

Um périplo pelo território duplo¹



Adilson dos Santos²

Resumo:

Este estudo objetiva apresentar algumas considerações teóricas acerca do duplo – um tema de abrangência considerável –, tais como: suas raízes na consciência mitológica de povos antigos; sua presença na religião e na filosofia platônica; um breve histórico de sua manifestação na literatura mundial e as modificações pelas quais passou; os tipos de duplo (“interno” e “externo”) e a sua representação através de variados elementos, como sócias, irmãos (gêmeos ou não), a sombra, o reflexo na água ou no espelho e a imagem captada pelo(a) quadro/retrato/fotografia.

Palavras-chave: Duplo; Literatura Mundial.

Abstract:

This study aims at presenting some theoretical considerations about the double – a subject of very considerable extent –, such as: its roots in the mythological conscience of ancient people; its presence in the religion and in the Platonic philosophy; a brief history of its manifestation in the universal literature and the modifications it suffered through the centuries; the types of double (“internal” and “external”) and its representation through varied elements, as second self (double), siblings (twin or not), the shadow, the reflection in water or in the mirror and the image captured by picture/portrait/photograph.

Key-words: Double; Universal Literature.

Résumé:

Cette étude cherche à présenter quelques considérations théoriques sur le double – un thème d’ampleur très considerable –, comme: ses racines dans la conscience mythologique des peuples anciens; sa présence dans la religion et dans la

¹ Recebido em 31 de maio de 2009. Aprovado em 28 de junho de 2009.

² Doutor (2009) em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (UEL)

philosophie platonique; un exposé historique de sa manifestation dans la littérature mondiale et les changements qu'il a souffert pendant les siècles; les types de double ("interne" et "externe") et sa représentation au moyen de plusieurs éléments, comme sosies, les frères et soeurs (jumeaux ou non), l'ombre, le reflet dans l'eau ou dans le miroir et l'image captée par le tableau/le portrait/la photographie.

Mots-clé: Double; Littérature Mondiale.

Tema errante e recorrente na história da literatura mundial, o duplo apareceu e continua a aparecer sob as mais diversas formas, intrigando e instigando a curiosidade e a imaginação de escritores, críticos e leitores. Embora ocupe um espaço bastante extenso no campo da literatura mundial, fazendo-se sentir já na Antiguidade, através das comédias de Plauto, é precisamente a partir do final do século XVIII que o termo "duplo" passou a ser difundido com mais destaque. De acordo com Nicole Fernandez Bravo (2000: 261),

uma das primeiras denominações do duplo é o de alter ego. [...] O termo consagrado pelo movimento do romantismo [alemão] é o de *Doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 e que se traduz por "duplo", "segundo eu". Significa literalmente "aquele que caminha do lado", "companheiro de estrada". Endossamos a definição dada pelo próprio Richter: "assim designamos as pessoas que se vêem a si mesmas". O que daí se deduz é que se trata, em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade.

Em sua pesquisa sobre o tema do duplo, Juan Bargalló Carraté (1994: 11) afirma que o mesmo faz parte da estrutura de toda a literatura do ocidente como oposição de contrários. Ele também explica que essa oposição de contrários constitui um pressuposto básico na doutrina dos mais antigos pensadores do ocidente, como Heráclito e Platão; está latente no mito de Édipo; e determina um dos capítulos destacados da crítica moderna, concretamente a sociocrítica, a psicocrítica freudiana e a mitocrítica de

Gilbert Durand, sob o denominado “regime da antítese”. Para Carraté, o desdobramento (duplo) seria uma metáfora dessa antítese, ou dessa oposição de contrários, em que cada um encontra no *outro* seu próprio complemento. O desdobramento (a aparição do *outro*) seria o reconhecimento da própria indigência, do vazio que o ser humano experimenta no fundo de si mesmo e da busca do *outro* para tentar se preencher.

Além das mencionadas áreas do saber e da literatura – gênero com o qual demonstra uma afinidade particular e no qual se manifesta de forma bastante fecunda –, o duplo também se faz presente nas artes plásticas, na música³ e na arte cinematográfica. No que se refere, em especial, à sétima arte, a motivação para o estudo de Otto Rank (*O duplo*) veio do filme *O estudante de Praga* (1914), de Hans Heinz Ewers, e é precisamente com a análise deste filme que o autor inicia o primeiro capítulo de seu livro. O filme é inspirado no conto de E. T. A. Hoffmann, intitulado “A imagem perdida”, e trata da história de Balduino, um estudante de Praga que, após ter dilapidado todos os seus bens de forma irresponsável, impensadamente vende, por uma fortuna, para um estranho chamado Scapinelli, a própria imagem refletida num grande espelho em seu quarto. Sem se dar conta da gravidade do contrato que acabara de assinar, o personagem acompanha com terror sua segunda personalidade destacar-se do espelho e seguir o velho pela rua afora. Desse momento em diante, a perda da imagem determinará conseqüências dolorosas para o herói e será a causa de sua ruína definitiva. Atormentado pelas constantes aparições de seu reflexo, não conseguirá sequer dar um primeiro beijo na mulher amada, a jovem condessa von Schwarzenberg, noiva de seu primo, o Barão Waldis von Schwarzenberg. Este último, ao saber da proibida ligação dos dois através de Lydushka, antiga companheira de Balduino, desafia-o para um duelo. Porém, Balduino, instado pelo pai da condessa, dá sua palavra de

³ Clément Rosset, em *O real e seu duplo*: ensaio sobre a ilusão, estuda alguns exemplos de manifestação do tema fora da expressão literária. Na pintura, o autor aborda a célebre tela *O ateliê*, de Vermeer. Na música, ele examina três grandes obras do início do século XX: “*Petrouchka*, de Stravinski, *O amor feiticeiro*, de Manuel de Falla sobre um argumento de Martinez Sierra, e *A mulher sem sombra*, de Richard Strauss sobre libreto de Hofmannsthal” (1998:75).

honra em penhor de que não matará seu futuro genro. Todavia, no caminho para o duelo, encontra a própria imagem enxugando uma espada banhada em sangue e, à distância, vê seu rival morto. As perseguições causadas pelo terrível espectro só terminam quando Balduino, num acesso de raiva, apanha um revólver e alveja o fantasma, que desaparece imediatamente. Julgando-se livre de todas as suas penas, o personagem resolve mirar-se novamente no espelho. No entanto, no mesmo instante, sente uma violenta dor no coração, vê a camisa embebida de sangue e dá-se conta de que atirara em si mesmo. Desnortado, cai morto. Logo em seguida, Scapinelli aparece e, com um sorriso sarcástico, rasga o contrato sobre o corpo inanimado. Em *O estudante de Praga*, as situações pelas quais o personagem passa são, pois, determinadas por sua própria personalidade. É ela quem dita os acontecimentos. “Através da técnica cinematográfica, que permite a representação visual dos processos mentais em um alto grau”, reproduz-se “o trágico problema de um indivíduo que luta com a sua própria personalidade” (Rank 1939:15).

Fazer uma síntese do tema do duplo não é uma das tarefas mais fáceis de se executar, uma vez que este pode ser examinado sob múltiplos prismas, dependendo do contexto de que e de onde se fala. Além disso, as incontáveis transformações que sofreu – e, certamente, continuará a sofrer – conferem tal dificuldade. A única coisa que, seguramente, pode-se dizer é que, independentemente da diversidade de realizações e representações, as histórias de duplo geralmente apresentam uma face invariável de impasse, propiciadora de um sentimento de insegurança e mistério, nem sempre totalmente decifrável, nem sempre de compreensão plena, mas, nem por isso, menos estimulante. Conforme foi dito, o tema do duplo goza de uma popularidade constante e a explicação para o seu incessante reaparecimento provavelmente reside no fato de o mesmo dizer respeito a questões por demais inquietantes e conflituosas para o ser humano: “‘Quem sou eu?’ e ‘o que serei depois da morte?’ são indagações perenes que se projetam na criação artística de todos os tempos e sugerem representações do desdobramento do Eu que pensa e, ao mesmo tempo, é objeto da reflexão” (Mello 2000:111).

A idéia da duplicidade do “eu” e seu desdobramento em várias acepções foi refletida por diversos estudiosos, como por exemplo: Ana Maria Lisboa de Mello, Anne Richter, Berenice Sica Lamas, Catherine Couvreur, Clément Rosset, Cristina Martinho, Edgar Morin, Edna Tarabori Calobrezi, Jacques Goimard & Roland Stragliati, João A. Frayze-Pereira, Juan Bargalló Carraté, Julia Kristeva, Lubomír Dolezel, Nicole Fernandez Bravo, Oscar Cesarotto, Otto Rank, Platão, Robert Rogers, Sigmund Freud e Wladimir Troubetzkoy, dentre outros tantos. Será à luz das reflexões destes estudiosos e de outros que se fizerem necessários que o motivo do duplo será agora analisado. Embora apresentem posturas críticas distintas em seu percurso de revisão do duplo, a maioria destes autores apresenta certa conformidade no estabelecimento de algumas determinações comuns, assumidas pelo tema entre os antigos, os românticos e os seus sucessores. Em geral, a representação artística do problema do duplo tem se dado através de elementos que se reproduzem através dos séculos, tais como: sócias, irmãos (gêmeos ou não), a sombra, o reflexo na água ou no espelho e a imagem captada pelo(a) quadro/retrato/fotografia.

O duplo na esfera religiosa

Ainda que sua eflorescência tenha se dado na Alemanha, durante a era romântica, o duplo remonta a épocas bem mais remotas. Suas profundas raízes encontram-se presentes na consciência mitológica de povos antigos. Em *O homem e a morte*, de Edgar Morin, e, mais especificamente, em *O duplo*, de Otto Rank, é possível constatar o trabalho dos ensaístas no sentido de esquadriñar a questão do duplo no imaginário desses povos, através de fontes do tipo: folclore, histórias de magia, superstições, antigos costumes religiosos e demais tradições.

Segundo consta, antigas lendas nórdicas e germânicas já rezavam o encontro com o duplo. Tinha-se a idéia de que a libertação do duplo seria um acontecimento funesto que, muitas vezes, pressagiaria a morte. Uma das representações do *alter ego* nestes relatos era a da alma viajante que saía do corpo do adormecido, assumindo o aspecto animal ou de uma sombra.

No que toca, em particular, à sombra, Otto Rank diz que as superstições e os temores relativos a ela ainda existentes em nossos tempos têm suas raízes nos numerosos ritos e tabus divulgados entre os povos primitivos. Os antigos acreditavam que qualquer dano causado à sombra prejudicaria o seu possuidor. De acordo com uma crença hindu, era possível inclusive matar um inimigo transpassando o coração de sua imagem ou sombra. Os povos primitivos também evitavam cruzar as suas sombras, pisá-las, bem como projetá-las sobre um defunto, um caixão ou túmulo – razão pela qual faziam os enterros à noite: “Em sentido um pouco modificado, esta superstição transparece como temor às moléstias ou outras desgraças. Aquele que não possui uma sombra morrerá; aquele que tem uma sombra pequena ou apagada adoecerá; ao passo que uma sombra forte pressagia saúde” (Rank 1939:92). Nestes três últimos casos, a sombra é vista como o símbolo material de uma realidade invisível, porém atuante no homem, isto é, a sua força vital.

Para os povos primitivos, a sombra era a personificação ou o equivalente da alma humana: “Esta crença explica o particular respeito que dedicam à sombra, e os tabus criados em torno dela, e ainda mais, que todos os temores supersticiosos da morte nascem da infração dos tabus, visto que o ferimento, a mutilação ou a perda da sombra são, irremediavelmente, seguidos de morte” (Rank 1939:92-93).

Recorrendo a diversos folcloristas, Otto Rank constata que, nas línguas de variados povos, uma mesma palavra pode designar “sombra”, “espírito”, “alma”, “imagem”, “reflexo”, “eco” e “duplo”. Conforme o autor, “variada série de relatórios, apresentados em folclore, põe fora de dúvida o fato de que o homem primitivo considera a sombra seu misterioso duplo, como um ser espiritual, porém real”⁴ (Rank 1939:93). Como faz notar Edgar Morin, não se trata de um elemento que se manifesta apenas depois da morte: “Esse

⁴ “Segundo uma tradição, o homem que vendeu sua alma ao diabo [para obter em troca aquilo que desejasse nesta terra] perde com isso sua sombra. O que significa que, por não se pertencer mais, ele deixou de existir enquanto ser espiritual, enquanto alma. Não é mais o demônio que faz sombra sobre ele; ele não tem mais sombra, porque não tem mais ser” (Chevalier; Gheerbrant 1997:843). De agora em diante, sua sombra/alma pertence ao mundo das trevas e já não pode se manifestar sob o sol.

duplo não é tanto a reprodução, a cópia conforme *post mortem* do indivíduo falecido: acompanha o vivo durante toda a sua existência, *duplica-o*, e este último sente-o, conhece-o, ouve-o e vê-o, por meio de uma experiência cotidiana e quotinocturna, nos seus sonhos, na sua sombra, no seu reflexo, no seu eco [reflexo auditivo]” (1988:126).

Em consonância com esse dado, os franceses Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, na parte que dedicam à explicação do verbete “duplo”, em seu *Dicionário de símbolos*, afirmam que “as religiões tradicionais concebem geralmente a alma como um do duplo do homem vivo, que pode separar-se do corpo com a morte dele, ou no sonho, ou por força de uma operação mágica, e reencarnar-se no mesmo corpo ou em outro” (1997:353).

No que se refere aos tabus, superstições e presságios em relação ao reflexo sobre a água ou no espelho, estes são da mesma natureza dos que dizem respeito à sombra. Para os povos primitivos, perder o reflexo era o mesmo que perder a alma, o que resultaria inevitavelmente em morte. Por meios dos espelhos, as almas podiam ser capturadas, os mortos podiam ser invocados, o futuro podia ser predito⁵ e rituais de magia⁶ podiam ser realizados. Conforme Edgar Morin, “o além dos espelhos é o verdadeiro reino dos duplos, o reverso mágico da vida” (1988:127). A crença, por exemplo, na permanência das almas no espelho e no perigo que isso inspira, reflete-se nos costumes de alguns povos de não expor um cadáver perante espelho, e nem contemplar o defunto através dele, para evitar que se veja outro cadáver predizendo outra morte. De acordo com outra crença, “aquele que se mirar num espelho, enquanto houver um cadáver dentro de casa, falecerá em curto prazo. Esse temor, entretanto, parece ser muito divulgado mesmo

⁵ Para Otto Rank, “o interesse principal de um indivíduo pelo seu futuro consiste mais em saber se terá vida longa do que conhecer o que possa sobrevir” (1939:117-118).

⁶ Para prever o futuro, as videntes também podiam receber as indicações do mundo dos duplos através da água e do derivado do espelho, que é a bola de cristal. Em *Histoire du miroir*, “Melchior-Bonnet informa que a maior parte dos tratados de demonologia - do séc. XII ao século XVII - denunciam as práticas de feitiçaria que se apóiam na hidromancia, catoptromancia (do gr. *kataptron*: espelho) e cristalomancia” (apud Mello 2000:116).

em nossos tempos, julgando-se pelo hábito de se cobrirem os espelhos em caso de morte – costume este, baseado no temor de que a alma do morto permaneça em casa” (Rank 1939:115).

A idéia de que a alma de um indivíduo aparece personificada na sua imagem também se exprime no temor de alguns povos de serem retratados por meio da pintura ou através de processo fotográfico: “Esta superstição é observada, tanto entre os Esquimós, como entre os índios americanos, os habitantes da África Central, da Ásia, da Índia Oriental e da Europa” (Rank 1939:119). Teme-se que a própria imagem seja possuída por um estranho, visto que este poderá expô-la a alguma desgraça ou até mesmo à morte. No que se refere, em especial, à fotografia, Edgar Morin diz que este reflexo moderno pode “fixar a presença do duplo: certos espíritos desaconselham o deixar-se fotografar, com receio dos malefícios que possam incidir sobre o duplo” (1988:153). Conforme sublinha Nelson Brissac Peixoto, “fotografar [...] é, num certo sentido, se apropriar” (1990:471).

No imaginário dos povos, o retrato é capaz de captar a vida do modelo. Este medo reflete-se inclusive no receio de alguns selvagens⁷ de permanecerem a sós com fotografias, temendo que possam viver e vir atacá-los. Devido à crença de que a imagem é a alma, o temor pela própria imagem estende-se igualmente à escultura. Otto Rank relata que “a vista de uma estátua pode produzir num selvagem africano estado de grande inquietação, e que já se tornou necessária a destruição de obras de arte, para acalmar uma multidão excitada” (1939:120).

Os homens primitivos não conhecem a sua interioridade senão exteriormente a si. O que possivelmente os levou a identificar a alma nas suas sombras são os seus “misteriosos” atributos: trata-se de um fenômeno visível, porém sem matéria corpórea, que se desdobra em condições particulares (luz

⁷ Aqui, o emprego do termo “selvagem” por Otto Rank assinala a posição de um estudioso da primeira metade do século XX. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, “o termo, quando us. para designar ou classificar grupos humanos, tende a ser rejeitado pelas modernas análises das ciências sociais, devido às conotações etnocêntricas explícitas em seu uso comum e por sua imprecisão como conceito” (Houaiss; Villar 2001:2539).

do sol/luar) ou sob fontes de luz artificiais; inseparável do homem – a ponto de se poder considerá-la como uma parte integrante sua –, e que o reproduz/duplica da forma como fisicamente se constitui. Otto Rank assinala que

foi através da sombra e do reflexo que o homem viu pela primeira vez a sua forma. Mais tarde [eles] representaram a sua alma e esta crença primitiva se tornou a origem da crença na alma, sustentada pelos povos de cultura antiga. Erwin Rohde, em seu vasto estudo sobre o desenvolvimento da idéia da alma na antiguidade, exprime o seguinte em sua volumosa obra *Psique*: “A crença na existência de uma alma era uma das mais antigas hipóteses em que se baseava a explicação do sonho, do êxtase e das visões, fazendo com que um agente de natureza especial interviesse em todos os casos obscuros”. Segundo Homero, o homem tem uma existência dualista, uma visível, outra invisível que se desprende apenas depois da morte – esta não é outra senão a sua alma. Habita no homem como um hóspede estranho, um débil duplo (sua outra personalidade sob a forma de sua psique) cujo reino é o país dos sonhos. Quando a personalidade consciente adormece, o duplo trabalha e vela. Tal imagem, refletindo a personalidade visível e constituindo a segunda personalidade, é considerado pelos Romanos como o Gênio; pelos Persas, o Fravauli; pelos Egípcios, o Ka (1939:96-97).

Para Otto Rank, quando analisado, o significado original do duplo nada mais é do que o problema/angústia da morte que constantemente ameaça a personalidade. A perspectiva da morte, a consciência da efemeridade e finitude do “eu”, é difícil de ser admitida pelo homem primitivo, razão pela qual se originou a crença na alma imortal – que é um dos fundamentos das tradições religiosas de modo geral. Nas palavras do ensaísta, “a crença na alma originou-se do desejo de vencer este medo, e daí sobreveio a divisão da personalidade em duas partes, uma mortal e outra imortal. Estas duas partes,

uma que aparece e desaparece, enquanto a outra é visível continuamente, são semelhantes, ou pouco se diferem – corpo e sombra” (Rank 1939:100).

A imaginação de um *outro* – um duplo idêntico, autônomo, inalterável e sobrevivente sob a forma de espectro – seria, então, uma garantia contra o sepultamento do “eu”, uma forma de negar a morte e de salvar a sua integridade para além da decomposição. Visto sob essa perspectiva, a princípio, o duplo atuaria com um anjo da guarda do homem primitivo, o protetor de sua imortalidade. Acontece que, enquanto “o homem ingenuamente acreditava na sobrevivência pessoal eterna, além túmulo, [...] era [igualmente] forçado a admitir a existência de continuidade puramente biológica nas espécies, em cujos indivíduos reconhecem a sua mortalidade” (Rank 1939:151-152). Paradoxalmente, “neste símbolo original de sua imortalidade pessoal é obrigado a reconhecer a morte que dantes procurava negar” (Rank 1939:152). Assim sendo, numa fase mais avançada na crença na alma, o duplo inverte seu aspecto, perde a sua exclusiva significação positiva e se transforma também em terrível e assustador mensageiro e, até mesmo, proclamador da morte – razão porque gera sentimentos ambivalentes a seu respeito, de proteção (interesse apaixonado) e de ameaça (terror) ao mesmo tempo. Transformado na consciência perseguidora e atormentadora do homem, o duplo, em todas as suas associações – sombra, reflexo, retrato e etc. – passa a evocar a morte e sua invencibilidade. É por isso que “a origem de todos os tabus parece ser o temor de provocar o espírito mau da morte, em outras palavras, a própria morte” (Rank 1939:100).

De acordo com Nicole Fernandez Bravo, essa idéia de separação entre alma e corpo, espírito e matéria, é uma das formas de representação da estrutura do homem interior, uma vez que esta “pressupõe a união de dois elementos diferentes” (2000:262). Além dela, a dualidade humana também se expressa nas seguintes dicotomias: masculino/feminino, homem/animal, mortal/imortal, bem/mal, razão/sentimento, razão/instinto, consciência/inconsciência, sanidade/loucura, vício/virtude, bom gênio/mau gênio, objetivo/subjetivo e etc. Comentando a respeito da religião pagã e de seus deuses dotados de natureza dúplice, Jeová da Rocha Mendonça evidencia que a constituição de

tais divindades acaba por representar esse caráter bipartido do homem. Diz o autor que as “divindades das religiões [pré-colombianas,] africanas, egípcias e gregas, etc., com uma associação física parte homem, parte animal, ou numa simbiose homem/mulher (entre outras manifestações), [...] já sugerem uma disputa/conflito do ser em sua dualidade existencial” (2001:144-145).

No que concerne à dualidade masculino/feminino, o primeiro livro do Velho Testamento, o *Gênesis*⁸, relata que o homem começa sendo um e Deus, para dar-lhe uma companheira, corta-o em dois. Segundo o texto bíblico,

Iahweh Deus disse: “Não é bom que o homem esteja só. Vou fazer uma auxiliar que lhe corresponda.” [...] Então Iahweh Deus fez cair um torpor sobre o homem, e ele dormiu. Tomou uma de suas costelas e fez crescer carne em seu lugar. Depois, da costela que tirara do homem, Iahweh Deus modelou uma mulher e a trouxe ao homem.

Então o homem exclamou:

“Esta, sim, é osso de meus ossos
e carne de minha carne!

Ela será chamada ‘mulher’,
porque foi tirada do homem!”

Por isso um homem deixa seu pai e sua mãe, se une à sua mulher, e eles se tornam uma só carne (Gn 2:18-24).

O duplo na esfera filosófica

É interessante observar que a idéia de uma bipartição do homem em seu duplo feminino não aparece unicamente no texto de tradição judaico-cristã. Na filosofia, ela aparece no mito do andrógino, relatado por Platão

⁸. Nos capítulos iniciais deste livro, pode-se também constatar a presença do duplo na própria “concepção divina, já que Deus, consciência absoluta, cria o universo para nele se refletir. A cosmogênese já implica a idéia de desdobramento” (Mello 2000: 112). Além disso, vale notar que é exatamente “com uma divisão dual que Deus rompe com o Verbo, dando início à Criação: luz *versus* trevas” (Lamas 2004:44).

em *O banquete*. Nesta obra, o filósofo ateniense, pelos lábios do poeta cômico Aristófanes, relata que

nossa natureza outrora não era a mesma que a de agora, mas diferente. Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino [proveniente de *Hélio* (Sol)] e o feminino [procedente de *Géia* (Terra)], mas também havia a mais um terceiro, comum a estes dois [pois oriundo de *Selene* (Lua) – a qual participa de ambos], do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino⁹, enquanto agora nada mais é que um nome posto em desonra (Platão 1979:22).

Seu corpo era singular: “Formava uma só peça, com dorso e flancos circulares: possuía quatro mãos e quatro pernas; duas faces idênticas sobre um pescoço redondo; uma só cabeça para estas duas faces coladas opostamente; era dotado de quatro orelhas, de dois órgãos dos dois sexos e o restante na mesma proporção” (Brandão 2000:65). Fortes e presunçosos, tais seres resolveram escalar ao céu para investir contra os deuses. Por tal audácia e procurando enfraquecê-los, Zeus resolveu cortar a cada um em dois, “encarregando seu filho Apolo de curar as feridas e virar o rosto e o pescoço dos operados para o lado em que a separação havia sido feita, para que o homem, contemplando a marca do corte, o *umbigo*, se tornasse mais humilde, e, em consequência, menos perigoso” (Brandão 2000:65).

Enfraquecido em sua singularidade por conta desta cisão, o andrógino tem seu destino convertido numa eterna busca pela metade faltante, ou seja, o seu *outro* com quem voltará a ser um. Aliás, não apenas o andrógino está fadado

⁹ “Andrógino em grego é um adjetivo, cuja forma masculina e feminina é “andróguynos”, palavra composta de “anēr”, “andrós”, aquele que fecunda, o macho, o homem viril e “guynē”, “guynaikós”, mulher, fêmea, donde andrógino é o comum aos dois sexos, o que participa de ambos” (Brandão 2000:64).

a esta busca constante do duplo – com seus aspectos ambíguos (benéficos e maléficos) –, mas igualmente os homens e as mulheres, pois Zeus também decidiu parti-los em dois, tornando-os carentes e desejosos de se “re-unir” para sempre. Aqui, já se constata uma diferença entre o texto bíblico e o texto filosófico. Enquanto o primeiro fundamenta-se unicamente numa relação heterossexual para a realização da unidade, visto que “o Adão primordial, que não era macho e sim andrógino¹⁰, se converte em Adão e Eva” (Chevalier; Gheerbrant 1997:52), o segundo, através das bipartições efetivadas nos gêneros masculino e feminino, também admite a relação homossexual como propiciadora de um retorno ao estado primordial e dá sua versão mítica acerca da origem do homossexualismo. De qualquer modo, é do desejo e da procura do todo que se teria originado aquilo que se dá o nome de “amor”, isto é, o que as criaturas sentem umas pelas outras. Consoante o filósofo, “é então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador de nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana” (Platão 1979:24).

O que confere ao indivíduo a certeza de ter achado o seu próprio complemento é a agitação dos sentimentos e a sensação de plena felicidade experimentada diante do *outro*. Lê-se em *O banquete* que,

quando se encontra com aquele mesmo que é a sua própria metade, [...] então extraordinárias são as emoções que [as criaturas] sentem, de amizade, intimidade e amor, a ponto de não quererem por assim dizer separar-se um do outro nem por

¹⁰. Antes de relatar a criação da mulher a partir da costela de Adão – o que significa dizer “que todo humano era indiferenciado em sua origem” (Chevalier; Gheerbrant 1997:53) –, a Bíblia assim descreve a criação do homem: “Deus disse: ‘Façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança, e que eles dominem sobre os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra.’ Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele o criou, homem e mulher ele os criou” (Gn 1:26-27). Ao comentar esta passagem em seu estudo “Andróginos”, Marie Miguet diz o seguinte: “Um criador e uma criatura andrógina: esta seria a idéia latente da primeira narrativa do Gênesis”. Segundo a autora, “essa narrativa postula uma bissexualidade de Deus e mostra, em sua imagem dupla, Adão e Eva antes da queda, uma coabitação harmoniosa do masculino e do feminino” (2000:26).

um pequeno momento. E os que continuam um com o outro pela vida afora são estes, os quais nem saberiam dizer o que querem que lhes venha da parte de um ao outro. [...] É assim que nossa raça se tornaria feliz, se plenamente realizássemos o amor (Platão 1979:24-25).

Ainda no âmbito da filosofia platônica, porém sob enfoque totalmente diverso, não mais pressupondo o dualismo no domínio do interior do homem, o tema do duplo aparece registrado no livro VII de *A república* através do dualismo “mundo sensível” (cópia) X “mundo inteligível” (modelo), presente na famosa alegoria da caverna. Sócrates, personagem por meio do qual Platão nos fala, convida seu companheiro Glauco a visualizar o seguinte quadro:

Imagina homens 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 diante deles, pois as correntes os impedem de voltar a cabeça; a luz chega-lhes de uma fogueira acesa numa colina que se ergue por detrás 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 (Platão 2004:225).

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

Concluída a descrição do quadro, Sócrates convida Glauco a imaginar a seguinte situação: “Considera agora o que lhes acontecerá, naturalmente, se forem libertados das suas cadeias e curados da sua ignorância. Que se liberte um desses prisioneiros, que seja ele obrigado a endireitar-se imediatamente, a voltar o pescoço, a caminhar, a erguer os olhos para a luz” (Platão 2004:226). De início, com a vista ofuscada, não conseguirá distinguir os objetos e figuras cujas sombras ele via antes. Forçam-no, então, a se aproximar do fogo e a fitar a sua luz, o que lhe causa um maior ofuscamento. Sua primeira reação é a de desviar os olhos magoados para as sombras que ele pode fitar e as quais julga serem mais nítidas. Em seguida, levam-no para fora da caverna, onde a luz do Sol brilha. Não podendo suportar a visão do dia nem distinguir nenhuma imagem, ele, primeiramente, concentra o olhar nas sombras dos homens e de outros seres que se projetam no solo e, logo após, nos seus reflexos na água. A partir de então, consegue, aos poucos, enxergar os próprios seres. Já no que diz respeito à luz do Sol, esta somente poderá ser contemplada tal como é assim que ele, gradativamente, consegue enfrentar a claridade dos astros e da Lua: “Depois disso, poderá concluir, a respeito do Sol, que é ele que faz as estações e os anos, que governa tudo no mundo visível e que, de certa maneira, é a causa de tudo o que ele via com os seus companheiros, na caverna” (Platão 2004:227). Maravilhado pela recente descoberta e lembrando-se da ciência que se cultivava na caverna, lamentar-se-á pelos ignorantes companheiros de cativo e não aceitará de bom grado retornar à antiga morada. No entanto, ele acaba por regressar e retomar o antigo lugar. Quando ele penetra na escuridão da caverna, seus olhos, ainda inundados de luz solar, são incapazes de distinguir os seres e as coisas que lá habitam. Por conta disso, torna-se objeto de zombaria dos demais prisioneiros e é hostilizado.

Conforme Platão expõe na alegoria da caverna, existem dois mundos: o “mundo sensível” e o “mundo inteligível”. O primeiro, representado pelo interior da caverna, é a imagem deste mundo e os escravos que lá habitam refletem a condição dos homens na terra – prisioneiros do próprio corpo e de seus sentidos. Trata-se de um lugar de ignorância e de incertezas, de um mundo de “aparências”, visto que o que se passa lá fora, ou seja, as coisas

reais, assim como as “reproduções” pelas marionetes e as figuras dos próprios companheiros de cativeiro, são percebidas apenas como espetáculos de sombras mais ou menos difusas, projetadas sobre o fundo. Tal percepção, no entanto, não é uniforme, mas variada e cambiante, uma vez que decorre da experiência sensível, ou melhor, do testemunho dos sentidos de cada um. De qualquer forma, os escravos confinados na caverna estão certos de que a verdadeira realidade não é outra senão aquela por eles experimentada individualmente. Eles nada conhecem além disso. Em nota de número 6 ao livro VII de *A república*, Bernard Piетtre (1985:47) diz que

a ilusão obstinada do senso comum considera como única realidade a que se vê ou se conhece por meio dos cinco sentidos e julga “absolutamente” impossível que possa existir uma outra. Do mesmo modo, os prisioneiros da caverna não podendo voltar-se para trás, não suspeitam que possa existir uma outra realidade senão a que vêem e “necessariamente” (como responde Glauco) pensam que a realidade existente é unicamente a que vêem. A opinião é tanto mais certa de si mesma quanto mais afastada se encontra da verdade.

No que tange ao “mundo inteligível”, representado pelo exterior da caverna, este figura como um mundo para além do nosso, superior, intangível, “mundo das verdades e das essências, chamadas também ‘Idéias’ – que são imutáveis, objetivas e universais” (Piетtre 1985:24). É lá que palpita a verdadeira realidade, que se encontram os seres verdadeiros. Todas as coisas conhecidas no mundo visível, sejam elas naturais ou artificiais, são o duplo imperfeito e fugaz dessa realidade ideal – realidade esta invisível aos olhos do corpo, isto é, imperceptível aos sentidos, porém manifesta aos olhos do espírito, ou melhor, perceptível unicamente pelo intelecto:

Todas as coisas da natureza, da matéria aos astros, passando pelas plantas, pelos animais, pelos homens, etc., só existem enquanto

participam de realidades mais perfeitas, ou seja, de realidades ideais. As Idéias são as causas de tudo o que existe, como os seres reais são as causas de suas sombras e de seus reflexos.

Assim como um belo corpo não passa de um reflexo tênue do que pode ser o Belo em si mesmo e uma lei justa nada mais é do que uma imitação longínqua do que pode ser o justo em si, os homens, as árvores, os cavalos são meras cópias imperfeitas [e transitórias] de um mesmo modelo [abstrato, perfeito e universal] de homem, de árvore, de cavalo. Do mesmo modo, as mesas e as camas que o marceneiro fabrica constituem cópias variáveis de um mesmo modelo ideal de mesa ou de cama.

O que caracteriza principalmente as realidades inteligíveis ou as idéias é sua estabilidade, sua eternidade: seu ser. E o que caracteriza principalmente as realidades sensíveis é sua mobilidade, seu aparecimento e desaparecimento, seu nascimento e sua morte, enfim, sua condição de vir a ser (Piettre 1985:26).

O mundo sensível não é mais do que “um sucedâneo enganador”, uma sombra do mundo inteligível – o qual lhe confere “a sua significação e o seu ser”¹¹ (Rosset 1998:49). É por isso que a alma deve sair desse mundo de aparências, perecível, para contemplar o verdadeiro mundo das realidades – o

¹¹. Referindo-se à outra obra de Platão, *Mênon*, Clément Rosset afirma que este também é “o sentido da teoria da reminiscência, que ensina que jamais poderia existir neste mundo uma experiência verdadeiramente primeira. Nada jamais é descoberto: tudo aqui é reencontrado, trazido novamente à memória graças a um reencontro com a idéia original” (1998:53). Nesta obra, Platão expõe o mito segundo o qual a alma é imortal e, tendo nascido diversas vezes e visto tanto as coisas deste mundo quanto as do outro, o Hades, não há o que não tenha aprendido, sendo, pois, possível, em certas ocasiões, “rememorar aquelas coisas justamente que já antes conhecia” (Platão 2005:51-53). Nas palavras do filósofo, “sendo a natureza toda congênere e tendo a alma aprendido todas as coisas, nada impede que, tendo <alguém> rememorado uma só coisa – fato esse precisamente que os homens chamam aprendizado –, essa pessoa descubra todas as outras coisas, se for corajosa e não se cansar de procurar. Pois, pelo visto, o procurar e o aprender são, no seu total, uma rememoração” (Platão 2005:53). É justamente isso o que acontece com o jovem escravo sem estudo do *Mênon*. O personagem Sócrates põe-se a fazer-lhe perguntas de crescente complexidade sobre geometria e o leva a se recordar de algo nunca ensinado. Ao resolver as questões de matemática que lhe foram propostas, o escravo “não descobre, mas redescobre” (Rosset 1998:53) as verdades essenciais que estão escritas na sua alma eternamente.

mundo das Idéias – situado na esfera celeste. Tal como afirma Platão, a “subida à região superior” e a “contemplação dos seus objetos” representam, pois, “a ascensão da alma para a mansão inteligível” (2004:228). De acordo com a concepção platônica, o meio para isso é a educação: “O homem através da educação (Ginástica para o corpo; Música – ciências e artes das musas – para a *psiké*; e Dialéctica para o espírito, *nous*) deve ir libertando-se da *caverna* do mundo sensível e ascendendo paulatinamente à beleza dos divinos [e eternos] arquétipos” (Loução 2002:85).

Avatares do duplo na literatura

O duplo como representação do homogêneo

O percurso da representação do duplo na história da literatura mundial pode ser dividido em duas fases: na primeira, o duplo aparece como figuração do homogêneo; na segunda, como figuração do heterogêneo. A primeira fase, que vai da Antigüidade até o final do século XVI, deixa transparecer a concepção unitária do homem, ou seja, o “postulado da unidade da consciência, da identidade de um sujeito, única e transparente” (Bravo 2000:267), até então predominante.

Neste momento, o duplo simboliza o idêntico e aparece retratado através de gêmeos ou de sócias: dois personagens dotados de identidade própria e sustentando uma subjetividade autônoma, apresentam perfeita semelhança física e, às vezes, até comportamental, a ponto de dificultar a sua identificação. No contexto das obras em que o duplo revela-se como figura do homogêneo, como nas comédias de Plauto (*Os menecmas*, 206 a.C.) e de William Shakespeare (*Comédia dos erros*, 1592-1593), a parecença entre os seres é utilizada para efeitos de substituição, de usurpação de identidade, levando o sócia ou o gêmeo a serem confundidos com o herói e vice-versa. De qualquer maneira, “a identidade de quem assim se vê duplicado não é posta em discussão. O duplo instaura uma substituição apenas momentânea, e o original reencontra em seguida todas as suas prerrogativas. O desfecho

da história promove a reafirmação da unidade do ser” (Bravo 2000:267). Esta tendência à unidade prevalece inclusive nas peças em que um mesmo personagem, travestindo-se, desempenha dois papéis diferentes, como em *O soldado fanfarrão* (por volta de 206 a.C.), de Plauto.

Outros exemplos citados por Nicole Fernandez Bravo são: *Anfitrião* (201-207 a.C.), de Plauto, *Historia regum britanniae* (1132-1135), de Geoffrey of Monmouth, *Ami e Amile* (1090) de Radulfus Tortarios, *Titus et Gisippus* (séc. XII), de P. Alfonso, *La Calandria* (1513), de Bernardo Dovizi da Bibbiena, *Los engañados* (1556), de Lope de Rueda, *Gli inganni* (1562), de Niccolo Secchi, *Rei por semelhança* (1600), de J. Grajales e *Noite de reis* (1602), de William Shakespeare.

O duplo como representação do heterogêneo

A partir do término do século XVI, dá-se início ao progressivo abandono da concepção do duplo enquanto manifestação do homogêneo – o que não significa dizer que, no decorrer dos tempos, obras literárias ligadas a esta vertente tenham completamente saído de cena¹². Acontece que, deste ponto em diante, em decorrência do “pensamento da subjetividade, lançado pelo século XVII ao formular a relação binária sujeito-objeto” (Bravo 2000:263), ocorre uma abertura para o espaço interior do homem e o duplo passa a figurar a desagregação da personalidade, assinalando, assim, uma radical mudança em sua concepção. Quando o duplo passa a representar a divisão do “eu” – no século XIX – e, até mesmo, o seu fracionamento

¹² As seguintes obras citadas por Nicole Fernandez Bravo atestam a continuidade desta vertente: *La crueldad por el honor* (1623) e *El semejante a sí mismo* (1630), de Juan Ruiz de Alarcón y Mendonza; *Don Gil de las calzas verdes* (1617) e *La ventura con el nombre* (1630), de Tirso de Molina; *O jogo do amor e do acaso* (1630), de Pierre Marivaux; *El palacio confuso* (1630), de Lope de Veja; *Les sosies* (1636), de Jean Rotrou; *Dom Sanche d'Aragon* (1649), de Pierre Corneille; *El Pastelero de Madrigal* (1660), de Jerónimo de Cuéllar; *Amphitryon* (1668), de Molière; *I due gemelli veneziani* (1748), de Carlo Goldoni; *Anfitrião* (1806), de Heinrich von Kleist; *Avatar* (1857), de Théophile Gauthier; *A strange story* (1862), de Edward Bulwer-Lytton; “The story of the late Mr. Elvisham” (1897), de H. G. Wells; *O retorno de Casanova* (1917), de Arthur Schnitzler; *Amphitryon* 38 (1929), de Jean Giradoux; *Mon double et ma moitié* (1931), de Sacha Guitry, e *Les jumeaux de Brighton* (1939), de Tristan Bernard.

infinito – este já no século XX –, é a heterogeneidade, e não mais a unidade, que se problematiza.

No século XIX, as investigações sobre a natureza interna do homem, de um ponto de vista científico, tornam-se mais agudas. Somadas ao clima favorável do romantismo a explorar e reconhecer outras esferas da percepção humana, tais especulações se projetam na criação artística; ou seja, ao colocar o sujeito no centro de suas questões, o século XIX contribui para a emergência do tema da duplicidade do “eu” em uma série de narrativas. A esse respeito, Ana Maria Lisboa de Mello (2000: 119), em seu estudo “As faces do duplo na literatura”, diz que

o magnetismo animal, estudado por Mesmer no século anterior, o sonambulismo provocado, a hipnose, as segundas personalidades, a histeria, enfim, todos esses fenômenos colocam o mesmo problema da unidade do ser ou a possibilidade que ele se manifeste sob aspectos diferentes e mesmo múltiplos. Os românticos interessam-se pelo tema da metamorfose dos seres na direção do mal, da redenção ou da ambigüidade de sentimentos no interior do mesmo ser.¹³

O tema do duplo, enquanto noção a mais geral e amplamente difundida, constrói-se precisamente neste segundo momento de representação, ou melhor, nesta outra forma de manifestação. Vimos no início deste estudo que *alter ego* é uma das primeiras denominações do duplo, o que demonstra uma orientação subjetiva. Esta designação já assinala a idéia da heterogeneidade intrínseca do ser: o homem é visto como um ser dividido entre um “eu” e um *alter ego*. Etimologicamente, *alter ego* tem o sentido de “outro eu” ou “um segundo eu”:

¹³ Com referência a esse aspecto, Anatol Rosenfeld, em seu estudo “Aspectos do romantismo alemão”, diz que os românticos “realçavam [...] o esfacelamento, a fragmentação, o homem-espelho, desdobrado em reflexos, o homem-máscara, o duplo, o sócia, o homem que vendeu a alma, o homem que vendeu a sombra e perdeu a estabilidade, a raiz, a pátria, exilado que é da unidade paradisíaca” (1969: 159). Trata-se, pois, de um momento em que se consolida a exploração do tenebroso e do irracional na ficção e no qual o tema do duplo ganha ressonâncias trágicas e fatais.

trata-se de um composto formado a partir de *alter*, que quer dizer “outro ser ou outra pessoa, em relação a determinado indivíduo; aquilo ou aquele que é percebido ou concebido como uma pessoa ou um ser distinto e separado do sujeito, daquele que pensa, sente e age” (Ferreira 1999:107), e *ego*, que significa “o eu de qualquer indivíduo” (Ferreira 1999:721), a imagem que alguém faz de si. Na definição de Gredes Rejane Finkler, “o *alter ego* é o *eu* que é um *outro*, o duplo que o indivíduo sente em si, simultaneamente, no seu íntimo e no seu exterior durante toda a sua existência”. Segundo a autora, o duplo é “a própria realidade do *alter ego*” (2000:264), deste *outro* habitado por uma interioridade, que é ao mesmo tempo idêntico e diferente do “eu” – até mesmo oposto –, uma espécie de reflexo.

Em conformidade com essa idéia, Anne Richter, ao discorrer sobre o duplo, diz que, num certo sentido, toda a nossa vida representa um encontro do “eu” consigo mesmo e que, nem sempre, este encontro é bem sucedido, já que não é a si que o “eu” encontra, mas “o *outro*, este estrangeiro íntimo e desconcertante que cada um carrega em si e com o qual é forçado [...] a coabitar, [...] a viver” (1995: 9). Apesar disso, na opinião de Nicole Fernandez Bravo, “é sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa (ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá [...]), e provoca no original reações emocionais extremas” (2000:263).

Este *outro* pode apresentar-se de várias formas: como um ser complementar e/ou auxiliar; na condição de um substituto perfeito; na qualidade de protetor ou de ameaçador e perseguidor; como agente responsável por trazer à tona uma outra faceta até então desconhecida – seja ela a mais vergonhosa e/ou tenebrosa ou não; enquanto opositor e/ou inimigo e etc. O modo particular como o relacionamento com o *outro* irá se dar vai depender do contexto e da forma como o “eu” irá julgá-lo. Nos casos em que houver um processo de identificação e cumplicidade (duplo positivo), a relação será harmoniosa, desejosa e pacífica. Já nos casos em que não houver semelhança no sentir, pensar e agir (duplo negativo), mas a reunião de caracteres próprios diametralmente opostos, haverá uma relação de tensão e conflito e o *outro* poderá assumir a posição de adversário a desafiar ao combate.

De modo geral, pode-se dizer que há duas modalidades de duplo (ou de *alter*): o *duplo exterior*, que se configura como uma entidade cuja origem é extrínseca ao “eu”, e o *duplo interior*, cuja gênese fundamenta-se no “eu”. Antes de nos adentrarmos em cada uma dessas modalidades, cumpre fazer algumas considerações. Segundo Berenice Sica Lamas, “o igual/diferente, a que a noção do duplo remete, exprime-se com muita propriedade no constructo da identidade humana. [...] Não causa surpresa que, na literatura, questões relacionadas com a identidade sejam com freqüência entendidas como manifestação do duplo” (2004:45-46).

A relação/contato entre o “eu” e o(s) “outro(s)”, a questão da identidade e da alteridade (ou outridade) – e sua relação de reciprocidade e interdependência –, abrange toda a nossa realidade constitutiva. A constituição da identidade dá-se pela alteridade:

A subjetividade de cada pessoa em relação aos demais constrói o que chamamos de relações sociais, e, também, a identidade do sujeito. [...] O sujeito permanece atado a sua própria identidade pela consciência ou conhecimento de si mesmo. A identidade vai sendo construída através da história pessoal de cada um, da trajetória e do projeto de vida concretizados na relação com o outro, na alteridade. Identidade [termo composto pelo pronome demonstrativo “idem” = “o mesmo” + o sufixo “-dade” = indicador de um estado ou qualidade] etimologicamente do latim escolástico *identitate* significa qualidade de idêntico, reconhecimento de um indivíduo como si próprio, caracteres próprios e exclusivos de uma pessoa.¹⁴ Identidade como resposta à questão “quem sou eu” (Lamas 2000:236-237).

¹⁴ Maria da Graça Jacques assinala que “o vocábulo identidade evoca tanto a qualidade do que é idêntico, igual, como a noção de um conjunto de caracteres que fazem reconhecer um indivíduo como diferente dos demais. Assim, identidade é o reconhecimento de que um indivíduo é o próprio de que se trata, como também é unir, confundir [e assimilar a] outros iguais” (1998:164).

Atendo-se à palavra “alteridade”, constata-se que a mesma é formada pelo antepositivo latino *alter* que, como apontamos, quer dizer “outro”, “que não é o mesmo”, mais o sufixo “-dade”, que funciona como indicador de um estado ou qualidade. Na definição de Nicola Abbagnano, o termo significa “ser outro, colocar-se ou constituir-se como outro” (2003:34). É, pois, através da alteridade, da aceitação e percepção dos valores do *outro*, da identificação da diferença que ele suscita, que se realiza o processo de autocompreensão de um indivíduo e que se conduz à contínua conquista da identidade. Em *identidade e etnia: construção da pessoa e resistência cultural*, Carlos Rodrigues Brandão diz que

*o diferente é o outro, e o reconhecimento da diferença é a consciência da alteridade: a descoberta do sentimento que se arma dos símbolos da cultura para dizer que nem tudo o que eu sou e nem todos são como eu sou. Homem e mulher, branco e negro, senhor e servo, civilizado e índio... O outro é um diferente e por isso atrai e atemoriza. É preciso domá-lo e, depois, é preciso domar no espírito do dominador o seu fantasma: traduzi-lo, explicá-lo, ou seja, reduzi-lo, enquanto realidade viva, ao poder da realidade eficaz dos símbolos e valores de quem pode dizer quem são as pessoas e o que valem, umas diante das outras, umas através das outras. Por isso o outro deve ser compreendido de algum modo, e os ansiosos, filósofos e cientistas dos assuntos do homem, sua vida e sua cultura, que cuidem disso. O outro sugere ser decifrado, para que os lados mais difíceis de *meu eu*, do *meu mundo*, de *minha cultura* sejam traduzidos também através dele, de seu mundo e de sua cultura. Através do que há de meu nele, quando, então, o outro reflete a minha imagem espelhada e é às vezes ali onde eu melhor me vejo. Através do que ele afirma e torna claro em mim, na diferença que há entre ele e eu (1986:7).*

Descentrando-se em relação a si mesmo e a seu pequeno mundo, é possível “ao homem compreender melhor a mulher e vice-versa; aos adultos, a criança; ao branco, o negro; ao civilizado, o primitivo; ao jovem, o idoso [...] e assim por diante” (Frayze-Pereira 1994:16). Sem o (re) conhecimento das qualidades inerentes ao *outro* e, concomitantemente, das próprias propriedades, “seria impossível pensarmos na possibilidade de uma convivência das diferenças” (Frayze-Pereira 1994:16), da coexistência harmoniosa de uma multiplicidade de pontos de vista.

A primeira modalidade de duplo, o *duplo exterior*, dá-se quando há o confronto entre indivíduos cuja diversidade revela-se inevitável: de um lado, tem-se o “eu”, do outro, aquele que é por ele percebido como diferente, isto é, o *outro*. Este *outro* pode ser uma pessoa já conhecida ou um estrangeiro, no sentido de alguém proveniente de outra região, estado, país, classe ou meio, do sexo oposto e dotado de opção sexual inversa – em outras palavras, estrangeiro ao contexto. O que o torna distinto são os seus padrões de comportamento, suas crenças, seus conhecimentos, seus costumes e valores. Por conta disso, torna-se um indivíduo que causa espanto ou admiração pela novidade. Desse confronto e convivência de alteridades pode suscitar a identificação de um com o outro, o que equivale dizer o reconhecimento do *outro* como sendo o seu duplo. A sensação do insólito é o motor de identificação. No contato com o *outro*, com a diferença que ele suscita, o “eu” sente emergir anseios inconscientes, um outro lado que, até então, desconhecia. Ao deparar-se com seus aspectos essenciais, ele se descobre, de algum modo, análogo. Essa experiência pode até mesmo alterar a sua situação, acarretando uma mudança de conduta. Edna Tarabori Calobrezi diz que “o encontro com o *outro* suscita a ‘possibilidade ou não de ser um outro [...] estar em seu lugar – o que equivale a pensar sobre si e a fazer um outro para si mesmo’ – descobrindo assim um outro interior” (2001:22). Como se pode observar, trata-se de um processo que parte do exterior em direção ao interior. A origem do duplo com o qual o indivíduo se identifica, dando a conhecer esse *outro* interno cuja presença ele não suspeitava, é extrínseca ao “eu”.

Quando o *outro* não se configura como uma entidade que se formou externamente, mas cuja origem dá-se necessariamente do interior do sujeito, tem-se a segunda modalidade de duplo: o *duplo interior*. Nesta modalidade, o duplo surge como representação de uma cisão interna, de um conflito psíquico. O indivíduo libera partes aprisionadas em si mesmo, projeta seus demônios interiores (ansiedades, perturbações, medos, angústias e etc.), e, extraordinariamente, materializa-os na forma de um segundo “eu”. Este, refletindo o seu interior e assumindo-se-lhe exterior – como se fosse uma sombra, um reflexo –, conquista uma autonomia sem precedentes, adquire existência própria, levando o sujeito no qual fundamentou sua gênese a intimidar-se com sua presença e, até mesmo, a encará-lo como antagonista. Sua existência pode inclusive conduzi-lo à morte ou à loucura. Não é por acaso que “as histórias de duplo terminam tão freqüentemente por um assassinato que é ao mesmo tempo um suicídio” (Dolezel 1985:469). Pode acontecer também que as motivações emanadas do próprio ego não se consubstanciem numa entidade autônoma, destacada do sujeito, com o qual ele possa interagir física e verbalmente, mas se manifestem através da emergência de uma segunda personalidade. Neste caso, os duplos não podem coexistir em um único e mesmo espaço, em um único e mesmo tempo. A cada momento, um assume o controle, personifica-se, resultando impossível a interação. Em ambos os casos, porém, trata-se do chamado desdobramento: “duas encarnações alternativas de um só e mesmo indivíduo [uma única identidade] coexistem em um único e mesmo mundo de ficção” (Dolezel 1985:464).

A relação com o *outro*, seja ele interno ou externo, favorece a percepção do estrangeiro que nos habita, pois esse contato provoca o retorno do indivíduo sobre si mesmo, na tentativa de se entender. É por isso que o tema do duplo na literatura desconstrói identidades. O duplo desfaz a idéia de completude, destrói a percepção que cada um tem de si mesmo como unidade. Essa alteridade no seio do “eu” foi estudada por Julia Kristeva em *Estrangeiros para nós mesmos*. Nesta obra, a autora faz um estudo histórico do estrangeiro além-fronteiras, partindo da Grécia antiga até chegar aos tempos atuais, no qual demonstra os diversos tipos de tratamentos que sofreu – que vão da boa

acolhida em solo desconhecido às penalidades e discriminações – por assumir uma identidade social divergente da local. O estrangeiro é o *outro* que sempre existiu para inquietar o nativo, gerando sentimentos de atração ou de repulsa. A partir dessas colocações, Julia Kristeva desloca a sua reflexão para a esfera do particular e mostra que, na realidade,

o estrangeiro não é nem uma raça nem uma nação. [...] Inquietante, o estranho está em nós: somos nós próprios estrangeiros – somos divididos. [...] O meu mal-estar em viver com o outro – a minha estranheza, a sua estranheza – repousa numa lógica perturbada que regula esse feixe estranho de pulsão e de linguagem, de natureza e de símbolo que é o inconsciente, sempre já formado pelo outro. É por desatar a transferência – dinâmica maior da alteridade, do amor/ódio pelo outro, da estranheza constitutiva do nosso psiquismo – que, a partir do outro, eu me reconcilio com a minha própria alteridade-estranheza, que jogo com ela e vivo com ela. [...] Como poderíamos tolerar o estrangeiro se não nos soubermos estrangeiros para nós mesmos? (Kristeva 1994:190-191)¹⁵

Em seu estudo, Julia Kristeva retoma o ensaio *O estranho* (*Das unheimlich*, 1919), de Sigmund Freud, e demonstra que a rejeição fascinada que o estrangeiro nos desperta, a recusa que sentimos pelo que julgamos não semelhante, é o que o psicanalista considera como sendo a experiência do estranho ou o efeito *unheimlich* decorrente da manifestação do *outro* que abrigamos dentro de nós – a face oculta da nossa identidade. A não aceitação

¹⁵ Em “Aproximações em nós: a configuração do estrangeiro em Julia Kristeva e Tzvetan Todorov”, Eliane Mourão (2003:61-62) diz que “os aspectos político e social da discussão proposta por Kristeva – os quais tornam tal discussão merecedora de atenção, fazendo problemática a própria noção de estrangeiro – resolvem-se na esfera privada, como uma questão de convivência do indivíduo (‘cada um de nós’) com a estranheza particular alheia, em função do reconhecimento por parte desse mesmo indivíduo de que sua própria natureza é estranha. Os conflitos de ordem política e social impostos pelo contato entre coletividades que se identificam também por sua alteridade em relação umas às outras devem encontrar solução em um movimento de introspecção realizado por uma personalidade psicológica.”

desse *outro* seria a via real do sobrenatural, do sentimento de algo fantástico e inexplicável, uma vez que o duplo insiste na igualdade e na diferença ao mesmo tempo.

Comumente, a noção de estranho remete a algo não familiar, alheio, novo, e, dessa forma, eventualmente, relaciona-se com o que é assustador – com o que provoca medo e horror. Contudo, para Freud, o estranho foge a esta noção comum, pois se trata daquela “categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (1976:87), há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão. Em outras palavras, é como um duplo, um *alter* interno que, em decorrência de uma motivação interna ou externa, pode voltar ao consciente causando sentimento de estranheza.

Isso fica evidente através do estudo por ele empreendido acerca das palavras *heimlich* (“pertencente à casa, não estranho, familiar, doméstico, íntimo, amistoso e etc.”) e *unheimlich* (“não conhecido, não familiar”), portanto, palavras opostas. Em sua pesquisa lingüística, Freud mostra que, além dessa conotação mais usual, o termo *heimlich* também quer dizer “escondido, oculto da vista, de modo que os outros não consigam saber, sonegado aos outros” (1976:90). Nesse sentido, “entre os seus diferentes matizes de significado a palavra ‘*heimlich*’ exhibe um que é idêntico ao seu oposto, ‘*unheimlich*’. Assim, o que é *heimlich* vem a ser *unheimlich* (1976:92), assinalando, desse modo, que o conhecido carrega junto consigo o seu duplo (o estranho) a partir da própria palavra que o nomeia. Vale mencionar que, conforme Freud, “‘*unheimlich*’ é habitualmente usado [...] apenas como o contrário do primeiro significado de ‘*heimlich*’, e não do segundo” (1976:92). Trata-se, pois, de “uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich* (1976:93). Aliando-se tal fato à significação dada pelo “negativo ‘*un-*’: misterioso, sobrenatural, que desperta horrível temor” (1976:91), Freud endossa a definição de estranho dada por Schelling: “‘*Unheimlich*’ é o nome de tudo que deveria ter permanecido... secreto e oculto mas veio à luz” (apud Freud 1976:91).

Tendo realizado essa investigação, o psicanalista transporta-se para a literatura a fim de explicar os sentimentos de inquietante estranheza suscitados tanto na vida real quanto na criação literária. Nesse momento, Freud aborda o fenômeno específico do duplo. Diz o autor:

Devemo-nos contentar em escolher aqueles temas de *estranheza* que se destacam mais, ao mesmo tempo em que verificamos se também podem ser facilmente atribuídos a causas infantis. Todos esses temas dizem respeito ao fenômeno do “duplo”, que aparece em todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento. Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens – pelo que chamaríamos telepatia –, de modo que um possui conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*). E, finalmente, 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 (1976:102-103).

Dentre os elementos que geram o duplo, ou melhor, dentre as circunstâncias ou condições em que o familiar – ou o que foi familiar (recalcado) – pode manifestar-se, determinando a criação de sensações estranhas, Freud cita os seguintes modos arcaicos de pensamento: o animismo, os maléficos poderes secretos presentes na magia e na bruxaria, a onipotência de pensamentos, a pronta realização de desejos, o medo do retorno dos mortos e da morte, a idéia de um mundo povoado por espíritos dos seres humanos e a repetição involuntária. De acordo com o psicanalista,

nós – ou os nossos primitivos antepassados – acreditamos um dia que essas possibilidades eram realidades, e estávamos convictos de que realmente aconteciam. Hoje em dia não mais acreditamos nelas, *superamos* esses modos de pensamento; mas não nos sentimos muito seguros de nossas novas crenças, e as antigas existem ainda dentro de nós, prontas para se apoderarem de qualquer confirmação. Tão logo *acontece realmente* em nossas vidas algo que parece confirmar as velhas e rejeitadas crenças, sentimos a sensação do estranho (1976:118).

Freud também cita como fatores responsáveis pela experiência do estranho o complexo de castração e a revivência, por meio de alguma impressão, de complexos infantis que haviam sido reprimidos. Em parte de seus apontamentos, o psicanalista parece dialogar com Otto Rank. Essas crenças primitivas que foram superadas – mas cujos resíduos foram preservados – e que podem outra vez confirmar-se, obtendo expressão, somam-se àquelas levantadas por Rank no início deste estudo. Em seu ensaio, Otto Rank evidencia os laços que unem as concepções mais arcaicas da alma e do “eu” aos mitos e às figuras da literatura moderna. Para ele, o duplo literário é ainda um tema mítico. Ao comentar sobre a recorrência de figuras como a sombra, o reflexo ou a imagem em obras literárias, o autor diz que “parece existir um elemento super-individual, comum tanto ao autor como ao leitor, que explica o poderoso efeito emocional desses temas. [...] Nestas obras literárias, os ecos do remoto passado, conservados por tradição etnológica, ressoam em cada indivíduo”. Segundo o ensaísta, “a representação coletiva e individual destas idéias se apóia em simples base psicológica” e é com base no folclore que ele procura dar a sua explicação (Rank 1939:89-90). Em suas pesquisas, Rank e Freud caracterizam a duplicidade como portadora da angústia e do mal.

Com relação ao primitivo temor da morte, Freud ressalta que “quase todos nós ainda pensamos como [os] selvagens”, o que equivale dizer que o nosso medo está “sempre pronto à vir à superfície por qualquer provocação” (1976:112). Em concordância com os apontamentos de Otto Rank, o psicanalista

afirma que, inicialmente, “o ‘duplo’ tinha um aspecto mais amistoso”, uma significação favorável, pois era uma garantia contra o sepultamento do “eu”. Possivelmente, a alma imortal foi o primeiro duplo do corpo. Porém, com o passar do tempo, “o duplo converteu-se num objeto de terror [num presságio de morte], tal como, após o colapso da religião, os deuses se transformaram em demônios” (1976:105). Essa mudança de perspectiva resultou numa ambivalência de sentimentos que ainda se faz sentir. Segundo Julia Kristeva, “o temor da morte dita uma atitude ambivalente: imaginamo-nos sobreviventes (as religiões prometendo a imortalidade), mas a morte, mesmo assim, permanece a inimiga do sobrevivente e ela o acompanha em sua nova existência” (1994:194).

Conforme Nicole Fernandez Bravo, a recusa da fatalidade da morte e o desejo de sobrevivê-la, isto é, o sonho de imortalidade, tem relação com o narcisismo: “o amor por si mesmo e a angústia da morte [são] indissociáveis” (2000:263). Aliás, a questão do narcisismo – a excessiva estima voltada à própria imagem,¹⁶ ao duplo de si mesmo – está estreitamente ligada ao presente tema. Na leitura de Otto Rank, “a idéia da dupla personalidade (sob todos e quaisquer pontos de vista) se originou completamente do amor à própria personalidade” (1939:124) e sua presença na literatura dá-se “quer sob uma forma direta, quer desfigurada” (1939:125). Para o autor, “as representações literárias do assunto sobre a dupla personalidade [...] demonstram, com clareza poucas vezes alcançada, pela vítima na vida real, que o principal perseguidor é a personalidade, de início o ente mais amado e contra o qual mais tarde se defende” (1939:128).

O duplo propicia ao homem tratar-se como objeto. Numa referência ao mito de Narciso, Gredes Rejane Finkler assinala que “o dobrar de Narciso

¹⁶ Clément Rosset (1998:95-96) comenta que “o erro mortal do narcisismo não é querer amar excessivamente a si mesmo, mas, ao contrário, no momento de escolher entre si mesmo e seu duplo, dar preferência à imagem. O narcisista sofre por não se amar; ele só ama a sua representação. Amar-se com amor verdadeiro implica uma indiferença a todas as suas próprias cópias, tais como podem aparecer para os outros e, pelo viés dos outros, a mim mesmo, se presto muita atenção a eles. Este é o miserável segredo de Narciso: uma atenção exagerada *ao outro*. Esta, aliás, é a razão por que ele é incapaz de amar alguém, nem o outro nem ele mesmo, já que o amor é um assunto importante demais para que se delegue a outro a responsabilidade de negociá-lo”.

sobre si mesmo é a expressão simbólica do ato de auto-reflexão” (2000:267). Essa capacidade do homem de auto-observação e de autocrítica, exercendo uma censura dentro da mente, é o que Freud denomina como sendo a sua consciência. Em nota de pé-de-página, ele diz que “quando os poetas se queixam de que duas almas habitam o peito humano, e quando os psicólogos populares falam em divisão (*splitting*) do ego das pessoas, estão pensando é nessa divisão (na esfera da psicologia do ego) entre a instância crítica e o resto do ego” (1976:104). A manifestação do nosso *outro*, “este ‘impróprio’ do nosso ‘próprio’ impossível” (Kristeva 1994:201), decorreria justamente da vazão de nossos desejos e medos reprimidos no nosso inconsciente.

Na problemática do duplo, é freqüente a extinção da distinção entre imaginação e realidade. De acordo com Freud, um estranho efeito é gerado quando algo que até então considerávamos como imaginário apresenta-se diante de nós na realidade, ou quando o duplo, cuja propriedade seria a de representar e simbolizar, apropria-se das totais competências e funções do “eu” de que é representação ou símbolo. Desse conflito entre subjetividade e mundo objetivo, resultam as mais variadas dúvidas: Seria o mundo real o responsável pela situação experienciada ou teria o mundo sobrenatural transbordado para a realidade imediata? Estaria alguém em estado de puro delírio, confusão, ou seria este real realmente provável? Quais são limites entre o real e o imaginário, entre a razão e a loucura? É possível o rompimento e a mistura dessas duas realidades? Quem é o “eu” (original/ modelo) e quem é o *outro* (cópia)?

Essa questão da invasão do imaginário no mundo cotidiano é analisada sob um viés bastante particular por Clément Rosset, em seu livro *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Nesta obra, o autor imprime outro caráter ao estudo do duplo e articula o parâmetro de sua origem na recusa do real, na figuração da ilusão. Segundo Rosset, “nada mais frágil do que a faculdade humana de admitir a realidade, de aceitar sem reservas a imperiosa prerrogativa do real”. Este “só é admitido sob certas condições e apenas até certo ponto: se ele abusa e mostra-se desagradável, a tolerância é suspensa. Uma interrupção de percepção coloca então a consciência a salvo de qualquer

espetáculo indesejável” (1998:11). Nesse sentido, a criação do duplo – ou a duplicação do real – seria, pois, uma forma de escapatória dessa realidade insuportável, funcionando, assim, como uma espécie de proteção.

Clément Rosset apresenta três técnicas radicais de afastamento do real: o suicídio (aniquilando a si mesmo), a loucura (salvando a própria vida ao preço de uma ruína mental) e a atitude de cegueira voluntária (sem sacrificar a própria vida e a própria lucidez, optando por não ver um real cuja existência reconhece). No entanto, ele afirma que essas formas radicais de recusa do real não são tão freqüentes. A forma mais corrente é a ilusão:

Se 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 conseqüências que normalmente deveriam resultar dela. [...] Não me recuso a ver, e não nego em nada o real que me é mostrado. Mas minha complacência pára por aí. Vi, admiti, mas que não me peçam mais. Quanto ao restante, mantenho meu ponto de vista, persisto no meu comportamento, exatamente como se não tivesse visto nada. Coexistem paradoxalmente a minha percepção presente e o meu ponto de vista anterior (Rosset 1998:13).

Em sua leitura, Clément Rosset evidencia o vínculo que une a ilusão à duplicação, ao duplo. Conforme o ensaísta, “a técnica geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas” (1998:20) e sua estrutura fundamental “não é outra senão a estrutura paradoxal do duplo. Paradoxal porque a noção do duplo [...] implica nela mesma um paradoxo: ser ao mesmo tempo ela própria e outra” (1998:21). Para ele, embora o tema do duplo seja, na maior parte das vezes, associado principalmente aos

fenômenos de desdobramento de personalidade (esquizofrenia ou paranóia) e, particularmente, à literatura romântica, este está presente no espaço de toda ilusão; portanto, em um espaço cultural infinitamente mais vasto: “já presente, por exemplo, na ilusão oracular ligada à tragédia grega e aos seus derivados (duplicação do acontecimento), ou na ilusão metafísica inerente às filosofias de inspiração idealista (duplicação do real em geral: o ‘outro mundo’)” (1998:21).

Em oposição a Otto Rank, que relaciona o desdobramento de personalidade com o ancestral medo da morte, vindo no duplo ao mesmo tempo aquele que protege e ameaça, Clément Rosset diz que, no desdobramento de personalidade, o duplo é gerado pelo único a partir de um sentimento totalmente diverso, que é precisamente a angústia da “não-realidade”, da “não existência”:

É verdade que o duplo é sempre intuitivamente compreendido como tendo uma realidade ‘melhor’ do que o próprio sujeito – e ele pode aparecer neste sentido como representando uma espécie de instância imortal em relação à mortalidade do sujeito. Mas o que angustia o sujeito, muito mais do que a sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não-existência. Morrer seria uma mal menor se pudéssemos ter como certo que ao menos se viveu; ora, é *desta vida mesma*, por mais perecível que por outro lado possa ser, que o sujeito acaba por duvidar no desdobramento de personalidade. 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 o outro que me duplica, *sou eu que sou o duplo do outro*. Para ele o real, para mim a sombra (1998:77-78).

Perturbado pela aparição daquele que julga ser o seu *outro*, mas que, na verdade, é o original que ele próprio duplica e com o qual conta para garantir o seu ser próprio, o “eu” perseguido comete o pior erro que é matá-lo. Liquidando-o, acaba por se aniquilar. De acordo com Clément Rosset, “o

herói romântico [...] só vive [...] porque sua vida é garantida pela visibilidade de seu reflexo” (1998:97) – seja ele o reflexo de si mesmo em um espelho ou em uma duplicata fiel. Não é de se estranhar que “o angustiado romântico aparece [...] – pelo menos em todos os textos que colocam em cena o duplo – como essencialmente duvidando de si mesmo: necessita a todo custo de um testemunho exterior, de algo tangível e visível, para reconciliá-lo consigo mesmo. Sozinho ele não é nada. Se um duplo não o garante mais no seu ser, ele deixa de existir” (1998:97).

É por isso que a extinção do duplo significa a morte. Nesse momento, acontece o que o ensaísta chama de “coincidência de si consigo mesmo” ou de “o retorno de si a si mesmo” (1998:83) e que sempre acaba por prevalecer. Não há como “ocultar [por muito tempo] o real sob o irreal, dissimulando o único atrás do seu duplo” (1998:83), pois o real acaba sempre por coincidir com o real¹⁷. Tal desfecho revela, pois, a unicidade irredutível do indivíduo.

Em sua análise sobre o presente tema, os franceses Jacques Goimard & Roland Stragliati dizem que “a literatura (e toda a arte) tem vocação de pôr em cena o duplo”. Para os autores, antes de mais nada, a própria literatura é um duplo, “uma imitação enganosa da realidade” e seu caráter é naturalmente redundante: “ela repete a mesma coisa não apenas duas vezes, mas dez vezes, cem vezes ou mais, e a única diferença neste ponto entre a boa e a má literatura é que a má repete a mesma coisa nos mesmos termos e que a boa inventa variações” (1995:34-35). Desse modo, pode-se dizer que, no fundo, ao falar do duplo, ela não fala de outra coisa que dela mesma.

Essa capacidade da literatura de estar, constantemente, reatualizando e inovando o registro de um tema tão antigo como o do duplo é abordada, de forma indireta, por Sigmund Freud no seu ensaio “O estranho”. Na visão do

¹⁷. Comentando sobre o estudo efetivado por Clément Rosset, Luiz Claudio Vieira de Oliveira (1998: 102) diz que, de fato, “o real acaba sempre por coincidir com o real [...]. O que faz com que o duplo seja visto como tal é a percepção da realidade não como coincidente consigo mesma, mas como divergente, isto é, como ilusão que, paradoxalmente, é tomada como real. Não fosse isso, a sombra seria explicada pela Física, a imagem no espelho seria um mero efeito óptico, o retrato e o quadro não teriam nenhuma conotação maligna” (1998:103). Portanto, “o duplo não existe na realidade, no sentido de que seja um ícone. O duplo reside na ilusão, e é esta que tem maior peso”.

psicanalista, a explicação para esta constante renovação está no fato do escritor imaginativo ter, “entre muitas outras, a liberdade de poder escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa coincidir com as realidades que nos são familiares, ou afastar-se delas o quanto quiser” (1976:120), mediante a adoção, por exemplo, do sistema animista de crenças. No mundo da ficção, ele dispõe de meios que não existem na vida real para suscitar estranhos efeitos e criar novas possibilidades para o estranho. Aliando-se tais recursos às já conhecidas condições que operam para produzir sentimentos estranhos na vida real, o escritor tem a possibilidade de dar vida a uma obra dotada de efeitos estranhos ainda maiores; uma obra na qual faça “emergir eventos que nunca, ou muito raramente, acontecem de fato”. E, assim, “ao fazê-lo, trai, num certo sentido, a superstição que ostensivamente superamos” (1976:121), fazendo-nos reagir como teríamos reagido diante de experiências reais. É por isso que

o estranho, tal como é descrito na literatura, [...] é um ramo muito mais fértil do que o estranho na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso, algo que não pode ser encontrado na vida real. O contraste entre o que foi reprimido e o que foi superado não pode ser transposto para o estranho em ficção sem modificações profundas; pois o reino da fantasia depende, para seu efeito, do fato de que o seu conteúdo não se submete ao teste de realidade. O resultado algo paradoxal é que *em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção sê-lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção, do que na vida real* (1976:120).

Ainda que demonstre uma afinidade particular com a ficção fantástica – tendo alcançado seu apogeu no romantismo – o duplo não é somente um tema fantástico. Em “Le thème du double”, Jacques Goimard & Roland Stragliati salientam que “diversos grandes escritores (Dostoiévski, Pirandello) falaram fora de toda referência a um contexto sobrenatural” (1995:34). Segundo os autores, “sem dúvida deve-se admitir com Borges que o tema do duplo [...] é

um desses [temas] que reviram o princípio de identidade e, fazem pairar uma dúvida sobre o real discernido, permitindo cercar o fenômeno literário em toda a sua especificidade, sem recorrer a um referente mais ou menos imaginário” (1995:35).

Conforme foi dito no início deste estudo, o tema do duplo tem reaparecido de modo persistente nos textos literários. As incontáveis transformações que sofreu no decorrer dos tempos estão relacionadas às diversas culturas e/ou aos distintos períodos históricos em que apareceu, bem como à criatividade dos escritores que enveredaram por seus mistérios – dando origem a manifestações textuais bastante particulares. Constatamos que o tema tem se manifestado, de forma um tanto quanto recorrente, através dos seguintes motivos: a sombra, o reflexo na água ou no espelho, a imagem captada pelo(a) quadro/retrato/fotografia, sócias e irmãos (gêmeos ou não). Vale ressaltar que cada um desses tipos de duplo nos diz muitas coisas sobre a interioridade do indivíduo, sobre a simbologia coletiva e pode apresentar variadas faces – o que, por si só, já denota a flexibilidade do tema. Os exemplos que serão apresentados nos próximos parágrafos são de textos já considerados clássicos e visam ilustrar, dentre outras, algumas dessas manifestações.

O motivo da sombra, por exemplo, aparece ilustrado em *A singular história de Peter Schlemihl* (1813), de Adelbert von Chamisso. A novela conta a história de um homem que, insatisfeito com a sua condição social, dá ao diabo, em troca da bolsa da fortuna, a sua sombra. Assim que se realiza o pacto diabólico, diz o narrador: “Apertou-me a mão, e, ajoelhando-se sem demora diante de mim, vi-o com admirável habilidade desprender suavemente da relva minha sombra, acompanhando-lhe os contornos da cabeça aos pés, levantá-la, enrolá-la, e, finalmente, guardá-la” (Chamisso s/d:17-18). O pacto garante-lhe riqueza, mas não a consideração e a honra que tanto desejava. Pelo contrário, a perda da sombra acarreta a perda da identidade social e da estabilidade. De acordo com Nicole Fernandez Bravo, “a sombra é o símbolo da aparência, que o homem rico não seria capaz de dispensar: aquele com uma bela barriga, o burguês, é o que projeta a mais bela sombra. [...] O dinheiro de nada adianta se não se acompanhar dos

signos que o sugerem” (2000:269). Desse modo, Peter Schlemihl torna-se motivo de escárnio, escândalo e desprezo. Esta situação o leva, até mesmo, a renunciar àquela que ama, Mina. Temendo as reações populares, ele evita sair durante o dia e, também, à noite. Não consegue sequer fixar residência e seu espírito é perseguido pela loucura. O diabo propõe-lhe, então, um novo pacto: restituir-lhe-ia a sombra contanto que assinasse um documento, no qual lhe daria a alma. Schlemihl recusa a oferta e, mesmo ignorando qual seria o seu desfecho, acaba por aceitar a sua condição de homem sem sombra e apartado de todos.

Por meio desta obra, Chamisso motivou toda uma posteridade. O romancista E. T. A. Hoffmann, cujas obras apresentam o duplo como tema dominante, identificou-se de tal modo com esta novela que introduziu Peter Schlemihl em “A imagem perdida” (18--), conto que, como vimos, inspirou o filme *O estudante de Praga*, de Hans Heinz Ewers. Neste conto, o personagem de Chamisso encontra-se, no final da narrativa, com Erasmo Spickherr, um homem que, ludibriado pela amante – uma encarnação do demônio –, aceitou entregar-lhe a própria imagem refletida no espelho: “Encontrou certo dia o famoso Pedro Schlemihl, que havia perdido a sombra. Os dois desafortunados propuseram-se viajar juntos; Spickherr entrava com a sua sombra e Schlemihl com sua imagem. Mas não conseguiram chegar a nenhum acordo e, até hoje, ninguém sabe o que lhes aconteceu” (Hoffmann 2006:17).

Propositalmente escrito como contraste à história de Chamisso, “A sombra” (1847), de Hans Christian Andersen, descreve a vida de um indivíduo dominado pelos caprichos de sua sombra. Em um país tropical, um sábio vive uma experiência extraordinária. Em virtude da luz de uma vela, sua sombra vai parar no outro lado da rua, na parede da casa de uma bela jovem. Num momento de brincadeira, ele manda a sombra entrar na casa em questão, o que de fato ocorre sem que ele perceba. No dia seguinte, constata que está sem sombra. Esta situação ocasionará graves conseqüências para o protagonista. Passados alguns anos, sua sombra, agora convertida num homem rico e poderoso, aparece-lhe à porta: “Fui tomado por uma espécie de nostalgia, um desejo de voltar a vê-lo pelo menos uma vez antes de sua morte, pois mais

dia, menos dia o senhor vai morrer!” (Andersen 2004:289). Numa curiosa e gradativa mudança de papéis, ambos retornam ao convívio: o senhor, como um servo, servindo-lhe de sombra; e a sombra fazendo as vezes de amo. O reencontro com a sombra torna-se, pois, uma condenação. Esta passa a persegui-lo e, por ocasião da possibilidade de se casar com a filha de um rei, oferece-lhe uma grande soma de dinheiro para que ele assuma, de vez, o papel de sombra. O sábio revolta-se contra a proposta. Porém, não obstante os seus esforços para desmascará-la, ela o destrói e assume-lhe a posição.

Assim como em “A sombra”, de Hans Christian Andersen, em “O nariz” (1835), de Nikolai V. Gogol, o duplo é representado através da perda de uma parte de si mesmo, que passa a ter vida autônoma em circunstâncias normais. Neste conto, o barbeiro Yvan Iákovlievitch surpreende-se quando, no café da manhã, ao cortar um pão em duas metades, encontra um nariz, o qual reconhece pertencer a um de seus clientes, o assessor de colegiatura Platon Kovalióv. Sem entender como o mesmo fora parar em sua casa e temendo ser preso, resolve jogá-lo no rio. Nesta mesma manhã, Kovalióv dá-se conta da falta do órgão e se desespera. De acordo com a descrição do narrador, este personagem sempre procurava se atribuir mais nobreza e peso, vestindo-se de modo ostentoso e, constantemente, referindo-se a si próprio como major. Desejava chegar ao cargo de vice-governador ou, pelo menos, de administrador de algum departamento de renome e se casaria somente por interesse. Nestas circunstâncias, para ele, ficar sem nariz seria por demais terrível. Desesperado, dirige-se à polícia e, no caminho, para seu espanto, encontra seu próprio nariz em trajes refinados, típicos de um bem-sucedido conselheiro de Estado. “O senhor é o meu próprio nariz!”, disse Kovalióv. “O senhor está enganado, cavalheiro. Eu sou eu mesmo” (Gogol 2004:194), respondeu o interpelado. O nariz não o reconhece. Apesar de suas tentativas, Kovalióv não obtém ajuda nem da polícia nem da imprensa. Em sua opinião, a situação vivenciada só poderia ser fruto de bruxaria e a responsável por desfigurá-lo seria a esposa do oficial do Estado-Maior Podtótchin, que desejava casá-lo com a filha. Nesse tempo, utilizando-se do passaporte de outra pessoa, o nariz tenta fugir para Riga, mas é descoberto pela polícia, que o devolve

a Kovaliów. Apesar de tê-lo reencontrado, as tentativas do personagem de recolocá-lo no rosto falham e sua desdita espalha-se pela cidade, tornando-se aquilo que mais temia ser: motivo de chacotas. Curiosamente, da mesma forma como o nariz se desprendeu, ou seja, sem nenhuma explicação aparente, ele retorna à face do major.

Além do conto “A imagem perdida”, de E. T. A. Hoffmann, em “O Horla” (1887), de Guy de Maupassant, o espelho aparece como um dos elementos que se prestam à representação do duplo. Escrito em forma de um diário, o conto trata da história de um sujeito de quarenta e dois anos, rico e solteiro, cujo medo da solidão, de viver consigo mesmo, não é outro senão o temor do duplo. A solidão aparece aqui representada sob a forma concreta de um incômodo intruso, denominado “Horla” pelo protagonista: “hors” (fora) + “là” (lá) = “o que está fora” (de mim). Num período de pouco mais de quatro meses – de 08 de maio a 10 de setembro –, assiste-se o avançar de sua demência. Febres, sentimentos de insegurança e tristeza, pesadelos persecutórios, a sensação de ser seguido, acontecimentos inexplicáveis durante o dia e à noite e a sensação de não mais exercer poder sobre as próprias vontades caracterizam essa fase. Para o protagonista, há um ser invisível ao seu lado: “Estou certo [...] que existe perto de mim um ser invisível que se alimenta de leite e de água, que pode tocar nos objetos, pegá-los, mudá-los de lugar, dotado, por conseguinte, de uma natureza material, embora imperceptível aos nossos sentidos, e que mora, como eu, sob o meu teto...” (Maupassant 1997:102).

Ele sente a sua presença constante, espiando-o, olhando-o e dominando-o. Um dos pontos altos da tensão provocada pela divisão de sua personalidade ocorre com a perda do reflexo especular – provavelmente encoberto pelo duplo, ao se interpor entre ele e o reflexo. Ao olhar-se no espelho, aterrorizado, ele constata o sinal da alteridade:

Levantei-me, com as mãos estendidas, virando-me tão depressa que quase caí. Pois bem!... enxergava-se como em pleno dia, e eu não me vi no espelho!... Ele estava vazio, claro, profundo, cheio de

luz! Minha imagem não estava lá... e eu estava diante dele! Eu via de alto a baixo o grande vidro límpido. E olhava para aquilo com um olhar alucinado; e não ousava mais avançar, não ousava mais fazer qualquer movimento, sentindo, no entanto, que ele estava lá, mas que me escaparia de novo, ele, cujo corpo imperceptível havia devorado o meu reflexo.

Como tive medo! Depois, eis que de repente comecei a avistar-me numa bruma no fundo do espelho, numa bruma como através de uma toalha d'água; e me parecia que esta água deslizava da esquerda para a direita, lentamente, tornando a minha imagem mais precisa a cada segundo. Era como o fim de um eclipse. O que me ocultava não parecia possuir contornos claramente definidos, mas uma espécie de transparência opaca que ia clareando pouco a pouco. Pude, enfim, distinguir-me completamente, assim como faço todos os dias ao me olhar (Maupassant 1997:113).

A mente devorada do protagonista o leva a atear fogo à casa, numa tentativa de eliminá-lo. Todavia, como revela a última anotação do protagonista em seu diário, ele falha: “Não... não... sem dúvida alguma, sem dúvida alguma... ele não morreu... Então... então... vai ser preciso agora que eu me mate!” (Maupassant 1997:117).

Como já antecipa o título, em *O retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, o duplo assume a forma de um retrato. Dorian Gray, jovem e dotado de uma formosura rara, ao contemplar, pela primeira vez, seu duplo magnífico, um retrato pintado por Basil Hallward, apaixonou-se por sua imagem e manifesta um desejo que adquirirá uma força mágica:

– Que tristeza! – murmurou Dorian. – Que tristeza! repetiu, com os olhos cravados na sua efígie. – Eu irei ficando velho, feio, horrível. Mas este retrato se conservará eternamente jovem. Nele, nunca serei mais idoso do que neste dia de junho... Se fosse o contrário! Se eu pudesse ser sempre moço, se o quadro envelhecesse!... Por

isso, por esse milagre eu daria tudo! Sim, não há no mundo o que eu não estivesse pronto a dar em troca. Daria até a alma! (Wilde 1998:33-34).

Nesse momento, concretiza-se a troca do animado com o inanimado, do exterior com o interior e Dorian se converte num objeto de culto de si mesmo. Até então, o protagonista tivera uma adolescência pura. Porém, influenciado por lorde Henry Wotton, encherá a mente de torpezas, provará de todas as paixões, maculando, dessa forma, a sua alma. Por sua vez, ele também será para os outros uma influência perniciososa. Atuando como um espelho da sua alma, imagem visível da consciência, e uma espécie de advertência, o retrato começará a se transformar, revelando nas suas alterações formais toda essa decadência moral. Por conta disso, temeroso, Dorian o oculta de todos. Durante certo período, ele até sente prazer em vê-lo mudar e envelhecer em seu lugar. Contudo, com o avançar da narrativa, este lhe causa insônias e o leva a odiar a própria alma. Achando que encontraria paz se o destruísse, Dorian, com a mesma faca com que apunhalara o pintor que o desgraçara, trespassa o retrato e tudo o que este significa. Com esse ato, acaba por se suicidar, efetuando na morte a inversão do superficial e do íntimo. Nesse instante, o retrato volta a mostrar o apogeu de sua esplêndida mocidade e beleza e Dorian, em virtude de seu estado repugnante, todo enrugado e desfigurado, é somente identificado pelos anéis.

Em *Os irmãos corsos* (1841), de Alexandre Dumas, a representação do duplo dá-se sob a forma de gêmeos. Luís e Luciano de Franchi nasceram “ligados pelo flanco”, sendo “necessário um golpe de escapelo para” os “separar” (Dumas 1954:36). Ainda que tenham sido carnalmente separados no momento de seu nascimento, ambos os irmãos permanecerão eternamente unidos – independentemente do lugar e da circunstância em que cada um se encontrar. Há entre os dois um elo místico tão forte que os faz compartilhar, simultaneamente e com a mesma intensidade, todas as dores e emoções, quaisquer que sejam elas. Segundo o personagem Luciano, “a impressão, seja física ou moral, que um dos dois experimenta, reflete logo sobre o outro” (Dumas 1954:36). É como se fossem a mesma pessoa. Além disso, ambos são

herdeiros de um dom que, há quatro séculos, vem sendo repassado entre os varões da família e que teve início com dois irmãos que também eram bastante unidos: sempre que algo de importante acontece ou está para acontecer na família, eles tornam a ver os parentes mortos.

Apesar da extrema semelhança física, os interesses de cada um são distintos. Luciano é um camponês inteiramente preso aos costumes tradicionais da Córsega e possui uma inclinação belicosa. Luís, por sua vez, tem um temperamento mais pacífico. Em vez das armas, cultiva os hábitos do estudo e da leitura. Deseja ser advogado e lutar por um mundo novo. Em nenhum momento do romance eles aparecem juntos. Porém, ambos estão marcados por um destino fatal. Para defender a honra de uma dama, Luís morrerá em um duelo. Em função da aparição de seu pai um dia antes do confronto, ele tem a certeza da morte e, até mesmo, da hora em que esta deverá se dar. No momento do duelo, Luciano ouve os tiros, sente-os e fica com as marcas da bala no mesmo lugar em que penetram no corpo do irmão. Ao chegar em casa, ele tem uma visão de Luís já sem vida e, durante a madrugada, vê, em sonho, a cena completa do duelo, descobre o nome de seu adversário e aprende como chegar ao lugar em que tudo ocorrera. Para vingar o irmão, ele desafia tal adversário para um novo duelo. Como ocorrera no primeiro confronto, a vítima é conhecida por antecedência. Utilizando-se da mesma pistola e posicionando-se no mesmo lugar do irmão, Luciano promove a reparação de sua morte.

Edgar Allan Poe, no conto “William Wilson” (1839), aborda o tema do duplo através da figura do sócia, cuja presença no conto é motivo de atribulação para o protagonista. William Wilson é um personagem que, desde cedo, mostrou-se como alguém marcado por tendências más. Na infância entra para um internato e, lá, exerce domínio sobre quase todos os colegas. A única exceção era um aluno que ousava rivalizar nos estudos e nos jogos e, diante do qual, sentia-se intimidado. As coincidências entre ambos os personagens se acumulam: os dois nasceram no mesmo dia, possuem o mesmo nome de batismo e de família, entraram na escola no mesmo dia, apresentam semelhança física, comportamental e vestem-se da mesma forma. A única diferença estava na voz, pois o sócia “tinha no aparelho vocal uma fraqueza que não o deixava jamais

erguer a voz *acima de um sussurro muito baixo*” (Poe 2003:85). Eram julgados pelos colegas como irmãos, visto que se assemelhavam como gêmeos. Em pouco tempo, o sócia se transforma em companheiro inseparável e, também, inimigo mortal: “Wilson era dirigido unicamente por um desejo caprichoso de opor-se a mim, de me espantar, ou mortificar; se bem que houvesse casos em que eu não podia deixar de notar [...] que ele punha em seus ultrajes, suas impertinências e contradições certos ares de afetuosidade” (Poe 2003:83). Como um anjo protetor, este, secretamente, insinuava-lhe ordens, atuando de forma crítica e moralista. No desenrolar da narrativa, William Wilson frequenta ainda duas outras instituições de ensino e, nesse período, entrega-se a orgias, bebedeiras e ao jogo fraudulento. Em todos esses momentos, constata-se os esforços do duplo – a boa parte da sua personalidade – para salvá-lo. Ele viaja para várias cidades europeias, mas o sócia sempre intervém de modo a “frustrar planos ou derrotar ações que, se bem-sucedidas, teriam redundado em amarga decepção” (Poe 2003:97). Cansado de tais perseguições, William Wilson resolve dar cabo do rival. Durante um baile de máscaras, no momento em que este ia ao encontro da mulher do anfitrião, o duplo o interpela. William Wilson o arrasta para um dos aposentos da casa e o desafia a um duelo de espadas. No combate, ele fere o coração do adversário. Neste momento, algo extraordinário acontece:

Um vasto espelho – em minha perturbação pareceu-me assim, a princípio – erguia-se no ponto onde antes nada vira; e, enquanto me dirigia, tomado de horror, para esse espelho, minha própria imagem, mas com o rosto pálido e manchado de sangue, adiantou-se ao meu encontro, com um passo fraco e vacilante.

[...] Era Wilson, mas Wilson sem mais sussurrar agora as palavras, tanto que teria sido possível acreditar que eu próprio falava, quando ele me disse:

– *Venceste e eu me rendo. Mas, de agora em diante, também estás morto... morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu existias... e vê em minha morte, vê por esta imagem, que é a tua, como assassinaste absolutamente a ti mesmo* (Poe 2003:100).

O duplo também se manifesta sob forma de sócia em *O duplo* (1846), de Fiódor Dostoiévski. O romance descreve o início e o agravamento da moléstia mental de um indivíduo que, não compreendendo o seu estado e julgando-se sadio, admira-se dos acontecimentos que se desenrolam. Infortunado no amor e na vida, Iákov Petróvitch Goliádkin acredita que todas as situações por ele vivenciadas são provocadas pelas perseguições de seus inimigos. Estes, por sua vez, são todos os que o cercam: o chefe, os colegas do escritório, a sua cozinheira e etc. Numa noite, após ter dado um vexame na casa do conselheiro de Estado Berendéev – seu protetor –, ao caminhar pela rua, ele encontra um homem que julga ser o mentor das conspirações das quais é alvo. Ao aproximar-se, choca-se ao constatar a extraordinária semelhança consigo. Ele o segue e, para sua surpresa, o indivíduo se dirige para a sua casa, é admitido pela sua empregada e senta-se em sua cama: “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 2003:48). No dia seguinte, verifica que a mesa em frente à sua está ocupada por um novo empregado que não é outro senão o seu sócia. Apesar de serem homônimos e perfeitamente similares, sendo inclusive considerados como irmãos pelo chefe, tal situação não parece chocar os colegas de trabalho. Ambos, porém, possuem personalidades distintas. Sob o ponto de vista do protagonista, consta-se que o sócia age como impostor, dissimulado e oportunista – ou seja, tudo aquilo que Goliádkin não quer ser ou rejeita em si mesmo. Além disso, ele sabe como se impor e conquistar a amizade e a simpatia de todos. Já o original é desajeitado, tímido e exprime-se por meio de rodeios e em termos vagos. Não tarda muito e o sócia torna-se o seu maior inimigo, uma vez que este passa a combater as suas iniciativas, a ocupar todos os seus espaços e a colher alguns dos triunfos que a ele são negados. Diferentemente de “William Wilson”, no romance de Dostoiévski, o trágico desfecho não é o assassinato do duplo – e, por conseqüência, o suicídio –, mas o isolamento em clínica psiquiátrica, como revela a cena final da narrativa.

Em *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, o duplo é gerado pelo procedimento da metamorfose. Dr. Henry Jekyll, homem de ciência, sempre aspirou ao respeito público. Na opinião dos londrinos vitorianos, tratava-se de um sujeito dotado de um rosto afável e tido como um anfitrião generoso e religioso. No entanto, apesar de, publicamente, levar uma vida de trabalho, virtude e autodomínio, ele também tinha um acentuado apetite para prazeres depravados, os quais procurava, com mórbida sensação de culpa e vergonha, ocultar da sociedade, pois temia perder a reputação conquistada. Essa situação o afligia severamente. Segundo o personagem, “ia-se cravando em mim, mais do que na maioria dos mortais, esse profundo fosso que separa o mal do bem e divide e compõe a dualidade da nossa alma” (Stevenson 2005:71). Ciente da profunda duplicidade de sua própria natureza e fascinado pelas vantagens que poderia obter caso estas duas personalidades pudessem aparecer distintamente, Dr. Jekyll descobre uma droga que lhe permite separar o homem bom (moral) do homem mau (imoral). Através dessa droga, ele faz aflorar o seu outro “eu”, Edward Hyde, o qual se manifesta por meio de uma segunda forma corpórea.

Tudo aquilo que Jekyll havia, até então, reprimido vem à tona: “Como os prisioneiros de Filipos, o que estava dentro libertou-se” (Stevenson 2005:75). A forma física na qual esse material reprimido se consubstancia mostra-se condizente com a sua natureza maligna: mãos peludas, pálido, sorriso desagradável, voz áspera, sibilante e irregular, e marcado por uma deformidade indefinível. Adotando, de quando em quando, a personalidade de Edward Hyde (“escondido”, numa referência ao verbo inglês *hide* = “esconder”), Henry Jekyll procurará satisfazer todos os seus baixos impulsos, agindo à margem da lei e fora do alcance da consciência, uma vez que a culpa recairá unicamente sobre o seu duplo. No entanto, para seu desespero, gradativamente, a personalidade de Hyde passa a adquirir maior domínio, a parasitá-lo, e acaba por cometer um terrível crime. Desse momento em diante, involuntária e repetidamente, Dr. Jekyll começará a se transformar em Mr. Hyde e a droga perderá, aos poucos, o poder de restaurar a sua forma originária e o seu caráter. No final da narrativa, prestes a ser descoberto e preso, Mr. Hyde comete suicídio, levando consigo seu refém e co-herdeiro na morte, Dr. Jekyll.

Para concluir, cumpre mencionar que os exemplos que, brevemente, acabamos de apresentar, apenas a título de ilustração, certamente representam uma pequeníssima parcela de toda a produção literária que pode ser lida – dentre outras possibilidades de leitura – sob a perspectiva do duplo enquanto figuração do heterogêneo. Em seu estudo, Nicole Fernandez Bravo cita e comenta uma série de obras pertencentes a esta vertente. Além dela, os demais autores que deram suporte para a efetivação deste estudo também nos apresentam diversos títulos¹⁸.

¹⁸. Eis alguns dos exemplos por eles citados: “O cavaleiro duplo” (18--), de Théophile Gautier; *Fausto* (1806), de Johann Wolfgang von Goethe; “Homem da areia” (1815), de E. T. A. Hoffmann; “A estátua de mármore” (1819), de Joseph von Eichendorff; *As confissões de um pecador justificado* (1824), de James Hogg; *A noite de dezembro* (1835), de Alfred de Musset; “O retrato” (1836), de Nikolai V. Gogol; “La Vénus d’Ille” (1837) e *Lokis* (1869), de Prosper Mérimée; “O retrato profético” (1837) e “Howe’s Masquerade” (1837), de Nathaniel Hawthorne; “Ligéia” (1837), “Morela” (1839), “Eleonora” (1835), “Berenice” (1835), “A queda da casa de Usher” (1839), “O retrato oval” (1842) e “O gato preto” (1843), de Edgar Allan Poe; *Um conto de Natal* (1842), *The haunted man and the ghost’s bargain* (1848) e *Um conto de duas cidades* (1859), de Charles Dickens; “Mr. Justice Harbottle” (1851), de Sheridan Le Fanu; “Sylvie” (1853) e *Aurélia* (1855), de Gérard de Neval; “O país das quimeras” (1862), “Uma excursão milagrosa” (1866) “Um esqueleto” (1875), “Sem olhos” (1876), “Uma visita de Alcibíades” (1876), “O espelho” (1882) e *Esau e Jacó* (1904), de Machado de Assis; *Os demônios* (1873) e *Os irmãos Karamazov* (1879-80), de Fiódor Dostoiévski; *Contos cruéis* (1883), de Villiers de L’Isle-Adam; *The dream of Duncan Parrenness* (1891), de Rudyard Kipling; *O Rei Lua* (19--), de Guillaume Apollinaire; “O escravo” (19--), “Vendo a noite” (19--), “Traduzir-se” (19--), de Ferreira Gullar. “The beast in the jungle” (1903), “The jolly corner” (1908) e *The sense of the past* (1917), de Henry James; *O caminho de Damasco* (1904), de August Strindberg; *O falecido Mattia Pascal* (1904), *La signora Morli, una e due* (1922), *Henrique IV* (1922) e *Um, nenhum e cem mil* (1926), de Luigi Pirandello; “The secret sharer” (1910), de Joseph Conrad; “The out-sister” (1911), de Oliver Onions; *A metamorfose* (1911), “O vizinho” (1917), de Franz Kafka; *O marinheiro* (1913), de Fernando Pessoa; *A confissão de Lúcio* (1914), de Mário de Sá-Carneiro; *O primo pobre* (1918), de Ernst Barlach; *Demian* (1919), *Sidarta* (1922) e *O lobo da estepe* (1927), de Hermann Hesse; *O viajante sobre a terra* (1924), *Varouna* (1940) e *If I were you* (1947), de Julien Green; “The man who was Milligan” (1924), de Algernon Blackwood; *Nadja* (1928), de André Breton; *O homem sem qualidades* (1930 – livro I; 1933 – início do livro II), de Robert Musil; *Le Château d’Argol* (1932), de Julien Gracq; *Days without end* (1934), de Eugene O’Neill; *O pirotécnico Zacarias* (1947) e “O convidado” (1974), de Murilo Rubião; *A vítima* (1947), de Saul Bellow; *Molloy* (1951) e *Textes pour rien* (1955), de Samuel Beckett; “Distante” (1951), “Axolotl” (1956), *O jogo da amarelinha* (1963) e “A ilha ao meio-dia” (1972), Julio Cortázar; *O visconde partido ao meio* (1952), de Italo Calvino; *O último dos moicanos* (1955), de Bernard Malamud; *O viajante sem bagagem* (1958), de Jean Anouilh; “O encontro” (1958), “O noivo” (1964), “A caçada” (1965), “As formigas” (1977), “A mão no ombro” (1977), “Seminário dos ratos” (1977), “A chave na porta” (2000), de Lygia Fagundes Telles; *El hacedor* (1960) “O outro” (1969) e “Sul” (19--), de Jorge Luis Borges; *Zona sagrada* (1967), *Todos los gatos son pardos* (1970), *Terra nostra* (1975), *Una familia lejana* (1980), de Carlos Fuentes; *O seio* (1972), de Philip Roth e *Noturno indiano* (1984), de Antonio Tabuchi.

Referência Bibliográfica

ABBAGNANO, Nicola. 2003. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes.

ANDERSEN, Hans Christian. 2004. A sombra. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 285-297.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. 2006. São Paulo: Paulus.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. 1986. O outro: esse difícil. In: —. *Identidade e etnia: construção da pessoa e resistência cultural*. São Paulo: Brasiliense, p. 7-11.

BRAVO, Nicole Fernandez. 2000. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, p. 261-288.

CALOBREZI, Edna Tarabori. 2001. *Morte e alteridade em Estas Estórias*. São Paulo: Edusp.

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

CESAROTTO, Oscar. 1996. *No olho do outro*. São Paulo: Iluminuras.

CHAMISSO, Adelbert Von; KELLER, Gottfried. s/d. *A singular história de Peter Schlemihl, O traje faz o homem e Romeu e Julieta na aldeia*. Trad. de Otto Schneider e Germano Thomsen. Rio de Janeiro: Ediouro.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. 1997. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera Costa e Silva et al. 11. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio.

COUVREUR, Catherine. 1995. Les “motifs” du double. In: —. *Le double*. Paris: Presses Universitaires de France, p. 19-37.

DOLEZEL, Lubomír. 1985. Le triangle du double: um campo temática. *Poétique*, Seuil, n. 64, p. 463- 472.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. 2003. *O duplo*. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Editorial Presença.

DUMAS, Alexandre. 1954. *Os irmãos corsos*. Trad. Augusto Souza. São Paulo: Saraiva.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. 1999. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

FINKLER, Gredes Rejane. 2000. O mito do duplo nos poemas de Ferreira Gullar. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo Alves de (Org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzzato, p. 261-270.

FRAYZE-PEREIRA, João A. 1994. A questão da alteridade. *Psicologia USP*, São Paulo, n. 5, p. 11-17.

FREUD, Sigmund. 1976. O “estranho”. In: —. *Obras completas*. v. VII. Rio de Janeiro: Imago, p. 85-124.

GOGOL, Nikolai V. 2004. O nariz. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 187-211.

GOIMARD, Jacques; STRAGLIATI, Roland. 1995. Le thème du double. In: TROUBETZKOY, Wladimir. *La figure du double*. Paris: Didier, p. 25-35.

HOFFMANN, E.T.A. 2006. *A imagem perdida*. Disponível em: <virtualbooks.terra.com.br/freebook/traduzidos/download/a_imagem_perdida.pdf>. Acesso em 8 dez.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales. 2001. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.

JACQUES, Maria da Graça. 1998. Identidade. In: STREY, Marlene Neve et al. *Psicologia social contemporânea: livro-texto*. Petrópolis: Vozes, p. 159-167.

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

LAMAS, Berenice Sica. 2000. O duplo como representação da morte em conto de Julio Cortázar. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo Alves de (Org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzzato, p. 235-249.

_____. 2004. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em psicologia e literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS.

LOUÇÃO, Paulo. 2002. Comentário filosófico. In: PLATÃO. *A alegoria da caverna*. Trad. Pinharanda Gomes. Lisboa: Ésquilo, p. 75-151.

MARTINHO, Cristina. 2006. Articulações do duplo na literatura fantástica do século XIX. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-04.html>>. Acesso em: 1 fev.

MAUPASSANT, Guy de. 1997. *Contos fantásticos: O Horla & outras histórias*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM.

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

MENDONÇA, Jeová Rocha de. 2001. O Retrato de Dorian Gray ou o Retrato de Oscar Wilde? Questões sobre a poética do duplo e biografismo. *Conceitos*, João Pessoa, v. 4, n. 6, p. 144-153, jul./dez.

MIGUET, Marie. 2000. Andróginos. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, p. 26-39.

MORIN, Edgar. 1988. *O homem e a morte*. Trad. João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Mira-Sintra: Publicações Europa-América.

MOURÃO, Eliane. 2003. Aproximações em nós: a configuração do estrangeiro em Julia Kristeva e Tzvetan Todorov. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 55-71, 2º sem.

OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira de. 1998. O eu por detrás de mim: semiótica e psicanálise em Guimarães. In: MENDES, Lauro Belchior; OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira (Org.). *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, p. 101-132.

PEIXOTO, Nelson Brissac. 1990. As imagens e o outro. In: NOVAES, Aduino (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; [Rio de Janeiro]: Funarte, p. 471-480.

PIETTRE, Bernard. 1985. Apresentação e comentários. In: PLATÃO. *A república*: livro VII. Trad. Elza Moreira Marcelina. Brasília: UNB.

PLATÃO. 2004. *A república*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural.

_____. 2005. *Mênon*. Trad. Maura Iglesias. 3. ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Loyola.

_____. 1979. O banquete. In: —. *Diálogos*. Trad. José Cavalcanti de Souza et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, p. 01-53.

POE, Edgar Allan. 2003. William Wilson. In: —. *Histórias extraordinárias*. Trad. Brenno Silveira et al. São Paulo: Nova Cultural, p. 77-100.

RANK, Otto. 1939. *O duplo*. Trad. Mary B. Lee. 2. ed. Rio de Janeiro: Coeditora Brasília.

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

- ROGERS, Robert. 1970. *A psychoanalytic study of the double in literature*. Detroit: Wayne State University Press.
- ROSENFELD, Anatol. 1969. Aspectos do romantismo alemão. In: —. *Texto/Contexto: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, p. 145-168.
- ROSSET, Clément. 1998. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM.
- STEVENSON, Robert Louis. 2005. *O médico e o monstro e outras histórias*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret.
- TROUBETZKOY, Wladimir. 1996. *L'ombre et la différence: le double en Europe*. Paris: Presses Universitaires de France.
- WILDE, Oscar. 1998. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Marina Guaspari. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha.