através dos séculos.

## 2 GOLIÁDKIN, O DUPLO EM DOSTOIÉVSKI

A obra *O duplo*, de Dostoiévski, publicado em 1846, representa, segundo Boris Schnaiderman, o embrião de um projeto que tem como elemento principal o “homem do subterrâneo ou do subsolo”: aquele anônimo que tenta vencer as estruturas sociais impostas no meio social em que vive. Com essa assertiva, Schnaiderman situa na bibliografia de Dostoiévski a importância de *O duplo* como laboratório para a composição de personagens com traços psicológicos bastante semelhantes utilizados em obras posteriores.

Paulo Bezerra, respeitado tradutor de obras da literatura russa, num prefácio do livro *Crime e castigo*, de Dostoiévski, tece algumas considerações sobre esse tipo humano bem característico afirmando que “suas personagens têm consciência da sua condição de humilhadas e ofendidas, reagem a essa condição e procuram a qualquer custo, desesperadamente, preservar sua dignidade diante do ofensor e da ofensa” (BEZERRA, 2001, p.9).

De outra parte, poderia existir um simbolismo no que se refere à expressão ‘subterrâneo’, remetendo aos estados emocionais mais profundos, secretos e incontroláveis dessas personagens mostrando o lado sombrio da personalidade humana - o que Jung entende como sombra. Bezerra arremata que “os conflitos de ordem psicológica que arrastam como um redemoinho as suas personagens decorrem, em grande medida, das relações sociais e do contexto ideológico em que elas vivem” (2001, p.11).

Na elaboração da biografia sobre Dostoiévski, Joseph Frank (2008) constrói uma tese em que *O duplo* pode ser percebido como o precursor de um tipo de escritura em que as personagens principais giram em torno de duplos reais ou imaginários: “Goliádkin é o ancestral de todas as grandes personalidades divididas de Dostoiévski, sempre confrontadas com seus duplos ou quase-duplos (seja na forma de personagens” reais”, seja na forma de alucinações)” (2008, p.397).

Frank relata que em 1845 Dostoiévski estava preocupado com as consequências morais e psicológicas impostas aos subordinados da rígida estrutura burocrática russa. Também participaria de um grupo ativista em 1846 que discutia temas como a abolição da servidão e da censura, além de fatos literários e políticos. O mestre russo escreveria mais tarde que as influências dessa fase ativista poderiam ter contribuído para a criação das personagens oriundas do “subterrâneo” (2008, p. 115).

Os pesquisadores têm uma opinião convergente a respeito do tipo humano que Dostoiévski se propunha a projetar, discutir e trazer à reflexão em diversas obras futuras e *O duplo* serve como ponto de partida para todas as demais personagens do universo dostoiévskiano. Embora tenha recebido diversas análises desfavoráveis, especialmente por Vissárion Belínski, importante crítico literário que impulsionou Dostoiévski no início da carreira, pois anteriormente havia elogiado *Pobre gente*, a primeira obra de repercussão do mestre russo, *O duplo* pode ser considerado o início da construção de narrativas com personagens densas, eivadas de conflitos pessoais, indecisões e angústias existenciais. Essas personagens travam uma luta entre a realidade que as oprime e a incapacidade de romper definitivamente com a estrutura em que estão imersas.

Num comentário escrito em 1975 sobre *O duplo*, Natália Nunes aponta algumas considerações pertinentes no que concerne à estrutura narrativa e ao estranhamento proposto por Dostoiévski que aplica os conceitos da psicologia na elaboração de suas personagens aproveitando o elemento do “desdobramento patológico da personalidade; é através dele que reconhecemos o complexo de inferioridade do senhor Goliádkin” (1975, p. 133). Nunes (1975) acrescenta que a imprecisão produzida por Dostoiévski gerou “um clima de ambiguidade subjetivo-objetiva, de interferência da subconsciência com a consciência, da lógica com o absurdo, da realidade com o sonho” (1975, p.134).

Essa ambiguidade gerada pelo confronto direto de duas instâncias que se digladiam durante a narrativa propicia ao leitor questionar-se sobre a veracidade dos fatos e a permanência constante da dúvida entre o que é real e o que é ilusão. Além

disso, a duplicação nos fornece os elementos possíveis para dimensionar toda a angústia existencial, fragilidade e opressão sofrida por Goliádkin.

As influências literárias sobre a narrativa de *O duplo*, conforme afirma Frank (2008), podem vir da primeira obra do mestre russo *Pobre gente*, a similitude se daria em função do tipo característico já esboçado na personagem Dievúchkin e as questões emocionais que o aproximariam muito da personagem principal de *O duplo*:

Num dos momentos cruciais de *Pobre gente*, justamente quando Dievúchkin, completamente desesperado, é convocado para sua entrevista com o General, seus sentimentos são assim descritos: “Meu coração começou a tremer e eu mesmo não sei por que estava tão assustado; só sei que fui tomado de um tal pânico que jamais havia sentido em toda a minha vida. Fiquei pregado na cadeira – como se nada importasse, *como se não fosse eu*”. (2008, p.382, grifo meu)

Nessa passagem as emoções descritas do protagonista de *Pobre Gente* se assemelham às que são expostas em Goliádkin, por exemplo, em: “O senhor Goliádkin quis gritar mas não conseguiu; quis protestar mas não teve forças. O cabelo pôs-se-lhe em pé, os joelhos dobraram-se-lhe de terror” (2003,p.48). E, mais adiante em: “O nosso herói soltou um grito e recuou dois passos do líquido derramado... tremia todo, a testa e as têmporas perlaram-se-lhe de suor” (2003, p.126).

A influência de E.T.A. Hoffmann, ainda segundo o biógrafo de Dostoiévski, pode ser percebida pela utilização do *doppelgänger* – o duplo. Por via transversa, a influência de Hoffmann é percebida também nas obras de Nicolai Gogol (*O nariz* e *Diário de um louco*) nota-se que:

A corte que Goliádkin faz à encantadora Klara Olsúfiévna lembra a paixão semelhante do Popríchtchin, de Gógol, no *Diário de um louco*, pela filha do seu chefe de repartição. A jovem não lhe dá mais atenção do que ao mobiliário do escritório do pai, e o desiludido Romeu acaba num manicômio, certo de que era rei da Espanha. Em outra novela de Gógol, *O nariz*, esse órgão insubstituível se desprende de sua posição apropriada no rosto do conselheiro do colégio Kovaliov (que prefere o título militar de major) e sai voando pela cidade metido no uniforme de uma patente mais alta, sob o olhar perplexo do seu antigo dono. Os dois contos usam a mesma técnica do grotesco fantástico combinada com os temas da ambição social encontrados em Dostoiévski, que claramente escreve dentro dessa mesma tradição.(2002, p.383)



As personagens na obra *O duplo* representam um mosaico bem construído da sociedade russa na metade do século XIX, na cidade de São Petersburgo, em torno da burocracia estatal. Nesse espaço circulam Iákov Petróvitch Goliádkin (funcionário público de funções intermediárias); Petrushka (criado de Goliádkin); Krestian Ivánovitch Rutenspitz (médico alemão); Andrei Filíppovitch (chefe da repartição onde Goliádkin trabalha); Vladímir Semionóvitch (sobrinho de Andrei Filíppovitch, promovido ao cargo de assessor gerando desagrado em Goliádkin); Karolina Ivánovna (cozinheira alemã com quem Goliádkin morou anteriormente); Olsúfi Ivánovitch (pai de Klara e antigo conselheiro de Estado); Klara Olsúfiévna (o amor não correspondido de Goliádkin). De acordo com Maria Aparecida Botelho Pereira Soares, no prefácio que faz da obra de Tchékov, publicada em 2010, analisando a hierarquia do funcionalismo russo, a função de conselheiro Titular correspondia ao cargo militar de capitão.

Dostoiévski concebe a obra com algumas características bastante peculiares porque até na construção do nome considerou a etimologia da palavra Goliádkin que “provém de *goliadka* – nu, pobretão, miserável” (2003, p.35, nota de rodapé número sete dos tradutores Nina e Filipe Guerra), atribuída ao protagonista da trama, o que denota a elaborada composição da figura do funcionário público nos aspectos físicos, psicológicos e sociais.

*O duplo*, a segunda publicação de Dostoiévski, narra em treze capítulos a saga do funcionário público Iákov Petróvitch Goliádkin às voltas com seu duplo e os meandros da estrutura de ascensão profissional do funcionalismo russo. O grande desejo de Goliádkin é a promoção no emprego e todas as benesses que isso pudesse lhe propiciar: ser remunerado de forma digna, comprar móveis novos, comer em restaurantes dignos e frequentar as festas da sociedade:

Ser bem-sucedido na vida significava galgar, degrau por degrau, essa carreira. O traço mais marcante era o carreirismo, com suas conseqüências, como a bajulação e o servilismo [...] Esse é um tema recorrente e constante em toda a literatura russa até 1917. (SOARES, p. 10, 2010)

Existe na obra um percurso forjado a partir de uma aguçada preocupação do autor com as questões que envolvem a existência humana. Ao descrever o

protagonista Goliádkin, Dostoiévski cria uma linha tênue entre realidade/fantasia ou real/ilusão já nas primeiras páginas:

Goliádkin acordou do seu longo sono, bocejou, se espreguiçou e, finalmente, abriu por completo os olhos [...] como uma pessoa que não tem a certeza absoluta de estar ou não estar acordada nem de saber se o que se passa à sua volta é a realidade ou a sequela dos desencontrados sonhos da sua noite. (DOSTOIÉVSKI, 2003, p.7)

Constata-se, pela citação acima, uma aparente oscilação entre a realidade e os sonhos perturbadores da noite anterior, criando uma ambigüidade, um momento de hesitação na percepção do mundo que está a sua volta.

Goliádkin mora em um modesto apartamento, na cidade de São Petersburgo, com o criado Petruchka. Tem uma vida estável, com algumas economias e pode-se dar alguns luxos como alugar carros para transportá-lo, comprar um uniforme para seu criado e realizar algumas compras, embora tenha alguns problemas de saúde para solucionar.

Aparentemente a personagem sente-se confortável na posição de mando, como patrão, dando ordens ao seu criado e exigindo tratamento adequado pela sua posição. Todavia, em algumas situações, Petruchka, seu criado, não lhe dá atenção e age com escárnio zombando da pretensa condição de Goliádkin: “Petruchka, trocando um piscar de olhos com o cocheiro e com alguns papalvos que por ali estavam, sentou o amo no coche e gritou, com uma voz inexperiente e um riso idiota contido a custo: Larga!” (2003, p.10).

Petruchka percebe que seu patrão Goliádkin vivia seduzido com a possibilidade de ascensão social e que a necessidade de alugar uma carruagem, adquirir uma vestimenta nova, fazer compras, contar e recontar a sua poupança e tudo mais aguçava a ambição existente no funcionário público petersburguense. A grande possibilidade de crescer economicamente seria o possível casamento com Klara Olsúfiévna, a jovem filha de seu benfeitor, que poderia auxiliá-lo na escalada dos cargos públicos.

No entanto, de outra parte, o protagonista da obra de Dostoiévski se acovarda e não consegue se lançar na sua busca pelo poder. Fica visivelmente nervoso e envergonhado ao avistar seus superiores nas ruas de São Petersburgo:

O senhor Goliádkin, vendo que Andrei Filíppovitch o reconhecera, o olhara com olhos arregalados e que era impossível esconder-se dele, corou até as orelhas. “Faço uma vênia ou não? Tiro-lho o chapéu ou não?” – hesitava o nosso herói numa aflição indescritível. (2003, p.11)

A duplicidade pode estar caracterizada também pelo comportamento dúbio de Goliádkin, oscilando entre a ambição desmedida e o acovardamento quando intenta tornar-se um homem frio e calculista. Na visita que faz ao médico, Dr. Krestian Ivánovitch Rutenspitz, a personagem mostra certa fragilidade, portanto a mágoa e o sentimento de exclusão dão a tônica das queixas do funcionário por ser preterido numa promoção e, por essa perda, estar mais longe de conquistar Klara – o seu passaporte para uma vida melhor. Nessa consulta ao Dr. Rutenspitz, Goliádkin procura demonstrar que está com boa saúde física e mental e responde às recomendações do médico de superar a timidez afirmando ser um sujeito pacato que não aprecia muito a diversão. Contudo existe na personagem uma afirmação de honestidade, ou de uma pretensa honestidade, no que trata das coisas da repartição pública e até mesmo uma incapacidade para agir de forma leviana, mesquinha e interesseira como fariam seus pares:

Não sou intriguista: e disso também me orgulho. Não ajo sorratamente, ajo abertamente, sem manhas, e embora possa prejudicar, e muito, e até saiba a quem e como fazê-lo, não quero sujar-me, Krestian Ivánovitch, e, neste sentido, lavo as minhas mãos. (2003, p.16)

O diálogo segue entrecortado de explicações de Goliádkin e questionamentos do Dr. Rutenspitz até o momento em que este resolve prescrever alguns medicamentos, provocando uma reação súbita no funcionário público de segurar a mão do médico. Nesse momento Goliádkin chora convulsivamente, debatendo-se muito até ser acalmado pelo médico e dizer: “Tenho inimigos, Krestian Ivánovitch, tenho inimigos: tenho inimigos ferozes que juraram causar a minha perdição...” (2003, p.18).

Ao mesmo tempo, Goliádkin tenta construir uma imagem positiva de si, reafirmando suas qualidades e potencialidades aos olhos do médico que detecta a existência de algumas perturbações de comportamento. Talvez o próprio Goliádkin se dê conta disso e procure aparentar uma certa lucidez em oposição eu que se desagrega paulatinamente.

No consultório médico, demonstra a necessidade de ter alguém com quem pudesse desabafar as suas angústias existenciais. Não faria isso com o criado Petruchka, nem com algum colega da repartição ou com um superior, pois o médico seria seu confidente e conselheiro mesmo que Goliádkin não concordasse de todo com suas ideias.

O funcionário público encontra-se enfermo, os primeiros sinais de desagregação da sua personalidade são perceptíveis ao Dr. Rutenspitz, porém ele luta para que não seja invadido pela insanidade.

Michel Foucault na obra *História da loucura* (1997) faz uma análise de como essa doença tem sido tratada desde a idade Média. Nesse relato, o autor destaca que os loucos eram segregados tal como os leprosos a fim de que não contaminassem a sociedade e por representarem uma ameaça as pessoas consideradas sadias. Foucault entende que os primeiros sinais de demência não são detectados imediatamente e a manifestação da doença é percebida em seu estágio mais avançado e questiona:

Como poderia a loucura ocupar lugar nesse mundo das doenças cuja verdade se enuncia por si mesma nos fenômenos observáveis, enquanto no mundo concreto ela só se oferece sob seu perfil mais aguçado, o menos suscetível de ser apreendido, isto é, a presença instantânea de um louco, tanto mais percebido como um louco na medida em que menos deixa transparecer a verdade aberta da loucura? (FOUCAULT, p. 190, 1997)

Considerando que Goliádkin visita seu médico e dá demonstrações claras de descontrole emocional, sinalizando a insanidade mental, estaria ele, portanto, num estágio já avançado, percebido pelo médico após suas manifestações. Dessa forma, a loucura, visível e observável, é que desencadeia o possível diagnóstico de Goliádkin.

De sua vida anterior intui-se um relacionamento com uma criada alemã e um desentendimento com um superior - Andrei Filíppovitch - devido à promoção de um colega, Vladimir Semiónovitch, num baile ocorrido na casa do antigo benfeitor de Goliádkin Olsúfi Ivánovitch. O desejo ardente de pertencer a um seletos grupo da burocracia estatal russa leva Goliádkin a tentar assumir algumas atitudes semelhantes a seus superiores e aparentemente ter um estilo de vida condizente ao deles para desposar a amada Klara. No almoço oferecido pelos pais de Klara, descrito por Dostoiévski como:

Algo de babilônico pelo seu brilho, luxo e decoro, com champanhe Clicquot, com ostras e delícias das casas Elisséev e Miliútin, com vitelas de engorda e a hierarquia da função pública – tal dia solene, assinalado com tal almoço de gala, foi coroado com um baile brilhante, pequeno, em família, mas, mesmo assim, brilhante no que toca a bom gosto, cultura e decoro. (2003, p.31)

Goliádkin não é recebido nesse almoço em homenagem a Klara, no entanto furtivamente esconde-se em um cômodo da casa e num determinado momento surge no salão de baile, tropeçando sobre as pessoas de forma desajeitada até cumprimentá-la e ser hostilizado pelos convidados devido a sua intromissão intempestiva. Educadamente é convidado a retirar-se do local, porém, de forma repentina, após um mal súbito de sua amada chamar a atenção dos convidados, avança até ela, toma-a em seus braços e inicia uma dança insana que culmina com a sua expulsão do baile:

O senhor Goliádkin quer dizer ou fazer qualquer coisa... Mas não, já não quer nada. Limita-se a responder maquinalmente com uns risinhos. Por fim, sente que lhe vestem o capote, que lhe enfiam o chapéu até aos olhos; depois, vê-se no átrio, na escuridão e, finalmente, nas escadas. A seguir tropeça, parece que cai num abismo; quer gritar e de repente, vê-se no pátio. Sopra-lhe o ar fresco na cara, para por um instante; [...] e precipita-se para fora, pára qualquer lado, para o ar livre, para a liberdade, tanto faz. (2003, p.41)

Nesse momento a personagem sofre a sua maior decepção – a de não ser aceito na sociedade, no seletos grupo dos amigos de Klara e a recusa dela em tê-lo como noivo. Foge desesperado pelas ruas geladas de São Petersburgo querendo esquecer a humilhação sofrida e o sentimento de culpa que lhe invade a alma. Desesperado com a situação e dilacerado pelos acontecimentos, Goliádkin anda pelas ruas repletas de neve, lama e sujeira tentando chegar rapidamente em casa para apagar da memória os fatos da noite, porque quem o visse:

Se compenetraria imediatamente de todo o terror das desgraças daquele homem e diria com certeza que o senhor Goliádkin tinha o ar de alguém que queria esconder-se de si mesmo. Sim! Era isso mesmo. Diremos mais: o senhor Goliádkin não só desejava fugir de si mesmo, mas queria eliminar-se completamente, não existir, reduzir-se a pó. (2003 p.43)

Diante de toda essa angústia existencial e da prioridade em fugir de uma realidade tão dura e cruel, o protagonista, sente a presença de um outro, de um duplo que aparece no exato momento em que ele para em cima da ponte Ismáilovski. Existe uma cisão entre os fatos da realidade e o desejo intenso de fuga para bem longe disso.

Esse sujeito, esse outro, surge dentro da perspectiva teórica desenvolvida por Rosset (1976), denominada de a recusa da realidade. Isso faz com que Goliádkin crie uma ilusão, um duplo, um mundo aparente para que ele consiga conviver com os percalços, conflitos e ambições da vida profissional exercida até então.

A dubiedade entre avançar na carreira fazendo um bom casamento ou agir de forma correta conformando-se com a situação persegue o protagonista. Num primeiro momento o duplo surge como a salvação possível por ser semelhante. Alguém conhecido, familiar a quem se pode recorrer em horas difíceis, apesar de todo o espanto e terror que possa causar:

Por fim, extenuado, o senhor Goliádkin parou, apoiou-se na balaustrada da marginal, na mesma posição do homem que, súbita, inesperadamente, começasse a sangrar do nariz, e pôr-se a olhar fixamente para água suja e negra do Fontanka. [...] De repente... de repente estremelheceu-lhe o corpo todo e, à revelia de si mesmo, afastou-se, de um salto, dois passos para o lado. Começou a olhar à volta com uma inquietação indizível; mas não havia ninguém, não acontecera nada – no entanto... no entanto parecera-lhe que alguém, um instante atrás, estava ali, ao lado dele, apoiando-se também à balaustrada da marginal e – coisa estranha! – lhe dissera mesmo qualquer coisa, e lho dissera rápida, entrecortadamente, de modo pouco claro, mas sobre um assunto muito pessoal e importante para o senhor Goliádkin. (2003, p. 44)

Na narrativa do encontro com o sócia descrito acima, verifica-se a existência de ambiguidade. Na verdade o duplo apareceu, foi um delírio ou uma alucinação? A estranheza gerada pelo fato e a permanente interrogação corroboram a definição de Todorov de que “a hesitação experimentada por um ser [...] diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural (1970, p. 148)” gera a dúvida, a

incerteza, a ambiguidade colaborando para manter em suspenso até o desenlace a estrutura narrativa de *O duplo*. Por seu turno, Furtado (1980) também entende que além da hesitação, a narrativa fantástica deve “expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialéctica entre ele e o mundo natural que irrompe” (1980, p. 37).

A figura do sócia causa estranheza e expectativa principalmente no que se refere aos colegas da repartição: como irão se manifestar? Como irão lidar com uma situação dessas? Entretanto, para surpresa de Goliádkin todos os colegas não dão muita importância para desespero dele que pondera:

Era outro senhor Goliádkin, absolutamente outro, e ao mesmo tempo perfeitamente igual ao primeiro – a mesma estatura, a mesma complexão, a mesma roupa, a mesma calvície -, numa palavra, nada fora esquecido, absolutamente nada, para a perfeita semelhança, de maneira que, se se pusessem ao lado um do outro, ninguém, absolutamente ninguém seria capaz de determinar qual deles era o verdadeiro senhor Goliádkin e qual o falso, qual o novo e qual o velho, qual o original e qual a cópia. (2003, p. 53)

Apesar da estranheza inicial, o funcionário público tende a acolher e ter pena da condição supostamente inferior de seu duplo, pela história de vida, possivelmente semelhante a sua, pelas necessidades e pela vida sofrida, porque “o convidado pedia sua proteção, o convidado chorava [...] e parecia tão simplório” (2003, p. 63, grifo meu). Existe no sócia uma dissimulação inicial talvez para se aproximar de Goliádkin e parecer mais familiar. Após obter a condescendência e a simpatia de Goliádkin, o duplo torna-se extremamente prático, ambicioso, audacioso e age com desembaraço junto à chefia, ocupando os espaços deixados pelo indeciso duplicado. Numa de suas investidas o senhor Goliádkin júnior – o sócia – rouba uma tarefa de Goliádkin sênior – o duplicado – e recebe os elogios da chefia:

O nosso herói percebeu de uma vez a situação. Acontecera que o trabalho dele (viria a sabê-lo mais tarde) quase ultrapassara todas as expectativas de sua excelência, além de ter sido executado dentro do prazo previsto. Sua excelência ficara muito agradado. Diziam, até, que sua excelência dissera obrigado ao senhor Goliádkin júnior e, mesmo, muito obrigado. (2003, p.75)

Desse momento em diante, instala-se o acirramento de ânimos e as disputas entre ambos – sênior e júnior – são mais frequentes tanto no que se refere às ações relativas ao trabalho e em várias questões existenciais – como, por exemplo, no episódio em que Goliádkin sênior é obrigado a pagar pelos bolos que

Goliádkin júnior havia comido num restaurante. O fato significativo acontece nesse espaço, local onde entra para saciar a fome após uma jornada longa e angustiada de ponderações, come um bolo e ao realizar o pagamento surpreende-se quando o garçom apresenta a conta:

Um rublo e dez copeques – disse entre dentes o empregado. O senhor Goliádkin ficou banzado: - É comigo que estás a falar?... Eu...eu, parece que tirei só um bolo. – Levou onze bolos –replicou o empregado com muita convicção. – O senhor... parece-me... que o senhor está enganado... Palavra levei apenas um bolo. – Conteí bem: o senhor serviu-se de onze bolos. Levou, tem de pagar; aqui não se fia a ninguém.[...] De repente, o senhor Goliádkin teve como que uma sensação de picada; ergueu os olhos e descobriu de uma vez o enigma, percebeu que bruxaria lhe estavam a fazer [...] à porta que, a propósito, o senhor Goliádkin tinha tomado por um espelho, estava um homenzinho – lá estava ele, o senhor Goliádkin, não o senhor Goliádkin sênior, não o herói da nossa história, mas o outro senhor Goliádkin, o novo senhor Goliádkin [...] Tinha nas mãos o último bocado do décimo bolo.(2003, p.85)

Isso gera uma enorme insatisfação para Goliádkin sênior. Essas ações minam as relações que a princípio eram de aproximação entre ambos, contudo gradativamente as confusões se intensificam e inconformado com as atitudes ostensivas do sócia, Goliádkin pede ao criado Petrushka que leve uma carta endereçada ao seu duplo a fim de que as hostilidades cessassem, voltando o equilíbrio:

Não me atrevera a incomodá-lo com a minha carta, meu caro senhor, se não estivesse seguro de que a nobreza dos seus sentimentos e o seu carácter aberto e sincero lhe indicarão a maneira de emendar todas as falhas e restabelecer as nossas antigas relações. (2003,p.87)

Durante a narrativa são observadas manifestações de apreço e até de submissão por parte do senhor Goliádkin para com os seus superiores, pedindo-lhes respeito, lealdade e eterna gratidão. Verifica-se que para contestar os funcionários de hierarquia mais elevada era usada toda uma vênua para não macular as relações da estrutura burocrática e dos superiores. Goliádkin necessitava deles para alcançar novos horizontes, novas possibilidades de ascensão social e não poderia agir de forma agressiva ou descortês. Como se vê neste trecho que finaliza a resposta ao secretário geral da repartição Nestor Ignátievitch Vakhramév:

Há limites para tudo e, se se tratar de uma brincadeira, é uma brincadeira indecente, e digo mais: completamente imoral porque, tomo a liberdade de lho garantir, excelentíssimo senhor, as minhas ideias, acima expostas, relativamente ao lugar próprio de cada qual, são puramente morais. Em qualquer caso, tenho a honra de continuar um criado ao seu serviço. lá. Goliádkin. (2003, p.96)



A personagem procura o equilíbrio entre a manutenção dos valores e a ambição. Manter valores como lealdade, honra e verdade no trato com colegas e superiores e vencer por mérito e competência seria algo ideal, contudo não é dessa forma que age a maioria dos seus colegas de repartição e a ambição toma intensidade, determinando algumas atitudes condenáveis que Goliádkin se recusa ou se nega fazer. Ele prefere utilizar seu lado mais honesto que irremediavelmente se vê sufocado com a aparição do sócia. O duplo – Goliádkin júnior – encarna o lado mais sombrio e detestável de Goliádkin sênior, ou seja, os sentimentos mais repulsivos que tanto condena nos colegas de repartição agora são feitos pelo duplicado, prejudicando uma imagem de respeito que tivera até então. De acordo com a teoria de Franz (1999), Goliádkin projeta o seu lado sombrio não percebido na figura do duplicado, apontando nele toda a culpa pelos atos praticados na confeitaria, no escritório e nas festas de que participa. A ambição – tão reprovada e reprimida, porém muito desejada – se personifica em outro que age em nome próprio causando medo e inveja:

O senhor Goliádkin júnior, com um descaramento revoltante, deu um piparote final na barriguinha redonda do senhor Goliádkin sênior e, com um sorriso cheio de insinuações, extremamente cáustico, disse-lhe: "Estás a brincar, meu amigo Iákov Petróvicht, estás a brincar! Vamos usar de manha, tu e eu, Iákov Petróvicht, usar de manha!" A seguir, e antes de o nosso herói ter tido tempo de cair em si do último ataque, o senhor Goliádkin júnior, de repente (apenas esboçando um sorrisinho prévio para os espectadores), tomou um ar muito ocupado, muito atarefado e formal, pôs os olhos no chão [...] e desapareceu na sala ao lado. [...] O nosso herói não queria acreditar nos seus olhos e estava incapaz de recuperar os espíritos... Finalmente voltou a si. Tomando consciência, num instante, de que estava perdido – aniquilado, em certo sentido -, que sujara o seu bom nome e a sua reputação, que fora ridicularizado e escarneado na presença de outras pessoas, que fora coberto de opróbrio, traiçoeiramente, por aquele a quem ainda na véspera considerava o seu maior e mais seguro amigo, e que, afinal, o desiludira terrivelmente. (2003, p.77)

Mikhail Bakhtin analisando a obra do escritor russo no livro *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981) enumera vários aspectos da narrativa de *O duplo*:

Os diálogos tranquilizadores de Goliádkin consigo mesmo são o fenômeno mais difundido [...] Ao lado da simulação de indiferença desenvolve-se, não obstante, outra linha de relações com o discurso do outro: a vontade de esconder-se dele, de não dar atenção a si mesmo, de enfiar-se na multidão, tornar-se invisível [...] A terceira linha de relações com o discurso do outro: a concessão, a subordinação a esse discurso, a sua resignada assimilação como se ele mesmo pensasse. (BAKHTIN, 1981, p. 185)

Bakhtin entende que a trama produzida por Dostoiévski revela alguns aspectos relacionados aos diálogos recorrentes entre Goliádkin e sua consciência e a forma de aceitar ou não o discurso de uma outra personalidade. Essa outra personalidade pode ser percebida já nos capítulos iniciais pela forma como oscila o seu temperamento, ora avança, ora recua nos seus intentos. Acerca desse dualismo, Bakhtin (1981) pondera:

Essa segunda voz de Goliádkin, segura e calmamente auto-suficiente, não pode se fundir de maneira nenhuma com a sua primeira voz insegura e tímida [...] essa segunda voz destoa tanto da primeira e se sente tão ameaçadoramente autônoma que nela, em vez dos tons tranquilizadores e incentivadores, começa-se a ouvir tons provocantes, zombeteiros, traiçoeiros. (1981, p.186)

Bakhtin reitera que o drama de Goliádkin com seu sócia é produzido “nos limites da autoconsciência” (1981, p.187) do protagonista, porque as demais personagens não têm uma atuação direta na trama, apenas são provocadoras de situações embaraçosas, difíceis ou constrangedoras que ele tem de superar ou resolver. O teórico afirma que os fatos narrados são posteriores a um acontecimento que fica vago e obscuro, o que teria acontecido para Goliádkin agir daquela forma?

A duplicidade estaria caracterizada no próprio discurso de Goliádkin que se divide entre reafirmar uma atitude positiva de vida e a necessidade transformar-se numa figura diligente e atilada, evoluindo para o surgimento concreto do duplo na célebre passagem da ponte Ismáilovski. Mesmo se materializando na pele do duplo, Goliádkin júnior se opõe ao discurso de Goliádkin sênior:

Goliádkin simula um homem independente, sua consciência simula segurança e auto-suficiência. O choque novo e grave com o outro durante uma festa de gala, quando Goliádkin é publicamente posto para fora, agrava o desdobramento da sua personalidade. A segunda voz de Goliádkin se sobrecarrega da mais desesperada simulação de auto-suficiência no afã de salvar a pessoa de Goliádkin. A segunda voz não pode fundir-se com Goliádkin; ao contrário; soam cada vez mais nela tons traiçoeiros de zombaria. Ela o provoca e excita, tira a máscara. Surge o sócia.(1981, p.188)

O surgimento do duplo é o extravasamento de um conflito que se estabelece primeiramente no diálogo e na reafirmação de uma personalidade em constante agitação. A verbalização através dos diálogos de consciência tenta

reafirmar uma ou outra posição que jamais poderiam unir-se em função da incoerência existente nessa personalidade:

Atuam três vozes, nas quais decompôs-se a voz e a consciência de Goliádkin: o seu “eu para si mesmo”, que não pode passar sem um outro e seu reconhecimento; o seu fictício “eu para o outro” (reflexo no outro), ou seja, a segunda voz substituinte de Goliádkin; a voz do outro que não o reconhece, que, não obstante, fora de Goliádkin não está representada em termos reais, pois na obra não há outros heróis iguais a ele em direitos. (1981, p. 190)

Aludindo aos aspectos da narrativa, Bakhtin, situa a voz do narrador atuando nos diálogos de autoconsciência, nas palavras e ideias do protagonista, ou seja, “a narração está dialogicamente voltada para o próprio Goliádkin” (p. 190), o que pode ser confirmado com a citação a seguir:

Era a raciocinar e a lamentar-se deste modo que o senhor Goliádkin corria pelas ruas, sem olhar para o caminho, sem saber para onde ia. Só na Avenida Néovski caiu em si, e apenas porque esbarrou contra um transeunte, batendo nele com tanta força que até viu faíscas. (DOSTOIÉVSKI, 2003, p 84)

De certa forma a estrutura narrativa e, por consequência, os discursos foram construídos por Dostoiévski para que se pudesse criar a ambiguidade da personagem em suas ações – idas e vindas pelas ruas da cidade –, os dramas de consciência e as diversas reflexões ante a qualquer decisão até a aparição ameaçadora do duplo, encetando um duelo insano levado até o fim da narrativa.

No local de trabalho fica evidente que os colegas percebem o estado de confusão mental do Sr. Goliádkin e não se atemorizam com a suposta aparição do sócia, satisfazendo-se com a justificativa e a possibilidade dada por ele de serem irmãos, sem maiores questionamentos. Porém, o duplo vai mostrando a sua face mais perversa evoluindo para o confronto, instalando uma verdadeira caçada pela cidade de São Petersburgo. Esse fato baliza com clareza a aflição vivida por Goliádkin tendo como apoio à narrativa centrada no diálogo e dialogismo de consciência executado pelo protagonista acerca da possibilidade ou não de ter feito determinadas ações. A relativização da ação praticada está na expressão “parece”, não denota certeza, produzindo dúvida – a ambiguidade que percorre toda a escritura do mestre russo.

Ao passar pelo constrangimento no restaurante, Goliádkin resolve enviar uma carta ao seu duplo alertando-o de suas ações desonestas, pedindo que retomem a amizade rompida após o roubo da tarefa no escritório, pelo não pagamento dos bolos na confeitaria, reclamando ao duplo:

Escusado será mencionar o roubo, por sua parte, do meu papel e do meu bom nome para conseguir o carinho dos chefes – carinho que o senhor não merece [...] o seu último estranho procedimento, que se pode considerar incompreensível, na cafeteria. (2003, p. 87)

O inusitado da missiva não é o conteúdo ou a crítica feita ao duplo, mas a forma como é enviada. Petruchka é encarregado de levá-la até a repartição pública, procurar o chefe de Goliádkin que estaria de serviço, solicitar o endereço de Goliádkin júnior e lhe entregar a carta, todavia o empregado é tido como bêbado e desqualificado pelo chefe Vakhraméev. Embora tenha cumprido em parte a missão, Petruchka volta para casa e quando inquirido por Goliádkin afirma que o endereço do duplo é o mesmo do patrão e arremata:

Dou-me com gente boa... A gente boa vive honestamente, a gente boa vive sem falsidade, nunca é em duplicado... O senhor Goliádkin sentiu as mãos e os pés gelarem-lhe, cortou-se-lhe a respiração. – Sim – continuou Petruchka –, nunca existem em número duplo, nunca ofendem a Deus, são gente honesta...(2003, p.93)

Petruchka condena o desdobramento de Goliádkin equiparando ao comportamento ético condenável e algo ofensivo à moral cristã. O criado, ainda que estivesse embriagado, demonstra toda a sua contrariedade com as atitudes de seu patrão, fazendo-o refletir que alguma coisa está errada. Pelos comentários, ironias e gestos realizados durante a narrativa, essa percepção de longe vem sendo percebida, porém o empregado não pode fazer nada. Que existem problemas ocorrendo com Goliádkin, percebe-se a todo o momento pelos índices narrativos apresentados:

Embora conhecesse Krestian Ivánovitch havia pouco tempo, ou seja, apenas o visitara pela primeira e única vez na semana anterior, *por causa de uns problemas*, um médico é, pode dizer-se, a mesma coisa que um confessor. (2003, p.12, grifo meu)

E, ainda:

- Vou continuar os medicamentos, como o senhor diz, Krestian Ivánovitch, vou continuar a comprá-los na mesma farmácia... Hoje em dia, até ser farmacêutico é importante... (2003, p. 18, grifo meu)

Como os senhores registradores estavam já completamente satisfeitos, *ambos se desataram a rir de repente*, de uma maneira muito indelicada [...] Sentia-se bastante mal, *a cabeça numa confusão*, num caos. (2003, p.26 e p. 30, grifo meu)

Esses índices têm uma evolução gradativa até a aparição do duplo quando as atenções se voltam para as polêmicas dos goliádkins, o duelo de duplos e a tentativa de superação entre um e outro.

Como já foi mencionado, Goliádkin não é apresentado como uma personagem miserável ou desprovida de quaisquer recursos, ao contrário, possui um apartamento, tem um criado, possui uma poupança, tem um emprego razoável e ambiciona progredir na carreira. De certa forma sua vida parece estável, bem como o comportamento social e afetivo – há referência a um relacionamento antigo com uma criada alemã. O enredo permite a percepção de que a ruptura com a realidade ocorre após a expulsão da festa do aniversário de Klara, a cisão da personalidade latente, torna-se real, evoluindo mais adiante para algo irreversível. Os aspectos emocionais vão se degradando paulatinamente, no terreno profissional: a recusa da promoção; no campo pessoal: a saúde abalada; nos relacionamentos: a negativa do amor de Klara; enfim, a estrutura que o mantinha começa a ruir. Goliádkin entende que está perdendo tudo. Os seus anseios e aspirações são usurpados pelo duplo antes mesmo dele as obter.

Nem mesmo o sono tranquiliza Goliádkin porque após discutir com Petrushka sobre a resposta da carta enviada ao seu duplo, não consegue dormir e tem sonhos com Andrei Filíppovitch, seu chefe e com o seu duplo que:

De repente, sem mais nem menos, apareceu de novo o indivíduo conhecido pelas suas intenções e impulsos animalescos, na pessoa do senhor Goliádkin júnior, destruindo todo o triunfo e glória do senhor Goliádkin sênior, abafando com sua pessoa o Goliádkin sênior e, por último, provando claramente que o senhor Goliádkin, sênior e ao mesmo tempo verdadeiro era ele;que, afinal o senhor Goliádkin sênior não era aquilo que parecia, mas que era isto e aquilo e que, portanto, não tinha o direito de pertencer à sociedade de pessoas bem-intencionadas e de bom-tom.(2003, p.99)

Ao despertar do sono, percebe que já passa do meio-dia e que Petrushka não está em casa, então resolve ir até ao local de trabalho apurar algumas informações sobre Goliádkin júnior. Chegando lá consulta dois colegas que

percebem que algo não está bem com Goliádkin sênior e não lhe dão muita importância. Ao ver seu duplo chegar de uma ‘missão especial’ – uma tarefa realizada na rua - sobe até a repartição e vê a forma estranha com que os colegas o recebem:

Alguns disseram simplesmente “boa tarde” e afastaram-se; outros limitaram-se a acenar com a cabeça e houve mesmo quem, simplesmente, lhe virasse as costas sem lhe dar atenção; por último, alguns e – o que lhe pareceu mais insultuoso – sobretudo, alguns dos jovens menos graduados, rapazes.(2003, p.109)

Goliádkin está preocupado unicamente com ideia de conspiração contra ele, não está atento para o fato de todos a sua volta mostrarem um comportamento ostensivo devido a sua insistência em saber sobre o duplo, o que ele estaria fazendo no trabalho, na rua e, com isso, torna-se ridículo e motivo de escárnio a todos de quem se aproxima. No momento em que Goliádkin se depara com o sócia na repartição deseja agir como ele: “traquinas, saltitão, saracoteante, risonho, tagarela e despachado como sempre, como dantes (2003, p.109)”. A falta de entendimento da realidade a sua volta, turva pela confusão mental, não lhe dá percepção da realidade feita pelo colega Anton Antónovitch acusando-o de vários deslizes:

E com quem queria o senhor usar de manha? [...] E o seu procedimento indecente em prejuízo da reputação da menina nobre daquela família respeitável e conhecida, ainda por cima benfeitora do senhor? [...] E em relação a uma outra rapariga, embora pobre mas de uma honesta origem estrangeira [...] E a sua conduta pérfida em relação a outra pessoa, acusando essoutra pessoa daquilo que o senhor é culpado? Hã? Como chama isso?(2003, p 112 - p. 113)

Mesmo que as afirmações de Antónovitch fossem verdadeiras, Goliádkin as entendia como uma rede de intrigas para prejudicá-lo numa possível promoção e sai no encalço do duplo. Depois de alcançá-lo, convence Goliádkin júnior de ir até uma cafeteria para esclarecem de vez os fatos; no entanto, após discutirem, sai na perseguição do sócia até chegarem à casa do pai de Klara, o local onde júnior se refugiara. Volta para rua correndo a esmo até encontrar um bar, tira do bolso a carta entregue na repartição entendendo ser um convite de fuga de sua amada. Perturba-se, acha no bolso da calça o frasco de remédio receitado pelo Dr. Rutenspitz, deixa cair no chão o líquido vermelho, soltando “um grito e recuou dois passos do líquido derramado... tremia todo, a testa e as têmporas perlaram-se-lhe de suor. E,

desesperado, conclui: “Portanto, a minha vida está em perigo!”(2003, p.126). Talvez o líquido vermelho signifique uma sinalização de alerta, de perigo, de que alguma coisa está errada e precisa com certa urgência ser resolvida.

Desta vez existe o entendimento de que a vida de Goliádkin corre sérios riscos, porque o remédio denota isso. Se a necessidade do remédio é certa, obviamente teria problemas de saúde, porém ficara tão envolvido com duplo – a fuga constante da realidade – que somente agora se dá conta das recomendações feitas pelo médico. Apressado, foge do bar onde tem uma crise, e vai para casa onde encontra uma correspondência de Andrei Filíppovitch destituindo-o de todos os seus processos e Petrushka arrumando suas coisas para deixá-lo.

Nesse instante, aquilo tido como mais importante para Goliádkin começa a desmoronar, pois da repartição lhe retiram as atribuições; o criado o abandona, restando, portanto, a fuga com sua amada Klara Olsúfiévna. Aluga um coche e dirige-se ao local do encontro combinado anteriormente por uma carta, entretanto antes disso resolve dar explicações ao seu chefe. Na residência do chefe insiste para que o recebam e quando entra no escritório se dá conta de que ele está acompanhado por Andrei Filíppovitch e por outro homem – que pelas características físicas e da roupa seria o médico Krestian Ivánovitch Rutenspitz – além de Goliádkin júnior que o provoca o tempo todo pulando ao lado das pessoas. Mal sabia ele que o seu destino estava sendo tratado. Saindo da casa do seu chefe, dirige-se até a casa dos pais de Klara e fica na rua, próximo a uma pilha de lenha refletindo sobre a vida e como as moças deveriam se comportar após o casamento. Cansado de esperar, desiste da fuga com Klara, porque “se tudo se resolvesse pelo melhor” (2003,p.143) e quem sabe o melhor seria retornar e assim fez. Arrependido, volta para junto da pilha de lenha foi reconhecido pelas pessoas que estavam lá, conduzido até à sala, aguardou a chegada Dr. Krestian Ivánovitch Rutenspitz que o encaminhou até o coche levando-o para o manicômio.

A duplicidade constituída por Dostoiévski na obra *O duplo* tem por base diversos aspectos psicológicos que centram a narrativa numa tensão constante sobre a veracidade ou não da existência do duplo. Nas primeiras páginas se pode perceber a intencionalidade constante de se pôr em dúvida a sanidade de Goliádkin que será desvelada nos capítulos numa costura de trama gradativa até o memorável

encontro na ponte do rio Fontanka. A visita ao médico já preconizava que coisas não iam bem, os problemas de saúde começavam a prejudicar o funcionário público no seu emprego. O escândalo no baile, a carta enviada ao seu duplo, o comportamento na frente da repartição colaboraram para sua desgraça.

A busca de um outro que pudesse completá-lo era algo que Goliádkin senior buscava, entretanto, o duplo – Goliádkin júnior - não se submete a ele, tem vida própria e age de forma perversa, ocupando todos os espaços que Goliádkin sênior negligencia seja pela sua fraqueza de caráter ou por ingenuidade. O protagonista é configurado com intensa e comovente humanidade, utilizando um discurso humilde, com enorme sensibilidade, apesar de ambicionar um cargo melhor.

Numa análise a respeito de Goliádkin e seu universo, percebe-se nitidamente a influência do meio social interferindo na estrutura psicológica da personagem. O trabalho e a condição social de opressão que o confina como funcionário de uma repartição pública limitam em muito as possibilidades de sucesso – adquiridas somente por uma promoção – gerando no protagonista enorme frustração.

Goliádkin em sua jornada n' *O duplo* está completamente imobilizado por uma conduta moral de princípios rígida que necessita superar para alcançar a devida promoção. Por outro lado, a situação lhe causa um desconforto imenso, provocando uma insuportável pressão psicológica que lhe impede de raciocinar com clareza sobre os fatos que ocorrem a sua volta. Por vezes, as decisões são precipitadas e inúteis, rodando pela cidade a esmo, contudo existe uma característica na personagem, ou seja, a de uma credulidade incomparável. Goliádkin acredita em si mesmo e nas qualidades que possui, nos seus superiores, no seu duplicado, no seu criado e, acima de tudo, na possibilidade de ser feliz. O protagonista é um ser humano que sofre as agruras de uma vida repleta de vontades insatisfeitas.

Na estrutura narrativa de Dostoiévski percebem-se algumas situações que marcam com precisão o andamento do protagonista Goliádkin, entretanto poder-se-ia dividir a narrativa em dois momentos distintos: o primeiro seria a ambientação de Goliádkin na cidade de São Petersburgo, seus problemas na repartição onde trabalhava as perturbações com a saúde. O segundo seria a partir do surgimento do duplo na ponte Ismaïlovski e toda a tensão que se segue a partir daí.



A cisão é tônica de toda a narrativa pretensamente construída para envolver o leitor num clima de incerteza, de ambigüidade que vai acentuando-se no decorrer do enredo. As ações de Goliádkin são dirigidas paulatinamente para a divisão entre duas personagens: ele e o sócia. Ambos compartilham dos espaços destinados anteriormente apenas ao protagonista numa alternância entre sênior e júnior. Em diversas passagens, especialmente naquelas em que decisões importantes têm de ser tomadas, existe uma hesitação na postura de Goliádkin, surgindo como elemento uma ponte. Observa-se em diversas passagens a exploração deste elemento como índice de divisão e da incerteza ou, talvez de um prenúncio do futuro de Goliádkin:

Goliádkin, recebendo em resposta o seu olhar terrível, esmagador, o olhar com que o nosso herói já se tinha munido duas vezes essa manhã e que agora descendo as escadas, recorria pela terceira vez. - Para a Ponte Ismáilovski. Ponte Ismáilovski! Larga! (DOSTOIÉVSKI, 2003, p.26)

O encontro na ponte realiza a cisão desses dois lados opostos da verdadeira personalidade de Goliádkin. A cisão da realidade é absoluta como uma tentativa de defesa para as negativas que a sociedade impõe, o que surge de imediato é separar-se dela, abster-se de tudo e dirigir o olhar para o outro, o diferente e trazer para cena os desejos até então reprimidos – e até mesmo condenáveis – pela coletividade.

A ponte é um elemento que reiteradas vezes surge na narrativa de Dostoiévski definida por Juan Eduardo Cirlot (1984) como: “a passagem de um estado a outro, a mudança ou o desejo de mudança. Como dissemos, a passagem da ponte é a transição de um estado a outro, em diversos níveis (épocas da vida, estados do ser), mas a outra margem, por definição, é a morte” (1984, p. 471) e Chevalier & Gheerbrant (1998) complementam: “poder-se-ia dizer que a ponte simboliza uma transição entre dois estados interiores, entre dois desejos em conflito: pode indicar o resultado final de uma situação de conflito. É preciso atravessá-la; fugir à passagem nada resolveria (1998, p.730). Goliádkin está dividido e confuso com as tomadas de decisão a respeito de seu futuro, não sabe como proceder, delibera suas ações por impulso e nesse momento cruza uma ponte, arrepende-se, volta passando novamente pela ponte. Também é na ponte Izmáilovski que Goliádkin encontra seu duplo após ser expulso do baile organizado para comemorar

a festa de aniversário de Klara. Ao transpor a ponte, Goliádkin morre para a realidade e começa a viver em um outro mundo, um mundo criado para suportar toda a exclusão a que é submetido. Esse mundo passa a ser compartilhado com o sócio, porém, no desenrolar da trama, Goliádkin júnior passa agir por conta própria para desespero de Goliádkin sênior.

No artigo “Duas visões do duplo: Maupassant e Cortázar” (1993), Norberto Perkoski faz uma análise sobre o conto “Distante”, de Julio Cortázar entendendo que o simbolismo da ponte representa a passagem ou o início de uma viagem. No que se refere ao aspecto psicológico fica nítido a transição entre dois mundos diferentes e distantes. Esse entendimento pode ser análogo, semelhante ao modo como Dostoiévski faz surgir o duplo simbolicamente a partir da ponte Izmailovski sob o rio Fontanka e o estado de espírito degradado de Goliádkin ao ser expulso da festa de aniversário de Klara.

Outra característica utilizada por Dostoiévski refere-se ao número dois presentes em sequências da narrativa, como por exemplo: “ainda ficou mais dois minutinhos na cama” (2003, p. 7), “cá venho incomodar o senhor pela segunda vez, e pela segunda vez” (2003, p. 14), “virou-se e viu à frente dois colegas seus” (2003, p. 24), “há duas horas e meia certas” (2003, p. 35), “mais dois ou três oficiais, mais dois ou três jovens” (2003, p. 36), “estas duas cadeiras” (2003, p. 38), “dois passos para o lado” (2003, p. 44), “os dois segundos perdidos” (2003, p. 46), “por duas ou três vezes” (2003, p. 48), “vá buscar dois almoços?” (2003, p. 61); no que se refere aos umbrais, eles remetem a necessidade de entrar ou pertencer a um grupo seletivo como destaca Sigrid Renaux:

O simbolismo do número dois, como eco, reflexo, conflito, transposição, quando as forças são iguais, relacionado também com o simbolismo dos gêmeos e do duplo [...] Umbral: símbolo de transição que separa dois mundos, o local onde Goliádkin se encontra correntemente (RENAUX, 1976, p.390).

Toda a estrutura narrativa de *O duplo* foi intencionalmente composta para demonstrar ao leitor o processo de desestruturação da personagem Goliádkin. A desestrutura social marca o início da degradação vivida pelo funcionário público que fica à margem da progressão funcional, desentende-se com os seus superiores hierárquicos e não é convidado para as festas realizadas por seus chefes. Esse

pesado fardo motiva a desestruturação psicológica, a busca desesperada de uma zona de conforto, a fim de que pudesse lidar melhor com as frustrações e com o fracasso amoroso. Surge, então, a figura do duplo que ocupa uma posição de destaque e acaba usurpando todas as pretensões de sucesso profissional, de realização amorosa e de sanidade mental de Goliádkin.

A arquitetura textual de *O duplo* desenvolve-se sob o prisma da novidade e, talvez, por isso não fosse compreendida pela crítica que anteriormente havia avalizado a primeira obra publicada por Dostoiévski – *Pobre gente*. O mestre russo propõe a construção de uma personagem que admite o desdobramento, porém eivada de conteúdo social. Esse processo de marginalização, provocado pelas inúmeras negativas de pertencer a um grupo seletivo, deflagra em Goliádkin a divisão psicológica e o surgimento do duplo.

A personagem é apresentada envolta numa série de contradições, anseios, angústias e aflições que a colocam em permanente dúvida. Uma observação atenta feita por Sigrid Renaux (1976) demonstra a dubiedade vivida por Goliádkin que está dramaticamente instalado nos umbrais, nas portas das casas – na entrada do consultório médico, na porta da casa de Klara, na porta da repartição pública – simbolicamente representado como ultrapassar mais uma etapa, entrar em mundo novo, entretanto tudo isso lhe é negado. Conforme Chevalier & Gheerbrandt “ficar no limiar é manifestar um desejo de aderir às regras que regem a casa, mas um desejo que ainda não é completo, definitivo ou ratificado; rejeitar alguém no limiar de sua casa é renegá-lo, é rejeitar a sua adesão” (1998, p. 549).

O estranhamento emerge a partir do desdobramento, do surgimento do sócio que irá interagir com Goliádkin modificando as suas atitudes e até certo ponto criando incômodos. Essa irritação prepondera quando o sócio tem as mesmas atitudes condenadas por Goliádkin: a bajulação, a trapaça, a mentira, todavia usuais para que se consiga a atenção dos chefes e, por consequência, uma promoção. O mundo pequeno burguês de Goliádkin tem a ascensão social como meta, desfazer-se disso tudo não é tarefa simples, exigindo enormes sacrifícios.

O senhor Goliádkin júnior encarna todas as acepções negativas que Goliádkin sênior evita a todo custo – a mesquinharia e a falta de escrúpulos – para avançar na

carreira, transformando-se num duplo perseguidor que, paulatinamente, vai destruindo todas as possibilidades de sucesso do desesperado e confuso Goliádkin Sênior. O duplo perseguidor – categorizado por Keppler (1970) – invade a vida do funcionário público e com inúmeros ardis o coloca em rota de colisão com os seus chefes, amigos e amores. Já para Bargalló (1994) é através da fusão que ocorre o processo de duplicação de Goliádkin, concebido desde a abrupta aparição na ponte Ismailovski até o desaparecimento de um deles no final da trama. Goliádkin está tão absorvido com as suas mazelas que paulatinamente vai perdendo a noção da realidade, avança por um mundo imaginário criado da irrupção do duplicado, mas nem por isso menos complexo. Na classificação que Guiomar (1967) faz sobre os duplos seria possível enquadrar Goliádkin júnior como um duplo físico a partir da semelhança com Goliádkin sênior e dos aspectos psicológicos de desdobramento da personalidade e da constante oposição entre ambos. De acordo com a categorização de Pélicier (1995), Goliádkin júnior é um duplo transgressor que se desdobra da personalidade de Goliádkin sênior.

Goliádkin tem plena consciência de suas ações, frequenta o trabalho, faz compras, troca o dinheiro, vai ao médico, entretanto seu processo de desagregação psicológica é tensionado lentamente até o aparecimento do duplo. Um duplo faz a divisão, é a ponte que Goliádkin atravessa, é o umbral que ele transpõe para suportar todo o peso de uma reiterada negativa. Não será promovido! Não irá ao baile de aniversário! Não! Não! Só lhe resta o duplicado para lhe ajudar e dividir com ele esse fardo.

O tipo humano representado por Goliádkin reflete as preocupações de Dostoiévski com a servidão e os problemas sociais da russa czarista, como acentua Joseph Frank (2008), talvez um tanto embrionário, um esboço bem definido que surgirá com cores mais acentuadas em obras posteriores. Enfrentar as adversidades sociais que se impõem, sustentar dilemas existenciais e procurar uma saída para isso, permeado de intensos dramas de consciência contribuem para desestabilizar Goliádkin tornando-o vulnerável. Buscar o equilíbrio é fundamental, entretanto a saída se dá pela divisão de consciência, pela paranóia e pelo medo.

O duplo de Dostoiévski surge pela pressão social imposta a Goliádkin causando a degeneração gradual de sua sanidade psicológica até o aparecimento

do duplo que num primeiro momento tende a auxiliá-lo e logo depois cria personalidade própria causando embaraços de toda ordem, confundindo ainda mais suas ações até a inexorável internação do manicômio. O duplo simboliza uma possibilidade nova de vida, uma nova perspectiva que atemoriza e conflagra a divisão do eu num outro.

### 3 TERTULIANO, O DUPLICADO EM SARAMAGO

O tema do duplo atinge à contemporaneidade com a publicação de *O homem duplicado*, de José Saramago, em 2002, que procura desvelar o processo de duplicação do homem coevo. Para tanto, o Prêmio Nobel de Literatura de 1998 recorre à fontes como as comédias de Plauto, em especial, *O anfitrião*, e as releituras desta obra feitas por Antônio José da Silva – o Judeu –, Camões e Molière. Madalena Aparecida Machado afirma na sua tese de doutorado “O homem da Pós-modernidade: a literatura em reunião”, no ano de 2008, que notadamente, *O duplo*, de Dostoiévski influenciou o escritor português “ante à multivalência de imagens” (2008, p.18) percebida nos aspectos relacionados à composição dos protagonistas – Goliádkin e Tertuliano – tidos como angustiados, sozinhos e aterrorizados diante da aparição dos duplos. A caracterização das nuances psicológicas é similar como a resignação e o “calar-se mediante à força do desconhecido” (2008, p. 19). Conforme a autora, outro ponto de comunhão entre as narrativas é a temática voltada para os problemas existenciais e a (in)capacidade de enfrentamento dos protagonistas diante das adversidades impostas pelas estruturas sociais e emocionais a que estão submetidos. Ainda que pertencentes a períodos históricos específicos, a aproximação das obras é possível pela temática – o duplo – atualizando-se continuamente através da literatura.

Saramago afirma que seu processo de criação se dá pelo surgimento do título de seus romances, conforme declarou numa entrevista ao jornalista Juan Arias, em 1998. Já quando do lançamento de *O homem duplicado*, em 2002, revelou ao repórter da BBC Brasil, Jair Rattner:

Nunca me aconteceu de escolher os temas dos livros. De uma certa forma, eu posso dizer que sou um autor escolhido por um tema. Ao redor do dia 20 de outubro do ano passado eu estava conversando com minha mulher e disse que estava preocupado porque não me vinham ideias para escrever um livro. Ela respondeu: Não te preocupes, porque tu estás num tal estado de insuportabilidade que com certeza vai aparecer uma ideia. E no dia 1º de novembro, estava eu a fazer a barba e, de repente – vêm-me à cabeça três

palavras: 'o' 'homem' 'duplicado'. E como sempre acontece, tinha que inventar uma história para o título. (RATTNER, 2002)

Questionado pelo jornalista da BBC Brasil, em Portugal, a respeito do porquê do tema, o escritor afirmou que a temática do duplo percorre a humanidade, sendo um tema instigante, provocador, pairando com certa constância no imaginário popular.

Na atualidade o debate ético sobre a duplicação torna-se mais intenso devido à probabilidade da clonagem de seres humanos, animais e tudo que possa existir na natureza. A tecnologia possibilita também a criação de duplos (avatares) utilizados em jogos cibernéticos e mundos virtuais. Dessa forma, pode-se afirmar que o tema do duplo mantém-se atual percorrendo um longo percurso desde a Antiguidade até os nossos dias.

A narrativa d'*O homem duplicado*, de José Saramago procura refletir sobre a condição existencial do homem no mundo globalizado. Para tanto, como já foi mencionado, Saramago recorre a uma temática bastante usual na literatura desde as comédias latinas de Plauto: o duplo. A temática do duplo adquire contornos de crítica social e aprofunda questionamentos existenciais que nos preocupam cotidianamente. Sandra Ferreira, em artigo publicado em 2007 denominado "Original e a cópia (sobre *O homem duplicado*, de José Saramago)", entende que:

Valendo-se do consagrado *topos* literário do duplo, Saramago promoverá uma reflexão sobre a perda da identidade, de modo a revelar-se criador atento a um dos aspectos mais desumanos da sociedade globalizada, que, movida por uma cega ânsia de uniformidade, tende a dissolver singularidades. (FERREIRA, p. 1, 2007)

Na obra *Saramago – biografia*, de João Marques Lopes, publicada no Brasil em 2010, o autor abre um capítulo destinado às obras que têm um enfoque crítico e reflexivo sobre a sociedade contemporânea. *O homem duplicado* (2002) está inserido neste rol em que "talvez a globalização do nome e da obra do escritor, anterior, concomitante e posterior ao Prêmio Nobel, tenha também contribuído nessas sendas de ressimplicação e universalização do processo narrativo" (2010, p. 240), ou seja, não só a temática unicamente portuguesa, mas uma temática mais abrangente em que todos os leitores de Saramago pudessem dialogar a respeito de assuntos universais, tais como: as relações de consumo, a ética, a democracia e,

em especial, “a opacidade da identidade do eu a si próprio” (2010, p. 140) nas questões referentes especificamente ao duplicado.

Partindo da discussão sobre a perda da identidade, o escritor português avança em alguns aspectos para propor uma discussão maior envolvendo questões relativas à falta de sensibilidade nas relações humanas e à dificuldade de encontrar singularidades ou de ser singular no mundo acostumado a pluralizar-se; para tanto, utiliza o duplo como tema. Os questionamentos abordados por Saramago são criados a partir da personagem Tertuliano Máximo Afonso, um professor de História e do seu modo de vida, as suas relações sociais, amorosas, profissionais e de como ele lida com essas relações – aparentemente todas superficiais e automatizadas.

Na composição de *O homem duplicado*, além da abordagem do protagonista, José Saramago utiliza uma variedade de personagens que compõe o mosaico da trama, possibilitando uma reflexão sobre a condição existencial humana e as suas implicações no mundo. Numa grande metrópole, repletas de milhares de habitantes, circulam Tertuliano Máximo Afonso, professor de História, trinta e oito anos, depressivo; António Claro, cujo nome artístico é Daniel Santa-Clara, sócia de Tertuliano, ator coadjuvante de filmes; Maria da Paz, amante de Tertuliano, bancária; Helena, empregada de uma agência de viagens, mulher de António Claro; o Senso Comum, a consciência de Tertuliano que irrompe em diversos momentos da narrativa advertindo-o ou aconselhando-o; Carolina Máximo, mãe de Tertuliano.

O protagonista da trama – Tertuliano Máximo Afonso – é concebido como um homem simples, mas que apresenta dificuldades de estabelecer relações, em tomar decisões desde a mais simples como escolher o que irá comer ou se telefonará ou não para a mãe, por exemplo. O professor de História vive amargurado, triste e melancólico.

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy (2007), no verbete do *Dicionário de figuras e mitos das Américas*, define a melancolia a partir dos estudos de diversas áreas como “moléstia do corpo ou do espírito, identificada, sobretudo, por uma permanente negatividade, traduzida na dificuldade de atuação sobre o mundo” (2008, p. 433) e acrescenta que isso se deve ao “desejo intenso de entendimento e contemplação do que existe” (2008, p. 433). Fica evidenciado que Tertuliano está envolto num



sentimento de melancolia por não compreender como os fatos da vida o atropelam: foi casado e não sabe por que o relacionamento acabou; dá aulas mecanicamente; mantém um relacionamento com Maria da Paz, entretanto parece não querer um envolvimento maior.

Para Tertuliano a vida parece não ter sentido, as aulas de História são um fardo, um prolongado sofrimento. Foi casado, porém divorciou-se, mora num modesto apartamento e mantém um relacionamento com a bancária Maria da Paz. O livro de cabeceira é um estudo sobre as civilizações mesopotâmicas; os trabalhos escolares, o seu alento para as noites. Saramago tenta mostrar Tertuliano Máximo Afonso como uma personagem simples e comum, entretanto, ao descrever o estado de ânimo do protagonista paradoxalmente o insere como um homem do seu tempo:

O homem que acaba de entrar na loja para alugar uma cassete vídeo tem no seu bilhete de identidade um nome nada comum, de um sabor clássico que o tempo veio a tornar rançoso, nada menos que Tertuliano Máximo Afonso [...] É professor de História numa escola de ensino secundário[...] vive só e aborrece-se, ou, para falar com a exatidão clínica que a actualidade requer, rendeu-se à temporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida como depressão. (SARAMAGO, 2002, p, 9)

Nas associações que culturalmente o nome provoca, verificado por Madalena Aparecida Machado (2008), Tertuliano foi um escritor pagão que se converteu ao cristianismo; Máximo foi um ditador romano que lutou na segunda Guerra Púnica sendo denominado o *cuntactor* (o que atrasa). Sobre o nome Afonso, a História relata que Dom Afonso Henriques, ou Dom Afonso I fez a unificação do território português em 1179, constituindo uma das linhagens mais importantes da monarquia lusitana. O nome Tertuliano Máximo Afonso carrega, assim, uma singularidade e em decorrência disso, situações embaraçosas ocorrem pela peculiaridade do nome, como se constata na passagem da locadora de vídeos:

Traçada após um instante de hesitação, a assinatura deixou ver apenas as duas últimas palavras, Máximo Afonso, sem o Tertuliano, mas, como quem havia decidido esclarecer por adiantamento um facto que poderia vir a ser motivo de controvérsia, o cliente, ao mesmo tempo em que as escrevia, murmurou, Assim é mais rápido. Não lhe serviu de muito ter-se sangrado em saúde, porquanto o empregado, ao mesmo tempo que ia transportando para uma ficha os dados do bilhete de identidade, pronunciou em voz alta o infeliz e cediço nome, ainda por cima em um tom que até mesmo uma criatura inocente reconheceria como intencional. (SARAMAGO, 2002, p.10)

No artigo “*O homem duplicado e a estética pós-modernista*” (2006), Seleste Michels da Rosa, faz uma análise sobre o nome do protagonista, entendendo que:

A dubiedade do personagem Tertuliano, duplicidade ou multiplicidade, que está presente no seu nome já traz em si esta concepção. Cada um dos três nomes – Tertuliano, Máximo e Afonso – são nomes próprios independentes, podem ser pessoas diferentes, com personalidade e vocações distintas. Esse nome, dito e repetido já na primeira página, indica o caminho da personagem: ele não está sozinho. (ROSA, 2006, p.5)

A autora acredita que a escolha do nome representa a fragmentação do sujeito contemporâneo, “ou seja, ele não é só professor de história, ele é apático e obstinado, complacente e inconformado, simultaneamente, ou seja, não configura um tipo: professor-de-história” (2006, p. 6). Na apreciação que faz da origem dos nomes tem-se: Tertuliano vindo do hebraico, com o significado de falso ministro “indicando que nosso protagonista é uma cópia, algo falso” (2006, p. 6); Máximo, de origem latina, significa o maior e no caso de uma associação com Tertuliano “poderíamos dizer ‘a maior fraude’” (2006, p.6). Rosa (2006) sustenta que o nome Afonso tem origem germânica significando caprichoso, voluntarioso, sendo “evidente que nosso personagem é, ele só faz o que deseja, age por vontade própria, não segue prescrições de comportamento prévias” (2006, p. 6).

Referindo-se, ainda, sobre a personagem principal Madalena Aparecida Machado no artigo “Pensar o ser e o agir em *O homem duplicado*”, ressalta que: “no romance, primeiro ele observa as piadas com seu nome, as ironias, depois se enxerga como um homem que está em busca de algo, o que se configura uma inquietação interior” (2004, p. 2).

Numa outra análise sobre a personagem do melancólico professor de História, Odil José Oliveira Filho, em artigo publicado em 2008, denominado “A incoerência coerente: a alegoria e o fantástico em José Saramago” considera Tertuliano um herói romântico remetendo a “*William Wilson*, de Poe, fonte intelectual de onde, conscientemente ou não, brota o personagem Tertuliano Máximo Afonso” (2008, p. 5) e justifica que:

Existe algo de essencialmente romântico em Tertuliano Máximo Afonso. Como todo o melancólico, ele não se contenta com o simples [...] É, pois, pelo gosto complicado, pela procura hipotética de uma complexidade que

lhe ressignifique a realidade cotidiana, tristonha e solitária, que ele se duplica. (2008, p.4)

Filipe Furtado (1980) entende que a constituição da personagem se caracteriza, dentre outras coisas, pelo efeito de identificação com o leitor que se dá através da utilização do recurso à autoridade, ou seja, dotar as personagens com características “de figuras geralmente *respeitáveis* pela idade, pela sabedoria ou pelo estatuto social” (p. 54, grifo do autor). Um outro artifício é a referência a documentos “o livro antigo” (p. 55) onde “predominam as línguas mais privilegiadas como veículos de cultura” (p. 55) e as referências factuais, sendo a relação de fatos históricos ou científicos utilizados no texto.

Aproximando as considerações realizadas anteriormente por Furtado acerca da construção das personagens (1980), pode-se inferir que na obra *O homem duplicado* e, em especial, para o protagonista, têm-se refletida nitidamente a postura de Tertuliano Máximo Afonso “transformado em objecto e, sobretudo, em *Vítima*” (p. 88, grifo do autor) do processo de multiplicidade do mundo contemporâneo. Um aspecto a ser ressaltado é a que ao longo da narrativa Saramago consegue aproximar o leitor do protagonista desde o início, identificando-o claramente com reiteradas repetições do nome e referências diretas ao seu estado de ânimo. Além disso, é caracterizado como um professor de História, de classe média, com trinta e oito anos de idade, tendo como leitura um livro sobre as antigas civilizações mesopotâmicas, envolvido num projeto sobre o ensino de história.

Tertuliano, apesar do caráter dúbio, de estar alheio ao mundo ao seu redor e da passividade com que encara a vida, tenderá a modificar o seu comportamento quando do surgimento do duplicado. Após mais um dia de aula na escola secundária, ele ouve a sugestão do colega de Matemática para que assista a um filme, uma comédia, *Quem porfia mata a caça*. Então, dirige-se à locadora, encontra a indicação feita pelo colega, aluga a fita e volta para seu apartamento. Entediado, decide ao acaso o que vai comer, corrige alguns trabalhos escolares de seus alunos e, mais tarde, assiste ao vídeo:

Tertuliano Máximo Afonso riu por duas vezes, sorriu três ou quatro, a comédia, a par de levezinha, segundo a expressão conciliadora do colega de matemática, era principalmente absurda, disparatada um engendro cinematográfico. (SARAMAGO, p. 19, 2002).

Na madrugada Tertuliano acorda e tem a sensação de que alguém invade a sua casa e, por extensão, a sua vida. Procura por todos os cômodos da residência e não encontra ninguém, até que, estarecido, observa a televisão e se dá conta do que assistira no filme: a aparição de um ator idêntico a si mesmo. O estranhamento de Tertuliano e o horror não se dão pelo fato da semelhança entre ambos, porém da possibilidade de existir uma cópia sua ou ser ele cópia de um outro, ou nas suas palavras “serei mesmo um erro, perguntou-se” (2002, p. 28).

Segundo Clément Rosset (1976), a angústia maior do processo de duplicação é saber se “sou eu que sou duplo do outro” (1976, p. 64), e, dessa forma Tertuliano faz inúmeras conjecturas para poder entender a situação: seria ele um erro genético, alguma alteração ou deformação. Diante desses questionamentos, o Senso Comum, que repetidas vezes aparece pedindo prudência, transformada na consciência do professor Tertuliano, surge e recomenda:

Supondo que há uma pessoa que é uma cópia tua, ou tu uma cópia sua, e pelos vistos há mesmo, não tens nenhuma obrigação de ir à procura dela, esse tipo existe e tu não o sabias, existes tu e ele não o sabe, nunca se viram, nunca se cruzaram na rua, o melhor que tens a fazer é, E se o encontro um dia destes, se me cruzo com ele na rua, interrompeu Tertuliano Máximo Afonso, Viras a cara para o lado, nem te vi nem te conheço, E se ele se dirigir a mim, Se tiver uma pontinha só que seja de sensatez fará o mesmo, (SARAMAGO, 2002, p. 31)

O professor de História sabe da existência de um outro, entretanto reluta em aceitar que possa existir alguém tão parecido com ele. Em casa, diante do espelho especula como seria a imagem do duplicado:

Olhava-se ao espelho como quem se olha ao espelho apenas para avaliar os estragos de uma noite mal dormida, nisso pensava e em mais nada, quando, de súbito, a desafortunada reflexão [...] desencadeou nele uma reacção que não será exagero classificar de terrível. Se aquele tipo que se fez de empregado da recepção aqui estivesse, pensou dramaticamente, se estivesse aqui diante deste espelho, a cara que de si mesmo veria seria esta. (SARAMAGO, 2002, p. 34-35)

Mais um elemento surge na composição do duplicado: o espelho – o reflexo, a imagem duplicada é a primeira experiência para um possível encontro de Tertuliano com seu sócia, na frente do cristal são cogitadas as primeiras semelhanças para que o futuro as revele. Tertuliano percebe que a parecença entre

ambos é inegável e que a sua imagem refletida no espelho revela parte do mistério. Diferentemente de Narciso na mitologia grega, o professor de História vê a sua imagem refletida e tem um sentimento de pavor, causando estranhamento. O estranhamento diante do espelho coaduna-se com o que Freud (1976) escreve em seu artigo “O estranho” (*Das unheimlich*), porque mesmo sendo a figura familiar do próprio rosto de Tertuliano que é refletida ela traz consigo a hipotética figura de um Outro, de um estranho, gerando a ambiguidade e, em consequência disso, o sentimento de estranheza ou de medo que invade o professor.

Tertuliano, desde a primeira vez que assiste ao filme, percebe que o duplicado é idêntico a ele e num encontro com o colega de Matemática é acossado com a seguinte informação: “A propósito, você reparou que na fita há um actor, um secundário, que se parece muitíssimo consigo, pusesse você um bigode como o dele e seriam como duas gotas de água” (2002, p. 41). Com muito embaraço, Tertuliano responde: “Sim, reparei, é uma coincidência assombrosa, absolutamente extraordinária, e acrescentou, esboçando um sorriso sem cor, A mim me falta o bigode e a ele ser professor de História, no resto diria que somos iguais” (2002, p. 41). O professor Tertuliano perturba-se, fica irritado, procura esquivar-se do tema e evitar discussões.

Insatisfeito com a situação, Tertuliano inicia uma averiguação para saber quem é o ator coadjuvante que aparece no filme. Dirige-se novamente até a locadora e compra algumas fitas e aluga várias outras, a fim de assistir durante o final de semana. Quando assistia a um dos últimos filmes, percebeu que um nome entre os demais intérpretes sempre se repetia, então, descobriu por exclusão a identidade do ator e agora “sabe que seu homem se chama Daniel Santa-Clara” (2002, p. 112).

Tertuliano, a princípio, tem de silenciar porque apesar da descoberta ninguém mais sabe que existe um sósia ou que ele procura desesperadamente encontrar um sujeito idêntico a ele. Nem Maria da Paz, sua amante, nem a sua mãe e muito menos o colega de Matemática não poderão ser testemunhas de sua busca, embora o processo tenha sido deflagrado, pela insistência deste último. O professor de História inicia uma silenciosa investigação que poderá ter consequências imprevisíveis mais adiante.

Obstinado, busca maiores informações nas listas telefônicas, porém não obtém resultados satisfatórios. Pensa, então, em procurar nos locais públicos, restaurantes, praças, tudo em vão. Refletindo sobre como poderia encontrar seu duplicado tem a ideia de enviar uma carta à produtora dos filmes e solicitar informações a respeito do ator. A investigação tornou-se uma obsessão porque:

Andar à procura de um homem chamado Daniel Santa-Clara que não podia imaginar que estava a ser procurado, eis a absurda situação que Tertuliano Máximo Afonso tinha criado, bem mais adequada aos enredos de uma ficção policial sem criminoso conhecido que justificável na vida até aqui sem sobressaltos de um professor de História. (SARAMAGO, 2002, p. 133)

Se, num primeiro momento, Tertuliano é apresentado como uma personagem que vivia amargurado, triste e insensível ante aos desígnios da vida, a sua vida passa a ter sentido, quando empreende essa averiguação sobre a vida de Daniel Santa-Clara. A busca da identidade de seu sócia confere sentido a sua existência, lhe dá objetivos claros e, ao tentar diversas artimanhas de aproximação cuidadosamente elaboradas, aos poucos, desobriga-se das tarefas escolares e das leituras – alento nas horas de solidão – que passam a ter menos importância ante as conjecturas de assédio ao duplo.

No entanto, Tertuliano retoma as atividades na escola e aceita uma tarefa proposta pelo diretor para ser realizada nas férias (um importante estudo com novos objetivos para se estudar História a ser enviado ao Ministério da Educação). O engenho para aproximar-se de Daniel Santa-Clara – até então a única informação concreta encontrada pelo professor investigador – foi solicitar à namorada que escrevesse uma carta para a produtora de filmes. A carta tem como remetente e fora assinada por sua namorada Maria da Paz, mantendo oculta a identidade de Tertuliano que evita dar pistas de sua existência ao duplicado. Enquanto aguarda a resposta da produtora, continua a sua rotina telefonando para a mãe, mantendo os encontros com a namorada. Alguns dias depois, o professor Tertuliano dirige-se ao banco em que sua noiva trabalha e lê a carta, descobrindo a identidade de seu sócia:

A assinatura de Daniel Santa-Clara por baixo das palavras Muito cordialmente. Quanto à folha de papel, não só informa que Daniel Santa-Clara é o nome artístico do actor António Claro como, adicionalmente e a

título excepcional, dá a direcção de sua residência particular. (SARAMAGO, 2002, p.153)

O professor Tertuliano procura o endereço e tenta aproximar-se da residência, contudo é dissuadido pelo Senso Comum que novamente o alerta para a estupidez de um encontro sem a devida preparação, ou até mesmo, da necessidade de usar um disfarce. Apesar de concluir que o Senso Comum tem razão nas suas ponderações, acerca dos fatos que envolvem o cerco a António Claro, Tertuliano parece incomodado com a divergência de ideias entre eles. O Senso Comum lhe faz oposição, porque está alicerçado nas experiências vividas no cotidiano e tem como papel primordial “aconselhar cautela e caldos de galinha, principalmente nos casos em que a estupidez já tomou a palavra e ameaça tomar as rédeas da acção” (2002, p. 156).

O Senso Comum tem *status* de personagem na narrativa, intervindo (ou pelo menos tentando intervir) nas ações empreendidas pelo professor Tertuliano. Em vários momentos da trama, aconselha e pede cautela, propondo uma reflexão maior no que tange à descoberta do duplo e de como evitá-lo, por exemplo. Madalena Aparecida Machado (2008) sustenta que o Senso Comum atua na promoção do comedimento e da prudência, “contudo o equilíbrio ditado pelo Senso Comum se perde em meio à diversidade da vida forçando Tertuliano a agir, pois se descobre um ser humano sabendo-se errado” (2008, p. 433). Para o protagonista da trama de José Saramago estar errado é agir mesmo que ações sejam desastrosas.

Contrariado pela frustração de não encontrar António Claro nas cercanias do edifício onde morava, após uma demorada vigília, Tertuliano volta para casa e decide mais uma vez entrar em contato com o ator. Desta vez usa o telefone, porém quem atende a ligação é uma voz feminina:

Boas tardes, minha senhora, mas a mulher, em lugar de responder no tom reservado de quem se dirige a um desconhecido de quem ainda por cima não pode ver a cara, disse com um sorriso que transparecia em cada palavra, Se é para disfarçar, não te canses, Desculpe, balbuciu Tertuliano Máximo Afonso, eu vinha só pedir uma informação, Que informação pode querer uma pessoa que conhece tudo da casa para onde ligou, O que eu desejava saber é se é aí que mora o actor Daniel Santa-Clara, Meu caro senhor, eu me encarregarei de comunicar ao actor Daniel Santa-Clara, quando ele chegar, que António Claro telefonou a perguntar se os dois moravam aqui, Não compreendo, começou a dizer Tertuliano Máximo Afonso para ganhar tempo, mas a mulher adiantou-se abruptamente, Não te

reconheço, não é teu costume teres brincadeiras destas, diz de uma vez o que queres, a filmagem atrasou-se, é isso. (SARAMAGO, 2002, p. 159)

Helena não percebe que o telefonema é de Tertuliano, porque a voz dele é idêntica à do seu marido, não havia como diferenciá-las, por isso confunde-se e age naturalmente crendo que pudesse ter sido uma brincadeira, nem de longe desconfia que do outro lado da linha, na ligação telefônica está o duplo, o desconhecido que irá encontrar-se com seu esposo. Talvez a naturalidade de Helena tenha surpreendido Tertuliano que hesita e acaba revelando ser uma outra pessoa à procura do ator e quando ela afirma a impossibilidade de existirem vozes tão semelhantes, o professor Tertuliano desliga o telefone.

Tertuliano retarda alguns dias antes de iniciar uma nova investida no processo de aproximação ao duplicado, criando uma “atmosfera de mistério” (2002, p. 161), enquanto maquinava novas formas de acesso ao ator coadjuvante. O professor de História tem a necessidade de se manter no controle da situação, tentando obter vantagem para quando realmente forem confrontados, contudo avançando nas investigações e aproximando-se do ator Daniel Santa-Clara sente a necessidade de usar um disfarce para que não seja reconhecido, conforme já aconselhara o Senso Comum. Era notório que deveria procurar “estabelecimentos especializados na venda e aluguer de trajes, adereços e toda a restante parafernália indispensável tanto às artes do fingimento cênico como aos proteiformes avatares do ofício de espia” (2002, p. 163).

O uso de máscaras remonta ao teatro grego quando havia a necessidade de utilização do artefato para ocultar a verdadeira face do artista. Mais tarde associou-se a máscara à personalidade ou o caráter de alguém. Fazer uso de uma máscara ou mascarar-se pode ser interpretado como uma forma de alteridade, de tornar-se outro. Juan Bargalló (1994) acrescenta que “o duplo é o equivalente da máscara: escondendo-me dos outros me torno invisível. Neste momento aparece o duplo. Desse momento em diante, eu sou dois (Eu e também o Outro)” (1994, p. 12). Chevalier & Gheerbrant (1998), por sua vez, advertem: “Nunca se utiliza nem manipula a máscara impunemente” (p. 596), o que até poderia servir de advertência



a Tertuliano: ao utilizar o artefato para buscar o duplicado estaria ele próprio se duplicando e tentando encobrir a sua personalidade.

O professor de História, inconformado por não conseguir um contato com António Claro, novamente faz uma ligação telefônica para seu duplicado e, desta vez, mais uma semelhança se acentua: “a voz de ambos irá repetir-se como um espelho se repete diante de outro espelho” (2002, p. 177). O espelho retorna como simbologia do duplo, sendo o reflexo perturbador da voz que ambos escutam, fazendo a aproximação dos duplicados no que Tertuliano sentencia “cada vez que se olhar num espelho nunca terá a certeza de que se o que está vendo é a sua imagem virtual, ou a imagem real” (2002, p. 179), ou seja, a imagem especular pode ser a visão do professor e do ator simultaneamente. Ao falar com Daniel Santa-Clara, ou melhor, António Claro, Tertuliano percebe que todo o seu esforço fora em vão, porque o ator aparentemente ignora a situação e pede ao professor que não o incomode mais.

A personagem Daniel Santa-Clara, por seu turno, é permeada pela duplicidade porque utiliza esse pseudônimo – seu nome verdadeiro é António Claro, descoberta feita por Tertuliano quando recebeu a carta da produtora de filmes - a multiplicidade e a simulação de figuras dramáticas vividas por ele conferem um caráter dúplice ou até mesmo múltiplo ao oponente de Tertuliano.

Mesmo sem dar importância aparente ao telefonema recebido, o ator de filmes logo perceberá que sua esposa Helena está abalada com a revelação de um duplo. A inquietação de Helena é um pressentimento sombrio das revelações que poderiam acontecer quando os duplicados se encontrassem e das possíveis consequências disso tudo:

Havia finalmente adormecido, durante duas horas conseguiu repousar ao lado de seu marido António Claro como se nenhum homem se tivesse vindo interpor entre os dois, e assim provavelmente iria continuar até o amanhecer se o seu próprio sonho não a tivesse despertado de sobressalto. Abriu os olhos para o quarto imenso numa penumbra que era quase escuridão, ouviu o lento e espaçado respirar do marido, e de súbito percebeu que havia uma outra respiração no interior da casa, alguém que tinha entrado, que se movia lá fora, talvez na sala, talvez na cozinha, agora por trás desta porta que dá para o corredor, em qualquer parte, aqui mesmo. Arrepiada de medo, Helena estendeu o braço para acordar o marido, mas, no último instante a razão fê-la deter-se. (SARAMAGO, 2002, p. 183)

Helena sentiu-se invadida, aterrorizada e com medo, experiência já vivida por Tertuliano na madrugada em que a existência do duplo tornou-se possível. Retorna o estranhamento, o pavor ante a descoberta do duplicado. Mesmo que as preocupações de Helena tenham fundamento, António Claro resolve procurar sigilosamente o domicílio de Tertuliano:

Sentado dentro do carro, com a janela aberta, António Claro consulta o roteiro e o mapa, aprende deles o que nós já sabíamos, que a rua onde Tertuliano Máximo Afonso mora está no outro extremo da cidade, e, tendo correspondido amavelmente aos bons-dias de um vizinho, pôs-se em marcha. Levará quase uma hora para chegar ao destino, a tentar a sorte passará três vezes diante do prédio com um intervalo de dez minutos [...] viu o que havia para ver, uma rua sem importância, um prédio igual a tantos [...] quatro esquinas adiante, disfarçadamente [...] tirou o bigode. (SARAMAGO, 2002, p. 191-192)

Assim como o professor de História, António Claro faz as suas investigações, porém não obtém sucesso e, decorridos três dias, o ator telefona para Tertuliano e marca um encontro em que os dois serão confrontados. Numa casa distante da agitação da metrópole e longe dos olhares curiosos, os duplos se encontram. Chegando ao local Tertuliano percebe a importância disso e entende que a comparação é inevitável. Tertuliano para no limiar da porta, e ouvindo a voz do ator, entra para conhecer pessoalmente o seu sócia.

O simbolismo de transpor o limiar sustenta simultaneamente a união e a separação, a união “se realiza se a pessoa que chegar for acolhida no limiar da porta e introduzida no interior, e desaparece se ela ficar apenas no limiar e ninguém vier recebê-la” (Chevalier & Gheerbrant, 1998, p. 549). Obviamente, o professor de História não foi acolhido à entrada da casa e o sentimento de afastamento, de dissensão fica mais evidente em contraste aos aspectos físicos, pois “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” (2002, p. 115).

Incomodado com a situação a que fora submetido desde os primeiros telefonemas dados por Tertuliano, António Claro provoca “Você seria sempre a minha cópia, o meu duplicado, uma imagem permanente de mim mesmo num espelho em que eu não me estaria olhando, algo provavelmente insuportável” (2002, p. 117). No entanto, desde o cerco e das investigações entre ambos persiste uma

dúvida: quem é o duplicado e quem é o original? Para que isso fosse resolvido António Claro propõe que eles escrevam num papel a hora em que haviam nascido.

A proposta feita por António Claro é aceita a fim de que a dúvida fosse elucidada, pois neste instante “é que ficaremos a saber qual de nós dois, você ou eu, é o duplicado do outro” (2002, p.219), resumiu o ator e acrescentou “não deverá ser cómodo viver sabendo-se duplicado de outra pessoa”(2002, p. 219). A revelação indica que Tertuliano nasceu depois de António Claro, portanto ele é o duplicado, ele é a cópia. Numa última tentativa de desvencilhar-se da incômoda situação de duplicado, o professor sugere uma verificação genética através do exame de DNA: “saberíamos se esta igualdade não passa de uma casual coincidência de cores e formas exteriores, ou se somos a demonstração duplicada, em original e em duplicado” (2002, p. 221). A proposta de Tertuliano foi refutada por António Claro com a argumentação de que seriam apontados como curiosidade diante outros e, assim sendo, retornaram para suas casas tentando elaborar o que havia acontecido.

Tertuliano retornando do encontro com o ator entabula um importante diálogo com o Senso Comum e entende que a partir de agora não dará mais atenção à questão dos duplicados e andará pela rua sem disfarces ou máscaras. Decide, então, devolver o disfarce utilizado por António Claro – uma barba postiça –. O que o professor não poderia supor é a reação de desforra que o simples ato de devolução da máscara provocaria. Ofendido com o recebimento do objeto tão familiar para um ator e entendendo o gesto como uma afronta ou uma ironia, António Claro procura traçar um plano de vingança. Após a descoberta dos duplicados e sabendo da ausência de Tertuliano que viaja ao interior para ver a mãe, António Claro procura saber da carta enviada pelo professor de História e empreende mais uma investigação para conhecer quem assinara a carta enviada à produtora de filmes em que trabalha:

O que António Claro acabou de pensar, por incrível que nos pareça, foi que levar a amante de Tertuliano Máximo Afonso para a cama à falsa fé, além de responder à bofetada com uma bofetada mais sonora, será, imagine-se o absurdo propósito, a mais drástica maneira de desagrar a dignidade ofendida de Helena, sua mulher. Ainda que lho rogássemos com todo o empenho, António Claro não nos saberia explicar que ofensas tão singulares teriam sido essas que só uma nova e não menos chocante ofensa poderia supostamente desagrar. (SARAMAGO, 2002, p. 251-252)

Tertuliano conta, na visita que faz à mãe, sobre a existência do duplicado e todas as agruras que passou em função disso. Carolina Máximo Ihe faz uma advertência: “não voltes a encontrar-te com esse homem” (p. 260), e o filho a compara com Cassandra, personagem da *Ilíada*, de Homero, que vaticina o fim de Troia, porém ninguém acredita em suas profecias. A mãe percebe o perigo iminente rondando seu filho e tenta avisá-lo das possíveis investidas do duplicado. Após alguns dias, de volta à cidade, Tertuliano percebe que António Claro havia telefonado, entretanto o professor ignora a ligação e atém-se às tarefas solicitadas pelo diretor da escola. Decidido a estabelecer uma relação mais séria com Maria da Paz, resolve abandonar a sua casa e ir morar com ela.

Tertuliano absorto nesse idílio amoroso e projetando um futuro tranquilo, recebe a visita inesperada de António Claro resoluto a dar cabo de sua desforra, que usa de força física e subjuga-o, comunicando que irá passar uma noite de amor com Maria da Paz. O ator encarna a figura do duplicado como perseguidor, uma classificação feita por Keppler (1970), sobre os tipos de duplos, considerando o duplo mais temível, ou seja, como aquele que age usando da traição e da força física para intimidar seu opositor apossando-o. Aterrorizado e sem esboçar qualquer reação, Tertuliano concorda e troca de roupas com António Claro.

Foi ao quarto, abriu o guarda-fato, abriu as gavetas, em menos de cinco minutos estava de volta com tudo o que era necessário, uma camisa, umas calças, jérsei, peúgas, sapatos. Vista-se na casa de banho, disse. Quando António regressou, viu em cima da mesa de centro um relógio de pulso, uma carteira e documentos de identificação (SARAMAGO, p. 279, 2002).

Existe a possibilidade de se caracterizar a personagem de António Claro, à luz do que Furtado (1980) entende a respeito da construção das personagens da literatura fantástica, como “um simples veículo da verdadeira origem do malefício” (1980, p. 98) e agindo “segundo uma vontade outra” (1980, p. 98), resultando num “aniquilamento definitivo” (1980, p.98). Ao usurpar a identidade do professor Tertuliano e ter um encontro amoroso com a sua noiva, o ator age impulsionado pelo sentimento de vingança, o que resultará num fatal acidente que dá cabo de sua vida.

Após a troca, António Claro vai ao encontro de Maria da Paz. Desolado pela falta de coragem e de iniciativa para o enfrentamento com o ator, Tertuliano veste as roupas do ator e ruma para casa dele, devolvendo-lhe a vingança – ficar com

Helena. Entra no edifício, sobe até o apartamento, hesita alguns instantes e, num impulso, quando se dá conta já está no quarto junto com a mulher de António Claro. No dia seguinte, pensa que o “definitivo triunfo sobre António Claro” (2002, p. 292) agora aconteceu e “que ele venha e o encontre aqui, ele que se enfureça, que esbraveje, que use de violência, nada poderá diminuir, faça o que dizer, a extensão de sua derrota” (2002, p. 292).

Tertuliano não contava que o destino conduzisse a trama dos duplos por caminhos ainda mais tortuosos, porque ao perceber a demora de António Claro de chegar em casa, o professor inventa uma desculpa, sai para a rua a fim de telefonar para Maria da Paz e descobre que ela havia morrido em um acidente de carro com o noivo. Percebe tardiamente que “ama Maria da Paz como nunca tinha amado antes nem nunca chegaria a amar no futuro” (2002, p. 297). Desolado, refugia-se num hotel, telefona para a mãe informando tudo o que havia acontecido e se encontram para recompor e organizar as ações que irão tomar de agora em diante. Não havia outra saída senão contar a verdade a Helena e revelar-se por completo, mesmo após ter passado a noite com ela e cumprido a lei do talião à risca.

Ao perceber a tragédia que se abatera sobre a sua vida, Helena procura resgatar um pouco da felicidade que pudesse ter tido com Tertuliano, pedindo para que ele assuma a identidade do marido morto e fique com ela:

Helena levantou-se e aproximou-se de Tertuliano Máximo Afonso. Pareceu que o ia beijar, mas não, [...] Tomou-lhe a mão esquerda e, devagar, muito devagar, para dar tempo a que o tempo chegasse, enfiou-lhe a aliança no dedo. Tertuliano Máximo Afonso puxou-a levemente para si e ficaram assim, quase abraçados, quase juntos, à beira do tempo. (SARAMAGO, 2002, p. 314)

Tertuliano está na casa de António Claro lendo um livro de História quando repentinamente o telefone toca e uma pessoa, com voz masculina, diz que é bastante parecido com ele e quer marcar um encontro. Decidido, veste-se, pega a pistola e sai para o encontro deixando um bilhete “Voltarei” (2002, p. 316). O que era duplo passa a ser múltiplo e a sina de Tertuliano parece não ter fim. Nesse trecho final da obra, Tertuliano assume a postura de exterminador, na defesa da sua identidade o “defensor estrênuo do mundo aparentemente normal” (1980, p., grifo do

autor) que irá acabar com qualquer situação fora da normalidade, isto é, o surgimento de outro duplicado, idêntico, sócia na trama.

Tertuliano agindo dessa forma não se dá conta, entretanto está cumprindo a sentença expressa no título do filme *Quem porfia mata a caça* que assistira, deflagrador de todo o processo. Ao sair de casa, presumivelmente, para liquidar com o duplo, que agora se manifesta, mata a sua caça, eliminando a possibilidade de surgir um outro duplicado.

A narrativa de Saramago se vale do tema do duplo para propor a reflexão sobre a crise existencial vivida pela sociedade contemporânea, a partir do que ele chama de “miudinho escrutínio da solidão” (2002, p.10) e aprofunda essas questões na ótica do professor Tertuliano Máximo Afonso. O duplo na narrativa tem a função de deflagrar todo o processo de autoconhecimento, confrontando as relações humanas em situações limite, em que os sentimentos de amor e ódio geram intensos conflitos. O tema do duplo propõe a discussão da identidade, ou seja, quem realmente eu sou? O que me diferencia dos demais? Como reitera Machado “a narrativa de José Saramago expõe o homem em ânsias de se encontrar no mundo enquanto duvida da própria vontade. Por essa via de entendimento, o escritor repensa no discurso ficcional os valores essenciais do ser humano, entre eles a identidade do sujeito, a possibilidade de se copiar/multiplicar o que sempre eticamente foi único” (2008, p. 1) Talvez sejam essas as perguntas a serem respondidas pela humanidade após serem fustigadas e provocadas na obra pelo Prêmio Nobel de Literatura de 1998.

Numa análise da estrutura composicional da obra, o romance se divide em dois momentos distintos: a primeira parte da narrativa detém-se em Tertuliano e a busca pelo duplicado, enfocando, num primeiro momento, a sua passividade, a falta de atitude do protagonista e o emaranhado de acontecimentos que o envolvem. Desde o momento em que assiste à fita de vídeo, Tertuliano empreende uma sinuosa e detalhada investigação para conhecer o seu sócia, recorrendo a diversos expedientes até encontrá-lo pessoalmente, tendo ele a iniciativa das ações que levam ao conhecimento do ator coadjuvante do filme *Quem porfia mata a caça*.

Cabe esclarecer que a personagem de Tertuliano é mostrada como uma pessoa banal, comum, ou seja, nas palavras de Saramago “aquela que passa e que ninguém quer saber quem é, que não interessa nada, que aparentemente nunca fez nada que valesse a pena registrar” (REIS, 1998, p 39). A divisão se dá quando do encontro dos homens duplicados e, a partir disso, António Claro protagoniza a segunda parte da trama até o seu desaparecimento, quando o professor de História volta à cena. Após o encontro no sítio de António Claro, o professor Tertuliano tem a convicção de encerrar o caso do duplicado e entende que não utilizará nenhum tipo de máscara, envia o disfarce usado por ele ao ator, deflagrando o processo de vingança.

Saramago indica durante a narrativa alguns posicionamentos das personagens que, imitando a imagem especular, refletem ora um como se fosse original, ora outro, dependendo do posicionamento que adotam na trama. Tertuliano entende que existe alguém idêntico a ele, mas sem lhe atribuir o caráter de cópia e considera-se como único, singular. A duplicidade em Tertuliano acontece quando é revelada a hora de seu nascimento, sabendo que o professor nasceu quinze minutos depois de António Claro, ele torna-se o duplicado do outro, o sócia. O professor de história fica com essa sensação de cópia e resigna-se com isso. Quando ocorre a troca de identidades e a morte de António Claro, o processo de duplicação ocorre quando ele troca de identidade com Tertuliano, porque desde logo, ele é tido como um ser em singular, o original, contudo ao perpetrar a vingança contra o professor, assume a condição de duplicado e desaparece num trágico acidente.

A narrativa do romancista português coloca Tertuliano e António Claro em campos opostos, com profissões distintas, com projetos de vida diferentes, com características psicológicas dessemelhantes, gerando conflito, embate e desavenças constantes. Se por um lado existe o submisso e passivo Tertuliano; por outro temos o destemido e inconsequente António Claro - personalidades opostas e em oposição constante. Dessa forma, observando o que Jung (1995) chama de sombra como sendo “qualidades e atributos desconhecidos ou pouco conhecidos do ego” (1995, p. 168) e acrescenta “seja qual for a forma que tome, a função da sombra é representar o lado contrário do ego e encarnar, precisamente, os traços de caráter que mais

detestamos nos outros” (1995, p. 173) poderíamos afirmar que a sombra de Tertuliano é António Claro.

O narrador também pode ser inserido na questão da duplicidade porque da mesma forma que a estrutura narrativa, as personagens e o tema, a voz do narrador se duplica. O narrador é o condutor de todo o processo, contando a história de Tertuliano e de todos que o rodeiam e, por vezes, é entrecortado por outra voz do próprio narrador que comenta algumas situações, antecipa ou insere algumas observações a respeito do texto. O narrador da obra de Saramago pode ser compreendido como um autor onisciente intruso, definido por Friedman (2002): como aquele que faz comentários antecipando ações ou recuperando fatos passados para que a narrativa possa ser, ou seja, “a marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão” (2000, p. 27) permeiam a narrativa. Como se observa nessas passagens:

Um parêntesis indispensável. Há alturas da narração, e esta, como já se vai ver, foi justamente uma delas, em que qualquer manifestação paralela de ideias e de sentimentos por parte do narrador à margem do que estivesse a sentir ou a pensar nesse momento as personagens deveria ser expressamente proibida pelas leis do bem escrever. (2002, p. 34)

Ou:

Ao contrário da errônea afirmação deixada cinco linhas atrás, que contudo nos dispensaremos de corrigir in loco uma vez que este relato se situa pelo menos um grau acima do mero exercício escolar, o homem não havia mudado, o homem era o mesmo. (2002, p. 43)

Outras questões importantes na narrativa são as analepses e prolepses utilizadas pelo narrador para compor *O homem duplicado*, esses avanços e recuos servem para situar o leitor dentro dos fatos que estão sendo narrados e tornar claro o fluxo da história. Como nos exemplos: “Esquecer-se-á de a meter no marco postal [...]” (2002, p. 138), referindo-se a carta que enviará e “Helena também se calará, também tem a certeza de que o marido não compreenderia por que o tinha feito” (2002, p. 193) ou, ainda, “em primeiro lugar, que tinha posto ponto final no assunto dos dois homens iguais, em segundo lugar que ficara assente que António Claro e



ele nunca mais voltariam a encontrar-se” (2002, p. 225-226) e em “Tertuliano Máximo Afonso que deixou de estar, que saiu, que abandonou a mesa, se, mal engolido o pequeno-almoço, o vimos precipitar-se para a papelaria “(2002 p.226).

Como já foi referido anteriormente, alguns elementos comuns na tradição da temática do duplo ou que personificam a duplicidade aparecem no texto de Saramago, tais como: o sentimento de estranheza, o espelho, a semelhança física, a máscara, e outros incorporados a informações da atualidade como o exame de DNA ou a possibilidade de clonagem.

Genette enumera as categorias de transtextualidade e uma delas é a paratextualidade entendida como os elementos pré-textuais, tais como:

título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto, epígrafes, ilustrações; errata, orelha, capa, contracapa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacional à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. ( GENETTE, 2006, p. 10)

Uma possível alusão ao processo de clonagem e à genética é a capa de *O homem duplicado* publicada no Brasil pela editora Companhia das Letras, trazendo a representação do DNA, com a reprodução dos vinte e três cromossomos da estrutura genética humana, insinuando talvez a intervenção tecnológica. No período em que o livro foi publicado, o debate ético acerca da probabilidade da clonagem era notório e o genoma humano fora decodificado três anos antes. Nesse caso, o paratexto sugere a probabilidade de clonagem mediante manipulação genética.

A estranheza é sentida em momentos cruciais da narrativa: quando Tertuliano se dá conta que o duplicado existe após assistir ao filme; nos pressentimentos de Helena; no primeiro encontro dos duplos e em algumas situações tensas envolvendo definições importantes para as personagens. O espelho surge em algumas passagens: na primeira delas o próprio Tertuliano se questiona sobre a possibilidade de existir alguém tão parecido com ele diante do espelho em sua casa; noutra quando Tertuliano fala com António Claro é feita uma comparação sobre “a voz de ambos irá repetir-se como um espelho se repete diante de outro espelho” (2002, p. 177) e, ainda, nas reflexões de António Claro sobre a conversa que tivera ao

telefone com Tertuliano questionando sobre o aparecimento do duplo: “A imagem virtual daquele que se olha ao espelho, A imagem real daquele que do espelho olha” (2002 p. 182,). A referência à semelhança física também surge nesta conversa telefônica em que Tertuliano reafirma “Qualquer pessoa que nos visse juntos seria capaz de jurar pela sua própria vida que somos gémeos [...] Mais que gémeos, iguais” (2002, p. 178).

Reiterando o que já fora referido antes, durante a narrativa por diversos momentos até os próprios acontecimentos são duplicados, as ações empreendidas por Tertuliano e António Claro são idênticas e a troca de casais é algo peculiar. Tanto um como outro, quando trocam de roupa, assumem a identidade de quem lhes usurpa a individualidade, ou seja, ao sair com Maria da Paz na pele de Tertuliano, António se duplica; Tertuliano do mesmo modo, ao vingar-se do ator, acaba assumindo a vida e a mulher do outro. Saramago articula as personagens quando propõe a troca de identidades e provoca um relacionamento amoroso a quatro, ou seja, ao assumir a identidade do outro se assume também o que poderia existir de mais precioso – o ser amado.

A temática do duplo sugerida por Saramago tem contornos definidos, prestando-se a uma discussão contemporânea sobre a condição existencial do homem, suas angústias, seus sofrimentos e de como ele pode lidar com isso. Ele não é um anônimo na multidão, pode ser identificado, apontado e até ridicularizado (na locadora de vídeo, pelos colegas da escola, pelo duplicado).

Na obra em análise fica indefinida a questão espacial, apenas com algumas alusões ao trânsito lento e pesado, uma cidade com alguns milhões de pessoas, as formas labirínticas das ruas, a dificuldade de mobilidade, caracterizando uma grande metrópole da contemporaneidade. Furtado (1980) entende que a definição de espaço mais adequada a esse tipo de narrativa deva ser “híbrido, descontínuo, formado por associações forçada de elementos dissonantes e reciprocamente exclusivos, que constitua o fundo adequado à incerteza e indefinição da história” (p.125).

## CONCLUSÃO

O tema do duplo na literatura é uma constante desde a Antiguidade até o momento presente por tratar de questões existenciais do ser humano; essas questões percorrem o tempo, diferenciando-se somente pela abordagem, ora próximas ao cômico, ora mais voltadas aos assuntos referentes ao fantástico e, na atualidade, às questões relacionadas à identidade do sujeito.

Para dar suporte às considerações acerca do tema, foi examinado um referencial teórico consistente e diversificado que reitera a importância do duplo na cultura dos povos, na filosofia, na psicologia, na psicanálise e, principalmente, na literatura.

Constatou-se, assim, nesta dissertação, que o duplo é um tema que permanece temporalmente, coadunando-se com as modificações culturais no decurso da história. Nos primórdios se constituía pela semelhança física, pela mitologia e pela religião, sendo explicitado através de lendas, de mitos e da necessidade do prolongamento da existência diante da morte.

Platão, por seu turno, considera em suas obras *O banquete* e *A república* que o ser humano está à procura de sua metade (mito do andrógino) e de uma outra realidade (mito da caverna). Como a realidade é densa e complexa, pode gerar dramas de consciência e desdobramentos que são tratados à luz da psicologia e da psicanálise. O fenômeno do duplo e os elementos temáticos que constituem a literatura fantástica foram e são objetos de estudo das ciências que tratam da mente humana, atribuindo as disfunções mentais a esses desdobramentos de personalidade que aparecem nos indivíduos. Dentro dessa perspectiva, Otto Rank (1939) entende que o duplo está vinculado, num primeiro momento, aos gêmeos, às superstições e ao folclore; mas também pode estar associado à personalidade dos autores que, via seus personagens, realizam uma catarse própria, criando os duplos.

Essa abordagem vinculada estreitamente à figura do autor, prioriza elementos biográficos em detrimento dos literários.

Pela visão de Freud (1919), o duplo é uma das formas mais contundentes de estranhamento. O desdobramento da personalidade, segundo o mestre da psicanálise, pode ocorrer pela divisão, pela duplicação e pelo intercâmbio. No entendimento de Jung (s.d.), o duplo consiste no que ele denomina de sombra, algo oculto no inconsciente que, muitas vezes, fica escondido como nossos pequenos pecados cotidianos. Seguindo pelo viés psicológico, Keppler (1970) propõe uma categorização ampla, apontando sete tipos de duplos, entre eles, o do perseguidor. O pensador ainda entende que o duplo é resultado da fragilidade do eu original e do paradoxal processo de atração/repulsa entre original e sócia. Já nos estudos de Bargalló (1994), o duplo é construído de três modos: fusão, fissão ou metamorfose, resultantes do processo de cisão da personalidade do sujeito. Essa classificação assemelha-se à que Freud fizera anteriormente. Verificou-se, também, no decorrer deste estudo que o tema do duplo faz parte de inúmeras obras literárias constituindo-se como uma temática comum entre diversos autores: Plauto, Jean Paul Richter, Chamisso, Hoffmann, Maupassant, Poe, Stevenson, Dostoiévski, Borges, Cortázar, Fuentes e Saramago. Nas comédias latinas de Plauto, o autor trata da dualidade (deuses *versus* mortais), sob o viés do humor. Nos outros escritores, no que tange aos contornos psicológicos e psicanalíticos, o *doppelgänger* é focalizado através dos duplos perseguidores, dos bonecos autômatos, da sombra, das metamorfoses, que se diluem nos dramas e cisões de consciência, chegando até os duplicados e, por consequência, aos múltiplos.

Numa abordagem mais específica, articulada com as obras analisadas na dissertação, observou-se que o duplo em Dostoiévski é trabalhado através de um processo lento, gradual e irreversível de esquiva, de fuga da realidade, protagonizada por Goliádkin que não suporta conviver com o seu lado sombrio. Associando-se a narrativa do mestre russo à teoria sobre o duplo, pôde-se depreender que Goliádkin criou uma ilusão, um mundo aparente para fugir da realidade que o aniquilava, conforme entende Rosset (1988). A realidade vivida na repartição pública era permeada de artifícios e ardis para obtenção de vantagens pessoais e, ao não concordar com isso, o funcionário público era preterido, ou seja, os estratégias que tanto detestava nos outros se refletem no duplo Goliádkin

júnior. O duplo é quem bajula os chefes, faz as tarefas com presteza, ganha elogios e responsabilidades maiores. As deformidades de caráter também constituem a sombra, referida por Jung (s.d.), que contribuem para a duplicação, como aponta Freud (1996), e para a conseqüente fusão das personalidades, referida por Bargalló (1994), como também, durante o processo de duplicação de Goliádkin sênior, este passa a ser perseguido pelo duplo, consoante a definição elaborada por Keppler (1976).

Por seu turno, o fenômeno literário do duplo desenvolvido por José Saramago, assemelha-se, em parte, ao de Dostoiévski, no que se refere ao duplo perseguidor. No entanto, ultrapassa as tipologias até agora elaboradas, pois, ainda que se verifiquem no texto, elementos já consagrados como o espelho, a máscara, a semelhança física e a reflexão dos aspectos filosóficos, o duplo em Saramago chega ao século XXI sob o viés da tecnologia genética e da probabilidade da clonagem de seres humanos. Os duplicados são idênticos, embora pareçam ser de famílias diferentes, portanto a possibilidade de serem gêmeos é descartada; pelo que se percebe não ocorre nenhum fenômeno de desdobramento psicológico com a personagem de Tertuliano e, portanto, não se classificaria como fusão nem como cisão. A narrativa não resolve esse impasse, porém abre uma perspectiva a partir do questionamento da realização do exame de DNA.

Com o imprevisível desaparecimento de António Claro, Tertuliano parece ter resolvido a problemática da questão do duplo, no entanto, um aspecto deve ser ressaltado: agora, Tertuliano sabe do processo que o novo outro possivelmente já realizou. O leitor preenche o vazio textual, pois também ele já sabe como irá se desenrolar a nova trama. Se, conforme Rosset (1976), na narrativa tradicional acerca do duplo, matar o outro é matar a si mesmo, perecendo, em Saramago liquidar o duplo torna-se essencial para a defesa da individualidade. Entretanto, nem mesmo o assassinato do outro é garantia de sobrevivência, pois se insinua no final da narrativa o deslizamento do duplo para o múltiplo, numa possibilidade *ad infinitum* do mesmo, da repetição em série, que a ciência acena como possibilidade. Para além da alegoria e do fantástico, o assustador que a narrativa de Saramago aponta é a possibilidade do desaparecimento da individualidade, em um mundo moldado pelo virtual, pelas aparências, reduzindo a essência do eu a potencialidade da cópia e do repetível.

É importante, ainda, salientar que *O duplo*, de Dostoiévski, e *O homem duplicado*, de José Saramago, aproximam-se pela configuração dos protagonistas – Goliádkin e Tertuliano – elaborados como homens tristes, amargurados, depressivos que transformam suas vidas quando da chegada do sócio. Através de Goliádkin júnior e António Claro, a vida até então ordenada e previsível, se transforma num turbilhão de sentimentos e ações desencontradas.

Por fim, resta reiterar que, apesar da afirmativa feita por Todorov acerca do desaparecimento da literatura fantástica e dos elementos que a compõe, fica evidente, pelas várias abordagens apresentadas nesta dissertação, pelos mais diversos autores de diferentes áreas do conhecimento – filosofia, psicologia, psicanálise, literatura, entre outras – que o tema do duplo permanece atual. Essa atualidade é conferida pelo inesgotável processo de reflexão do homem sobre a sua identidade. Constatou-se, pelas análises realizadas, que o tema do duplo acompanha as transformações do mundo e os questionamentos do homem, resultando num processo constante de busca, de compreensão e entendimento, entretanto “a ambiguidade, a incerteza, a indecisibilidade que fazem parte do refinado jogo de troca entre o eu e seu duplo confundem a referência, ao expressarem uma dúvida (construtiva) sobre o real”. (BRAVO, 1997, p. 287), criando uma atmosfera favorável à constante inovação do tema, através da transtextualidade.

## REFERÊNCIAS

ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Tradução de Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Manati, 2003.

BARGALLÓ, Juan Carraté. *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Alfar, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. In: *Le récit fantastique – la poétique de l'incertain*. Tradução de Biagio D'Angelo. *Fronteiras*, São Paulo: setembro, v. 3, n. 3, p. 1-18, set. 2009.

BÍBLIA. Gênesis. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de Matos Soares. São Paulo: Paulinas, 1976. p. 27.

BRAVO, Nicole. Duplo In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sússekind. et al. São Paulo: J. Olympio, 1997.

CHAMISSO, Adelbert Von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números). Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto*. São Paulo: Ática, 1995.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *O duplo*. Tradução do russo de Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Pobre gente, O duplo*. Tradução de Oscar Mendes e Natália Nunes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1975.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *O sócia*. Tradução de Corália Rego Lins. Rio de Janeiro: Vecchi, 1943.

ENTHOVEN, Raphael. Clément Rosset: a filosofia do “duplo” – universos paralelos, a globalização e a inabilidade de Derrida. *Revista Pulse*, Berlim, 2002. Disponível em: < <http://www.pulse.berlin.com/index.php?id=125.html>>. Acesso em 27 de abril de 2009.

FERREIRA, Sandra. Original e cópia (sobre *O homem duplicado*, de José Saramago). In: XI Encontro Regional da ABRALIC, São Paulo, 2007.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski: as sementes da revolta, 1821-1849*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Edusp, 2008.

FRANZ, M. - L. von. O processo de individuação. In: JUNG, Carl G. et. al. *O homem e seus símbolos*. 2. ed. São Paulo: Nova Fronteira, [s.d.].

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

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Revista USP, nº. 53, p.166-182, março/maio, 2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>>. Acesso em 10 de junho de 2010.

FURTADO Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário de mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1996.

HOFFMANN, E.T.A. *Contos fantásticos*. Tradução de Cláudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

KEPPLER, C.F. *The literature of the second self*. Arizona: The University of Arizona Press, 1976.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAMAS, Berenice Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia*. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.

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

MACHADO, Madalena Aparecida. *O homem da pós-modernidade: a literatura em reunião*. 2008 . 500 f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

MACHADO, Madalena Aparecida. *Pensar o ser e o agir em O homem duplicado*. 2002. 519 f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura – Universidade do Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, 2002.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo. (Org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 2000. p.111-123



MIJOLLA, Alain de. *Dicionário internacional da psicanálise: conceitos, noções, biografias, obras, eventos, instituições*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

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

OLIVEIRA FILHO, Odil José. A incoerência coerente: a alegoria e o fantástico em José Saramago. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, São Paulo.

OLMI, Alba. *Uma escritora de ficção e a ficção de uma escritora: os múltiplos processos da autobiografia estética em Janet Frame*. São Paulo: Scortecci, 2003.

PERKOSKI, Norberto. *Duas visões do duplo: Maupassant e Cortázar*. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 28, n. 93, p. 75-86, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

PLATÃO. *O banquete ou do amor*. Tradução de J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

RANK, Otto. *O duplo*. Traduzido por Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Tipografia Alba, 1939.

RATTNER, Jair. *Saramago lança livro e adverte Lula contra três monstros*. BBC Brasil, Lisboa, 07 de novembro de 2002. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/./021107/-saramagobg.shtml>>. Acesso em 03 de julho de 2009.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 2008.

RENAUX, Sigrid. *Dostoiévski: a duplicidade na estrutura narrativa de "O duplo"*. *Letras*, Curitiba, n. 25, p.347-400, jul. de 1976.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Tradução de José Thomaz de Brum. Porto Alegre: L&PM, 1988.

SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCHNAIDERMAN, Bóris. *Turbilhão e semente: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

SLAVUTZKY, Abrão. *Quem pensas tu que eu sou?* São Leopoldo: Unisinos, 2009.

TCHEKHOV, Anton. *Um negócio fracassado e outros contos de humor*. Tradução e prefácio de Maria aparecida Botelho Pereira Soares. Porto Alegre: L&PM, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

WELLEK, René. WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.