

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURA COMPARADA

RAFAEL ROCCA DOS SANTOS

Duplo e duplicidade na obra de E. T. A. Hoffmann

Versão Original

São Paulo

2019

RAFAEL ROCCA DOS SANTOS

Duplo e duplicidade na obra de E. T. A. Hoffmann

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada.

Orientador: Marcus Vinicius Mazzari

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S237d Santos, Rafael Rocca dos
Duplo e duplicidade na obra de E. T. A. Hoffmann
/ Rafael Rocca dos Santos ; orientador Marcus
Vinicius Mazzari. - São Paulo, 2019.
172 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Duplo. 2. Duplicidade. 3. Romantismo. 4.
E.T.A. Hoffmann. 5. Teoria Literária. I. Mazzari,
Marcus Vinicius, orient. II. Título.

SANTOS, Rafael Rocca dos. **Duplo e duplicidade na obra de E. T. A. Hoffmann.**
Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e
Literatura Comparada.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Silvia Regina Rocca dos Santos e Ermantino dos Santos Filho, por todo o suporte, a crença, o amor e o apoio a esse projeto de vida que tanto me faz feliz e realizado.

Ao meu irmão, Matheus Rocca dos Santos, que compreende as vicissitudes das escolhas e que apoia irrestritamente o caminho que leva à realização dos desejos e dos projetos mais tresloucados. Obrigado pela amizade.

A Jolie Antunes da Cunha, a companheira de todas as horas, que acompanhou a escrita deste trabalho de perto e me deu o incentivo e o apoio, além de seu sincero amor, acreditando em mim quando eu mesmo hesitava.

Ao meu orientador, Marcus Vinicius Mazzari, pela parceria, pela convivência (nacional e internacional!) e pelas diversas conversas ao vinho sobre a vida, tradução e, também, sobre meu trabalho. Muito desse trabalho é inspirado no exemplo de sua dedicação e em seus textos, confessando que não consegui almejar sua clareza.

A Juliana Perez, Karin Volobuef e Maria Aparecida Barbosa, quem eu conheci em momentos diferentes, porém todas as vezes em circunstâncias favoráveis, pelas sugestões e contribuições que fazem meu trabalho se aperfeiçoar. Muito daqui tem a mão de vocês.

A Jörg Paulus, da Bauhaus-Universität Weimar, pelas conversas, por seu curso muitíssimo interessante e por me fazer repensar em como pensar uma pesquisa.

Às colegas e funcionárias da Herzogin Anna Amalia Bibliothek em Weimar, pelo auxílio com os livros, com a cidade e com os concertos e recitais de piano, especialmente Galina Wünscher.

Ao casal Matthias e Margit Bellmann, por fazer minha estadia em Weimar uma experiência memorável.

Com receio de omitir alguém, agrupei os amigos nos países em que se encontram: Brasil, França, Alemanha, Estados Unidos e China. Todos participaram de alguma maneira deste trabalho.

À Capes e à FAPESP, pela concessão de bolsa ao projeto FAPESP nº 2017/03412-9 e 2018/11680-6, que resultou nesta dissertação. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP

Resumo

SANTOS, Rafael Rocca dos. **Duplo e duplicidade na obra de E. T. A. Hoffmann**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

Este trabalho propõe analisar a ocorrência do motivo do duplo e de relações de duplicidade na obra de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), escritor alemão do romantismo alemão. Analisa-se, primeiramente, os temas principais que subjazem ao período em que Hoffmann produziu a sua obra, identificando aspectos do dualismo, a reação ao Iluminismo, os principais temas românticos e as influências determinantes para a composição literária do autor. Diante da crítica do motivo do duplo e de suas múltiplas visões, por vezes conflitantes ou dispersas, traçou-se um panorama histórico de textos em que o motivo do duplo ou as relações de duplicidade são a tônica central das narrativas. As obras analisadas são reputadas as mais representativas para os objetivos do presente trabalho. Identificadas as obras, analisou-se a crítica psicanalítica e literária que tratou do motivo do duplo, identificando as principais contribuições para a interpretação do motivo. A partir dos textos selecionados e da discussão da crítica, uma proposta de leitura foi formulada para guiar a interpretação de narrativas que contenham duplos ou relações de duplicidade. Finalmente, foi realizada uma análise comentada do conto “Os duplos”, identificando os principais traços do motivo do duplo nessa narrativa, que é centrada precisamente no problema do duplo. O presente trabalho buscou, em suma, oferecer uma perspectiva abrangente dos textos e da crítica relacionada ao motivo do duplo para propor um caminho interpretativo para a análise de narrativas que lidam, essencialmente, com conflitos do ser humano.

Palavras-chave: Duplo, Duplicidade, E.T.A. Hoffmann, Romantismo, Teoria Literária.

Abstract

SANTOS, Rafael Rocca dos. **Double and Duplicity in the Works of E. T. A. Hoffmann**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

This work aims to analyze the motive of the double and relations of duplicity in the works of E. T. A. Hoffmann (1776-1822), a German romantic writer. We first analyzed the main topics subjacent to the period during which Hoffmann wrote his work by identifying aspects of dualism, the reaction to Illuminist thought, the main issues in Romanticism and determining influences for the literary writing of Hoffmann. In face of the criticism of the motive of the double and its multiple visions, sometimes conflicting or disperse, we conducted a historical overview of narratives in which the motive of the double or the relations of duplicity are the central topic of the texts. The analyzed works are deemed the most representative for the objectives of this dissertation. After the works were identified, we analyzed the psychoanalytical and literary criticism that addressed the motive of the double by identifying the main contributions for the interpretation of this motive. Based on selected texts and on the discussion proposed by the critics, a reading proposal was formulated to guide the interpretation of narratives that contain doubles or relations of duplicity. Finally, we conducted an annotated analysis of the short story “The doubles” and identified the main traces of the motive of the double in this text, which is centered precisely on the double problematics. This work aimed to offer a comprehensive perspective of texts and the criticism related to the motive of the double in order to propose an approach for the analysis of narratives that address essentially human conflicts.

Keywords: Double, Duplicity, E.T.A. Hoffmann, Romanticism, Literary Theory.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	9
Uma visão das obras de Hoffmann.....	22
2. Capítulo 1 – Duplo e Duplicidade na história literária.....	42
3. Capítulo 2 – A crítica em relação ao duplo.....	73
2.1 – O duplo e a duplicidade.....	117
2.1.1 – O duplo.....	117
2.1.2 – Duplicidade.....	119
2.1.2.1 – A duplicidade em E. T. A. Hoffmann.....	121
4. Capítulo 3 – O duplo em E. T. A. Hoffmann: o conto “Os duplos.....	125
5. Capítulo 4 – Considerações finais.....	146
6. Bibliografia.....	152
7. Anexo I – “A estranha carta de um lunático”, de James Hogg.....	160

INTRODUÇÃO

A literatura de uma maneira geral trata sobre o indivíduo e suas visões de mundo; é uma maneira de tentar explicar o que se vê e se percebe segundo concepções derivadas de uma mistura de fontes, sentimentos, desejos e reflexões. O indivíduo observa o mundo e encontra fatos explicáveis e não explicáveis, aparentes e ocultos, objetos e cenas claros e escuros, reações e sentimentos que podem ser benignos, neutros, malignos ou que podem levar o homem à busca de um sentido para uma queda da qual não se recuperaram. Essa miríade de possibilidades é um dos combustíveis que movimenta o escrever literário através dos tempos, especialmente acontecimentos e fenômenos não explicáveis ou de difícil acesso à razão, conflitos, ou mesmo reações àquilo com o que não se concorda. Diante disso, o indivíduo busca explicações em elementos conhecidos para que o que está obscuro seja revelado em sua forma plena, ou que seja ao menos posto em evidência entre as demais referências de mundo já conhecidas. Por vezes, no entanto, é precisamente a atenção mais detida ao inexplicável que pode trazer acontecimentos estranhos à consciência. Como uma maneira de leitura do mundo, de seus valores, enfim, de seu mecanismo secreto, surgem teorias e pseudoteorias que pretendem dar vazão a este que é um dos traços característicos do pensamento humano: organizar e dar sentido às coisas, aos acontecimentos e à vida.

Foi (e é) dessa maneira que o homem buscou explicação para fenômenos muito próximos. A chuva, os raios, o sol e outros elementos da natureza foram interpretados primeiramente como mistério, e a eles o homem atribuiu o funcionamento de mecanismos invisíveis, de forças incompreensíveis, criando a noção de deuses e posteriormente dando formas a eles. Surte efeito no pensamento humano primitivo, termo aqui utilizado sem juízo de valor, a natureza, a imagem física especular, a sombra e o mais misterioso de todos os fenômenos: a morte e suas possíveis consequências. De certa maneira, a explicação de fenômenos, naturais ou humanos, por meio de narrativas que atendem à curiosidade inata é o que animou (e anima) a criação dos primeiros mitos, ou seja, de histórias que buscam explicar o mundo ao redor e os sentimentos e balizar as ações humanas frente a situações análogas e a tomadas de decisões. Observemos, como exemplos, os três últimos fenômenos citados (a imagem especular, a sombra e a morte), e por meio de uma rápida pesquisa entraremos em contato com dezenas de milhares de

narrativas de sociedades recentes e antigas que mobilizaram um cabedal de significados, símbolos e alegorias que procuraram aquietar anseios e medos diante do desconhecido.

A imagem especular, segundo nos relata Otto Rank¹, posiciona o sujeito diante de si, levando-o à reflexão sobre a aparência, a realidade imediata e seus limites diante do outro. De uma maneira direta, o espelho coloca diante do sujeito uma imagem que não é percebida pelo eu *per se*, que não é vista em primeira pessoa, mas sim somente fruída através de um meio, deslocado do corpóreo. O mito mobilizará essa imagem, notadamente entre os romanos, para explicar o que ocorre quando o amor que é dedicado ao outro se torna um amor a si mesmo, uma espécie de *hybris*, na figura de Narciso: imensa e perdidamente apaixonado pelo próprio reflexo no espelho d'água, Narciso sucumbirá a um amor completamente impossível e morrerá sem que essa paixão seja fruída até o fim. O espelho, segundo outros povos, também é um meio em que espíritos de pessoas falecidas podem se encontrar incrustados. Otto Rank, um estudioso da psicanálise, cita como exemplo² o costume de cobrir os espelhos quando há o corpo de uma pessoa recém-falecida no recinto. A alma da pessoa que observa o espelho descoberto se aprisionaria ao reflexo da pessoa falecida, o que gera problemas de convivência e de identidade. Outras culturas darão outras respostas para o fenômeno da imagem especular, deslocando ou criando sentidos para explicações supraterras, fonte da mitologia em torno do espelho. Modernamente, a lenda urbana corrente é a do azar que advém da quebra de um espelho, como se, ao quebrar o vidro, a identidade do observador também se quebrasse, não podendo mais ser restaurada ou podendo ser refeita somente após um período de convalescença (que pode ser física, mental ou espiritual).

A sombra também está presente na cultura como um elemento indissociável ao ser humano. Acreditava-se que a sombra seria uma manifestação do espírito extracorpóreo que se materializaria à luz do dia e que pertenceria intrinsecamente ao corpo de seu carreador. Dessa maneira, “pisar” na sombra de uma pessoa poderia ter consequências devastadoras para aquele que cometeu a infração. Algumas dessas consequências seriam a perda da personalidade ou mesmo a morte da pessoa transgressora³.

¹ RANK, Otto. *O duplo. Um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Gradiva Editorial, 2014, pp. 22, 30, 33 e 108-113.

² RANK, Otto. *Op. cit.*, p. 108.

³ RANK, Otto. *Op. cit.*, pp. 90-102. Aqui, uma narrativa central para o motivo da perda da sombra é a de Adelbert von Chamisso, *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. Em seu ensaio sobre a sombra, o

A morte, por sua vez, talvez o maior mistério para o ser humano, é tratada de diversas maneiras e com as mais diferentes perspectivas. Fim por excelência, passagem sem retorno (ao menos físico), transformação e metamorfose, a morte é uma das linhas unificadoras da literatura. Atravessa as mais diversas correntes, o tempo e os mais diversos autores, os quais trabalharam o tema da morte e seu significado para o ser humano com os mais diversos matizes. Desde mitos de fundação cosmológicos orientais e ocidentais, as narrativas religiosas e a criação ficcional literária propriamente dita, a morte significa uma passagem para um desconhecido, um “abismo” (Fernando Pessoa) por excelência intransponível e ao mesmo tempo ansiado por quem deseja conhecer os mecanismos da máquina do mundo.

Conforme se desenrola o pensamento ocidental, temas como os tratados acima se reinventam, ressignificam-se, mudam de forma e de figura, como sói acontecer com as novas descobertas, tanto intelectuais quanto científicas, pelo curso da história. O espelho, por exemplo, volta a aparecer na pintura renascentista, deslocando a representação planificada típica da pictografia da Idade Média para um novo olhar sobre o mundo; assim, desenvolve-se a noção gráfica de perspectiva e, conseqüentemente, uma nova forma de representação do mundo e dos temas mítico-religiosos. A perspectiva possibilita a passagem da arte tátil, representando um imediatismo de leitura, para a noção de profundidade, tanto representativa, ou seja, aquilo figurado materialmente na pintura, quanto subjetiva. O subjetivo começa a ganhar, então, uma dimensão mais alargada, que irá desembocar, na representação artística dos séculos seguintes àquele movimento, em um protagonismo que ora é mais ora é menos ressaltado⁴. A perspectiva na imagem se amplia para perspectiva no pensamento: múltiplas camadas, múltiplas variações e a profundidade também se inserem em um novo tipo de pensar. A mística e a mítica católicas se transformam, e provocam até mesmo cismas, para incluir em seu cabedal uma dimensão que, em seus primórdios, foi deixada em segundo plano pelos prelados: o indivíduo.

romeno Victor Stoichita analisou as conseqüências da perda da sombra para a identidade do indivíduo tomando como base esse romance. Por não considerarmos a perda da sombra como duplo *stricto sensu*, conforme argumentaremos no Capítulo 2, e para uma outra visão, aproximando-se de teorias mais recentes dos estudos culturais e da psicanálise, remetemos à leitura desse ensaísta: STOICHITA, Victor. *Breve história da sombra*. Trad. Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2016, pp. 177-189.

⁴ RIEGL, Alois. *Historical Grammar of the Visual Arts*. Trad. Jacqueline E. Jung. Nova York: Zone Books, 2004, pp. 219-240. Pensamos aqui, a título de exemplo, em uma possível comparação visual entre a representação medieval de cenas da mítica católica, de um lado, e a representação da subjetividade em quadros do alemão Caspar David Friedrich, de outro lado.

A polarização entre o sujeito terreno e a divindade celeste foi gradualmente aproximada em direção a uma fusão do terreno e do supraterrano. Como a mítica de Fausto nos mostra exemplarmente, o indivíduo pós-Renascimento buscava ativamente uma aproximação entre o conhecimento possível na esfera terrena, mediado pelas ciências básicas do pensamento, como a matemática, a filosofia e a jurisprudência, e o conhecimento de uma totalidade que se aproxima ao saber divino. O conhecimento de como funciona o mundo e dos mecanismos secretos que movem o que aparentemente é desconexo somente os deuses podem acessar de maneira plena e compreensível. O mito de Fausto, que surge já nessa época, pode ser lido como uma tradução dessa inclinação à individualidade, à compreensão do mundo na experiência, no âmbito individual, afastando-se do coletivo, da assembleia, ou seja, da igreja no sentido radical do termo.

No entanto, tal conhecimento é condenado, e o desfecho das várias narrativas fáusticas o afirmam, porque caracteriza uma transgressão o fato de o humano desejar se aproximar de Deus no âmbito de Seu conhecimento. A compreensão da máquina divina que move a dinâmica terrestre somente é possível aos deuses, que são, por definição, oniscientes e onipotentes. No entanto, o desenvolvimento das tecnologias de transmissão do conhecimento em língua vernacular, e não somente em latim, tal como a ampliação do acesso ao livro, permitiu a alguns indivíduos o desenvolvimento mais livre de ideias devido ao relativamente maior acesso aos seus meios de transmissão. A paulatina secularização do pensamento entre os séculos XVI e XVIII também possibilitou uma ampliação dos objetos passíveis de reflexão e de análise. Assim, vemos pensadores que se contrapõem a algumas ideias propaladas pela Igreja, tal como Giordano Bruno⁵, e que desenvolvem um sistema próprio de pensamento.

Com o desenvolvimento do pensamento tendendo a uma progressiva libertação do pensamento de uma relação estrita com aspectos religiosos, o mundo do século XVIII se viu diante de uma mudança de paradigma que tendia para uma abertura ainda maior em relação à possibilidade de propor novas ideias e novas observações dos objetos escolhidos para análise e interpretação. Concomitantemente, houve um deslocamento intelectual do aspecto geral, ou seja, do pensamento comunitário que balizava as ideias religiosas, para o aspecto individual. Essa visão mais centrada no indivíduo (notadamente

⁵ Este autor, em específico, ainda encontrou uma forte repressão por parte da Igreja e de seus tribunais inquisitoriais. Outro exemplo clássico que ilustra essa argumentação são os estudos astronômicos de Galileu, que igualmente sofreu repressão da Igreja. Até mesmo pensadores eclesiásticos como Antônio Vieira tiveram seus escritos questionados pela instituição católica.

homens) primava pela sua experiência imediata como ponto de partida para questões mais abrangentes. A individuação da experiência devia se dar por intermédio da explicação *racional* para os fenômenos sociais e da natureza; assim, ciências “alternativas”, como a alquimia, passavam a ser consideradas pseudociências, um conjunto discursivo que não tinha fundamentação em leis e teorias eleitas como substanciais para o correto desenvolver do pensamento crítico. Época dos enciclopedistas e da valorização da razão para a interpretação dos fenômenos humanos e naturais, o conhecimento deveria ser abrangente e interligado de forma a tentar dar um sentido mais completo para a experiência da vida em sociedade.

No entanto, esse primado da razão não logrou convencer a todos de maneira equânime. Ao mesmo tempo em que havia um afastamento da religião, ou seja, do supranatural como explicação para o ordenamento das ações no plano terrestre, surgem movimentos que combatem a afirmação da superioridade, da exclusividade, da razão e da experiência divina sobre os fenômenos terrenos. No que tange ao tema do presente trabalho, podemos notar um crescente interesse pelas situações inexplicáveis, pelas ligações mais ou menos ilógicas entre acontecimentos aparentemente sem nexos, pelos sonhos como forma de interpretação dos desejos e das vontades humanas, pelas sociedades secretas que comandam o destino de alguns indivíduos sem que eles tenham consciência plena de tanto, pela mística oriental e as influências inquietantes na psique. Entre essas outras interpretações dos fenômenos, duas tendências de pensamento dessa época podem ser destacadas de maneira mais premente: o mesmerismo e os escritos de G. H. Schubert.

O mesmerismo, cujo nome se deve ao criador e propagador de suas teorias, Franz Anton Mesmer, propunha como fundamento da análise do humano e da natureza a existência de forças, que ele chamou de “magnéticas”, nos seres vivos (animais e vegetais) que poderia ser usada para influenciar a vida da pessoa a ser “curada” mediante procedimentos físicos e discursivos que induziam as pessoas a uma espécie de transe. Assim, o poder de exercer influência magnética residia em uma combinação entre uso de partes do corpo por parte do magnetizador (notadamente as mãos e os olhos) e um discurso que induzia o paciente (na dupla acepção do termo) a repensar e retrabalhar problemas emocionais (e por vezes físicos) que lhe acometiam. Esse “método de cura” teve, na Alemanha, seus defensores e seus detratores. Os defensores argumentavam que o método surtia efeito em casos de “acessos” (poder-se-ia hoje dizer histerias e neuroses),

melancolia, repressão de desejos eróticos, entre outros. Os detratores, por sua vez, afirmavam que não havia qualquer base experimental científica para afirmar que, isoladamente, o método de Mesmer operava uma transformação parcial ou completa no indivíduo, atribuindo o “sucesso” de sua terapia a outras causas que não apenas ao método aplicado. À parte de posicionamentos taxativos, sem relevância aqui, o método de Mesmer prosperou em alguns círculos de intelectuais, sendo considerado um dos precursores do método hipnótico que seria desenvolvido posteriormente.

O método de Mesmer e seus escritos teóricos, não obstante, exerceram um grande fascínio em escritores desse período. Eles utilizaram seus textos e os relatos de experiências de casos de sucesso como fundamento ou pano de fundo para a escrita de narrativas ficcionais. Em E. T. A. Hoffmann, por exemplo, o método de Mesmer foi explorado – e também ironizado e comicizado – no conto “O Magnetizador”, incluído no segundo volume de *Peças de fantasia à maneira de Jacques Callot* (1814). Hoffmann via no inexplicável do procedimento de Mesmer um ponto de partida interessante para a criação de narrativas que punham em cheque a noção de real, ao que retornaremos em breve. Fascinava-o da mesma forma o acesso ao lado sobrenatural e menos explorado da psique humana e as influências do meio externo, seja pela natureza ou por formas de cura não convencionais, sobre os eventos da narrativa tanto quanto sobre a disposição psíquica do indivíduo. Essas formas de influência foram desde cedo identificadas com a contraposição à luz, ou seja, à luz da razão, e intimamente relacionadas com os acontecimentos evasivos durante a noite, o sono, a vigília, a ebriedade. O “lado noturno” da razão também exerceu grande fascínio nos escritores do romantismo, e sua origem pode ser localizada, não como ponto de partida *sine qua non*, mas seguindo a linha de um desenvolvimento de perspectivas e visões diferentes e divergentes daquele primado da razão, nos escritos do físico, naturalista e protopsiquiatra alemão Gotthilf Heinrich Schubert.

Schubert foi um pensador que teve grande influência e visibilidade em sua época e que é considerado um dos precursores da psicologia e da psicanálise desenvolvidas no final do século XIX e início do século XX. Entre suas obras, podemos destacar duas, as quais exerceram particular influência sobre os escritores do gótico, do estranho, do maravilhoso e do *Schauerroman* no romantismo alemão: *Ansichten von der Nachtseite*

der Naturwissenschaft (1808, *Visões sobre o lado noturno das ciências naturais*⁶) e *Die Symbolik des Traumes* (1814, *A simbologia do sonho*).

A primeira obra é constituída por uma série de aulas, ou conferências, sobre temas relacionados às ciências naturais e humanas. Os temas tratados são variados e compreendem reflexões sobre assuntos que estavam sendo problematizados já pelos enciclopedistas, pelos naturalistas do final do século XVIII e pelos entusiastas dos estudos psicológicos, área do conhecimento que ganha adeptos no romantismo. Se o Iluminismo é a ênfase no *esclarecimento*, ligado à imagem da luz, o próprio título da obra de Schubert já indica que, ao lado do que é possível observar claramente com a “luz do conhecimento”, há um outro lado que ainda permanece obscurecido, apesar dos esforços dos novos cientistas em explicá-los. Precisamente esse lado é abordado pelo pensador alemão, que discorre sobre o que ainda não tem explicação, os nexos que não haviam sido ainda desvendados pelo pensamento da época, e as forças invisíveis que influenciam a vida e o destino dos seres humanos. Sua análise do magnetismo animal (mesmerismo) despertou interesse dos pensadores alemães da época, notadamente escritores como Hoffmann, que tinham um fascínio especial pelos poderes de atração e controle da mente e pelo lado obscuro do conhecimento.

A segunda obra, *Die Symbolik des Traumes*, publicada em 1814, é uma das primeiras tentativas de teorização esquematizada e de desvendamento do mecanismo e do significado dos sonhos. Schubert desenvolve a teoria da escrita hieroglífica dos sonhos, segundo a qual as imagens do sonho ocorrem de maneira cifrada, condensando uma grande quantidade de significados provenientes dos pensamentos, dos desejos e das ações do indivíduo enquanto em vigília e que se manifestam, à noite, sob a forma de representações dramáticas que poderiam indicar um caminho para a compreensão das

⁶ Aqui, utilizando o termo “ciências naturais”, Schubert abrangia, além das matérias diretamente relacionadas à natureza, outras como “Os Mistérios antigos” (quarta aula), “Sobre algumas leis do sistema planetário” (sexta aula) ou, ao que se relaciona mais propriamente ao tema desta pesquisa, “Sobre o magnetismo animal e fenômenos a ele relacionados” (décima-terceira aula) (SCHUBERT, G. H. *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*. Dresden: Arnold, 1808; *Idem. Die Symbolik des Traumes*. Bamberg: Kunz, 1814). Ambas as obras, no entanto, caíram hoje no esquecimento e são pouco lembradas como precursoras da psicologia e da psicanálise; na Alemanha, elas podem ser adquiridas somente em edições fac-símile, o que evidencia a diminuição do interesse que despertaram após um período de apogeu entre 1805 e 1830, aproximadamente. Ambas as obras são lembradas aqui pela sua importância como fundamentação do pensamento de escritores como Hoffmann e Jean Paul, que, entre outras fontes de natureza psicológica, beberam nos escritos de Schubert e desenvolveram teorias e narrativas próprias. Pode-se destacar uma das grandes influências de Schubert, especialmente em sua obra de 1814 sobre o sonho, na análise da interpretação dos sonhos desenvolvida por Freud e no desenvolvimento da simbologia feito por C. G. Jung, ainda que seus trabalhos não sejam direta ou mesmo constantemente mencionados por esses dois teóricos.

volições humanas. Schubert levantou hipóteses para uma linguagem possível para as imagens oníricas e propôs um panorama de leis de associações comparado a uma matemática dos sonhos. Tal matemática dos sonhos reaparecerá nas obras narrativas de Hoffmann na medida em que ele atribui, ao mesmo tempo, nexos de causa e consequência e de confusão entre realidade e mundo onírico, conferindo um ambiente em que o leitor não consegue distinguir precisamente os pontos em que real e sonho se identificam ou se diferenciam. Para tanto, Hoffmann instrumentaliza objetos para torná-los símbolos de um significado narrativo mais profundo, tal como os instrumentos ópticos nas mãos de Coppola, em “O homem da areia”, e reflexos especulares em “A casa deserta”.

As ideias de Mesmer e de Schubert, portanto, podem ser lidas como uma resposta, ou uma reação, à preponderância da razão como forma de explicação do mundo físico e mental. Tal resposta se dá pelo cultivo especial de narrativas hoje identificadas como fantásticas e maravilhosas, combinando o realismo, nascente da primeira metade do século XIX, com ambiguidades de interpretação causadas no leitor de tais narrativas. O estatuto do real, esclarecido pela razão, é posto em xeque pela predominância de ambientações dúbias, que conduzem o leitor a um sentimento de inquietação ante o que é real e o que é imaginado, ou o que é visto pelos olhos e sentido pelo coração dos personagens. Em outras palavras: não é possível afirmar *a priori* que aquilo que está sendo representado e descrito na superfície do conto tenha relação efetiva com o mundo objetivo. Disso resultam algumas características da construção das narrativas que tangenciam a temática do lado noturno da natureza (humana), aqui nos aproximando de uma análise breve das narrativas de Hoffmann, que serão retomadas no segundo e no terceiro capítulos do presente trabalho.

Uma primeira característica das narrativas desse cariz literário é uma atenção especial ao mundo onírico e suas consequências para o mundo real das personagens. Especialmente em Hoffmann, mas também em Novalis, o sonho tem como uma de suas funções estabelecer conexões entre fatos, eventos e acontecimentos que não seriam percebidas como tais ao “claro do dia”. Frequentemente, os sonhos são eles mesmos simbolizados ou neles surgem símbolos que definem linhas de pensamento norteadas pelo desenvolvimento dos motivos dos textos. Em Novalis, um dos símbolos mais importantes do romantismo alemão aparece em um sonho no romance inacabado *Heinrich von Ofterdingen* (1800): trata-se de uma flor azul, que se tornou uma imagem para se referir aos desejos, aos amores e a um sentimento de aspiração ao infinito. “Sonhos são

espumas”⁷ é o título da primeira parte do conto “O magnetizador”, de Hoffmann, no qual os presentes em cena comparam o sonho com as bolhas de gás de champanhe que formam a espuma na taça. O sonho terá importância vital no desdobrar da narrativa, que se tornará inquietante por criar uma ambientação de ambiguidade em relação às intenções do magnetizador. Outras narrativas de Hoffmann também oscilam entre o sonho e o real, como “O vaso de ouro”; em outras, como “Don Juan”, não podemos afirmar ao certo se o acontecimento descrito é imaginário ou real, gerando mais uma vez o efeito de inquietação no leitor. Esse sentimento de inquietação, aliás, é um dos recursos narrativos mais utilizados por Hoffmann para criar uma angústia que reflete a situação vivida pelo personagem. Pode-se supor que a constante oscilação entre os ambientes, explícita ou não, provoca um sentimento de alheamento da identidade por não se ter certeza até mesmo de que o personagem que sonha corresponde àquele que narra ou se são entidades distintas; isto é, um conflito de identidade jaz nas entrelinhas do sonho: o indivíduo perde o contato com a certeza de sua integridade, cindindo-se por vezes em outras personalidades, ou mesmo duvidando da existência delas.

Para além da simbolização e da possibilidade de inserção de símbolos no sonho, este pode significar também o acesso a um outro plano, a uma outra realidade, que tem suas regras próprias e funciona segundo suas próprias leis; é dessa imagem que Schubert deriva o desenvolvimento de uma linguagem aritmética do sonho. Para além da possibilidade da perda da certeza da própria identidade, o sonho funciona, especialmente em Hoffmann, como acesso a um outro mundo, mundo este também inscrito na personalidade do sujeito, mas escondido ou reprimido. O sonho torna-se, assim, uma incursão pelo inconsciente do indivíduo, uma forma de materializar, nas imagens oníricas, impulsos reprimidos pelo consciente, seja na forma de regras sociais, seja na forma de desejos proibidos⁸. Tais pulsões não são aparentes e nítidas para os personagens,

⁷ Essa frase é tirada diretamente do romance inacabado *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis. Nota-se que o nome do título do romance se refere a um indivíduo de quem não se afirma categoricamente a existência no século XIII e que será retomado por Hoffmann, talvez por influência direta de Novalis, no conto “A contenda dos cantores”.

⁸ Interessante seria analisar, mas tal foge às limitações do presente estudo, como a figura da mulher, muitas vezes uma *femme fatale*, opera uma externalização dos desejos reprimidos dos personagens masculinos. Tal é o caso de Giulietta, em “As aventuras da noite de São Silvestre”: torna-se manifesto na narrativa que Giulietta é a materialização dos desejos mais íntimos de Erasmus Spikher e que, pressionado pelas normas sociais e pelo contrato de casamento, ele procura reprimir seu desejo e fugir dele. No entanto, a figura demoníaca de Dapertutto impede tal fuga, exercendo uma influência no sentido inverso, ou seja, alimentando o desejo de Spikher de se unir à figura da fêmea fatal. Dada a existência cambiante de Dapertutto, poder-se-ia ler a relação de Spikher e Giulietta como tendo características oníricas, em que as leis do mundo “real” são anuladas ou modificadas pela influência demoníaca do estranho personagem.

enquadrando-se no que Schubert chamou de o “lado noturno” da natureza, aqui a natureza humana.

O lado noturno da natureza humana compreende aquilo que não pode ser explicado à luz imediata da razão; aquilo que foge, portanto, das regras “normais” de funcionamento das coisas; aquilo que, enfim, não obedece a um nexos de causalidade perceptível entre os fenômenos. Por isso ganha importância o magnetismo (“O magnetizador”), os experimentos alquímicos (“O homem da areia”), as aparições de caráter religioso (*Os elixires do diabo*), a influência alucinante das artes no mundo real (“Don Juan” e “O Sanctus”), a estranheza das aparições mediadas por espelhos (“A casa deserta”), o problema da falta do reflexo e suas consequências (“As aventuras da noite de São Silvestre”), jogos de espelhos e de imagens (*Reflexões do gato Murr*), entre outros fenômenos, para ficarmos somente em Hoffmann⁹.

O lado noturno da natureza humana corresponde também à ambientação noturna que rege uma grande parcela dos contos de Hoffmann, e também grande parte da escrita dos artistas românticos, a lembrar a obra *Hinos à noite* de Novalis, as pinturas de Caspar David Friedrich retratando ambientes noturnos, e os geniais noturnos musicais de Chopin. A noite exerce fascínio nos artistas românticos por remeter ao aspecto misterioso da existência, de certa forma uma preponderância do misterioso (diríamos o inconsciente e os sentimentos em contraste com a razão) sobre a claridade de raciocínio do consciente. Assim, Schubert definiu a noite como “a própria fonte da existência espiritual”, fazendo contraposição à existência concreta que estaria ligada à luz do dia¹⁰. Essa espiritualidade citada por Schubert tem dois polos: o positivo, no qual o indivíduo encontra uma forma de apor sentido para a existência, e o negativo, mais interessante para nossas investigações, ou seja, a entrada em contato com um mundo desconhecido de fenômenos estranhos, desejos proibidos, impulsos incontroláveis.

⁹ A literatura gótica produzida na Inglaterra nos séculos XVIII e XIX, uma das fontes para o *Schauerroman* alemão, como em Schiller (*Der Geisterseher*), e também para Hoffmann, especificamente, utiliza de tais procedimentos em suas narrativas. Assim, temos a ambientação noturna, as catacumbas de castelos, os sons e imagens misteriosos, por exemplo, como traços característicos dessa literatura. O sonho também tem importância para os romances góticos, que o utilizam, entre outros, como maneira de criação do inquietante e como uma forma de dar vazão a manifestações aparentemente ilógicas segundo o critério de realidade. Nesse sentido, HOGLE, Jerrold E. Introduction: the Gothic in Western culture. In *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 1-20.

¹⁰ Citado em SCHMITZ-EMANS, Monika. Night-sides of existence: Madness, dream, etc. In GILLESPIE, Gerald et al. *Romantic Prose Fiction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2007, p. 139.

Há, no entanto, uma atitude paradoxal na exploração do lado noturno da natureza humana: o próprio fato de tentar lançar luz a esses fenômenos incompreendidos e aparentemente inexplicáveis significa um esforço da razão em encontrar causas e consequências para aclarar fenômenos obscuros. Nesse esforço, a corrente de pensamentos atinge um grau elevado de suposições, elucubrações e teorizações que acabam por, ao invés de lançar luz ao que estava escuro, obscurecer ainda mais o fenômeno sob análise. A racionalização do lado noturno termina por se tornar ela mesma opaca, resultando em um raciocínio circular em que a razão tenta explicar o obscuro, que se ilumina, mas que se obscurece pela torrente de racionalização, caindo em um novo obscurantismo, que tentará ser explicado pela razão, e assim por diante. É precisamente na tentativa de superesclarecimento que o pensamento se torna cego, paranoico e neurótico, na medida em que precisa ser reiterado múltiplas vezes, como uma constante necessidade de afirmação que, no entanto, recai novamente em uma ambiguidade entre o que é real (o “lado diurno”) e o que é próprio ao campo do obscuro (o “lado noturno”). Surge desse círculo neurótico outra característica decorrente da exploração do aspecto escuro da natureza humana: a loucura.

A loucura foi outro dos temas que exerceu fascínio entre os escritores românticos (e, posteriormente, em análise mais aprofundada, dos escritores posteriores a esse período). O interesse jazia na exploração de um mundo não tátil, no sentido de que a “perda da razão” e do acesso imediato ao mundo real poderia garantir acesso a outras verdades mais ocultas na mente. Muito do que fora escrito nesse período pode ser lido como uma resposta para a filosofia que se desenvolvia então, uma filosofia idealista que duplicava a observação do homem a si mesmo, ou seja, que postulava um paralelo entre aquilo que se percebe como real e a ideia que se tinha em relação a esse real. O pensamento sobre o próprio pensamento e as maneiras de (tentar) apreender os fenômenos do mundo e da ideia eram foco por parte de alguns filósofos alemães¹¹. Essa discussão também esteve presente em escritores que trabalharam com as diferenças de percepção entre o mundo real e suas contrapartidas, sejam elas quais fossem¹². No entanto, alguns autores, como Hoffmann, levaram esse pensamento a patamares mais longínquos, imaginando situações em que ambas as instâncias poderiam se misturar (como em “O homem da areia”).

¹¹ DUDLEY, Will. *Idealismo alemão*. Trad. Jacques A. Weinberg. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 114.

¹² KREMER, Detlef (org.). *Romantik*. 4ª ed. Stuttgart: J. B. Metzler, 2015, pp. 90-93.

A loucura, em primeiro plano, está associada, portanto, a uma “crise de leitura racional do real”¹³, o que significa que a razão não é suficiente por si mesma para explicar fenômenos que ocorrem diante dos olhos do indivíduo, ou em sua mente, ao perceber, por exemplo, a presença de pensamentos que são estranhos ao modo habitual de raciocínio que ele desenvolve.

Exemplifiquemos essa afirmação analisando a disposição de Nathanael, em “O homem da areia”, no momento em que se vê tomado por impulsos irrefreáveis diante da manifesta estranheza de sua paixão avassaladora pelo autômato Olimpia. Apesar das admoestações e dos conselhos dos amigos e parentes, ele se vê forçado como que por pensamentos involuntários e profundos e por uma pulsão interior diante da qual não é possível oferecer resistência a se aproximar perigosamente da figura que lhe levará, em última instância, à destruição. Essa aproximação é mediada pelo vendedor de objetos ópticos Coppola, uma figura estranha e inquietante identificada com a figura do advogado Coppelius, que levou seu pai à morte em um laboratório alquímico. A atitude de Nathanael diante da inquietante figura da boneca é, de fato, singular e peculiar. O leitor, diante das reações dele, é levado a crer que seu funcionamento mental não está operando plenamente e de maneira coerente, abrindo caminho para uma leitura do personagem como tendo lapsos de loucura impulsionados por fatores externos e internos, como as lentes do italiano e a inclinação proveniente de um trauma infantil à exploração da subjetividade dilacerada por uma vivência inquietante.

Assim como uma crise de percepção do real e a impossibilidade de explicação dos fenômenos utilizando as “regras” racionais, a loucura também é transferida para a linguagem da narrativa. Ela se manifesta como trechos fragmentários, muitas reticências, mudanças bruscas de registro, frases entrecortadas, elementos estranhos à sintática da frase, inversões constantes e raciocínios longos aos quais falta coesão e coerência. Em Hoffmann, essa é uma tônica nos textos em que a loucura é tematizada¹⁴. A linguagem, então, espelha a dissociação mental na medida em que a loucura, além de tomar posse da mente do indivíduo como que involuntariamente, transforma-a, gerando nele uma

¹³ FUSILLO, Massimo. *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*. 2ª ed. Modena: Mucchi Editore, 2012, p. 39.

¹⁴ Interessante ressaltar, nesse ponto, a opinião de Anatol Rosenfeld sobre a escrita de Hoffmann. O autor analisa os períodos longos construídos pelo autor como tendo um duplo sentido: por um lado, reforçar uma ilógica ou um raciocínio sedutor e, por outro lado, uma crítica irônica a um estilo elevado, porém mal-empregado, que denuncia uma pretensão de posse de cultura pelo filisteu da época. ROSENFELD, Anatol. E. T. A. Hoffmann. In *Letras Germânicas*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 30.

inquietação alucinatória que provém da não plena consciência do que é real e do que não o é efetivamente. Em outros termos, surge uma dissociação de identidade, em que o Eu não sabe ao certo se o que está acontecendo é real de fato ou meramente uma projeção mental. Um exemplo literário dessa ambiguidade são as constantes afirmações de sanidade e de dúvida no conto “O Horlá”, de Guy de Maupassant. O protagonista sente uma “força”, um agente que realiza atos, cujas consequências são (supostamente) vistas e percebidas, mas não afirmadas categoricamente. O leitor, acompanhando o relato do narrador, é posto também em suspensão, e tenta identificar se a percepção do que efetivamente acontece parte do real ou não. Essa suspensão, que também acomete os narradores desse tipo de texto, leva, em último caso, à cisão de sua personalidade, gerando uma relação de duplicidade e uma pulsão suicida.

A loucura está também relacionada com o obscuro (o noturno) na mente humana. Diante da impossibilidade de reconhecer o real e de nele atuar de maneira consciente, o louco é visto de maneira dúplice: ou possui acesso a uma verdade escondida, revelando, através de pensamentos que escapam à racionalidade, uma relação secreta entre fenômenos ou coisas, uma ligação que deveria ser feita, mas que é ignorada; ou está desconectado do mundo real e nele participa somente como agente inquietante para as demais pessoas com as quais se relaciona. Ambos os fenômenos aparecem nas narrativas de Hoffmann: pode-se ler, para o primeiro caso, as descobertas feitas por Medardus em relação aos seus ascendentes, especialmente seu pai, que havia cometido “pecados loucos” no passado. Essa loucura é então transmitida como chaga geracional para o descendente. No segundo caso, personagens são tidos como loucos por presenciarem situações estranhas e inexplicáveis e resolver relatá-las, sempre fazendo ressalvas quanto à sanidade mental, como no caso do Pequeno em “As aventuras da noite de São Silvestre”.

A presença da loucura paira sobre as obras de Hoffmann, que sentiu durante toda a sua vida um grande medo de se tornar louco e das consequências que poderiam advir dela. Ainda que não psiquiatricamente diagnosticado, e isso teria pouca relevância para a análise de seus textos, não se pode negar que o medo da loucura seja um dos motivos presentes em algumas obras desse autor¹⁵.

¹⁵ As interpretações para a loucura na obra de Hoffmann são várias e escapam à análise da temática aqui proposta. Para citar um exemplo, existe uma ligação estreita entre os conceitos de gênio, loucura e artista nas narrativas que tratam da representação artística da realidade e o acesso do criador a ligações obscuras, subterrâneas e ocultas entre fenômenos da natureza, do sobrenatural e do humano no momento da composição das obras. O artista Johann Kreisler fornece material profícuo para a análise da loucura na obra

Os fatores acima mencionados, ou seja, a noite, o desconhecido, o inquietante, o assustador, o aparente sobrenatural e a loucura, dando especial ênfase para o primeiro e o último, fundem-se nas narrativas românticas e frequentemente aparecem de maneira cumulativa para a composição dos textos. Com isso, queremos dizer que fatores isolados poucas vezes são determinantes para o desenrolar dos enredos. A fusão de diversas áreas do conhecimento, própria da concepção de poética do romantismo¹⁶, resultou em um tratamento profícuo, e por vezes holístico, de aspectos da sociedade em plena transformação no final do século XVIII e no início do século XIX. Por exemplo, a loucura aparece associada a termos médicos, raciocínios filosóficos e teorias de ciência da natureza, bem como trabalhos protosociológicos sobre sociedades distantes e, portanto, mitologizadas em certo grau e fundamentalmente em processo de descoberta (como as da América do Sul e do Oriente distante, como a Ásia e a Índia)¹⁷. Essa união é especialmente profícua por oferecer uma apreciação geral e integrada sobre os temas retratados nas narrativas, o que nos permite abrir espaço para uma interpretação mais profunda e frutuosa dos motivos literários trabalhados por escritores como E. T. A. Hoffmann.

UMA VISÃO DAS OBRAS DE HOFFMANN

Uma primeira leitura nos textos ficcionais de Hoffmann permite perceber recorrências de temas, assuntos e motivos. Apontaremos alguns aspectos de sua obra nesta Introdução para que se note como certos temas são desenvolvidos.

Um dos primeiros aspectos interessantes na obra de Hoffmann deriva da situação política da Alemanha no período em que sua criação é mais profícua (aproximadamente

de Hoffmann (HAMILTON, John T. *Music, madness & the unworking of language*. Nova York: Columbia University Press, 2008, pp. 161, 165-166). Em outra chave, o crítico e ensaísta francês Gaston Bachelard, no sexto capítulo de seu livro *A psicanálise do fogo*, cujo tema é a loucura em sentido lato, associa a loucura à ebriedade, à força desinibidora e “desracionalizante” do álcool nas obras de Hoffmann (BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2012, pp. 123-144); no mesmo sentido, e mais abrangente, DUTCHMAN-SMITH, Victoria. *E.T.A. Hoffmann and Alcohol: Biography, Reception and Art*. Londres: Routledge, 2009). Para a relação entre gênio e loucura, WHITEHEAD, James. *Madness and the romantic poet: a critical history*. Oxford: Oxford University Press, 2017, pp. 155-177.

¹⁶ KREMER, Detlef (org.). *Romantik*. 4ª ed. Stuttgart: J. B. Metzler, 2015, pp. 59-88.

¹⁷ Exemplos disso são a menção ao vulcão Chimborazo, no Equador, e a plantas que crescem somente ali (“As aventuras da noite de São Silvestre”, parte dois); e, de maneira mais geral, o interesse pelo Oriente pode ser atestado em textos como “Sobre a língua e a sabedoria dos indianos”, de Friedrich Schlegel, e na obra *Divã Oriental-Occidental* de Johann Wolfgang von Goethe (MCGETCHIN, Douglas T. *Indology, Indomania, and Orientalism: Ancient India's Rebirth in Modern Germany*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2009).

entre 1805 e 1822, ano de seu falecimento). Ainda que a política não tenha sido uma preocupação de Hoffmann para sua ficção, pode-se perceber no pano de fundo de alguns de seus contos a invasão napoleônica na Europa e a presença das tropas de ocupação na Alemanha, e mais especificamente em Berlim, uma das cidades onde o artista residiu. Sinais culturais dessa ocupação aparecem, por exemplo, no conto “O cavaleiro Glück”, com a menção a uma bebida, o “Mohrrübenkaffee”, uma espécie de bebida imposta pela política de Napoleão do bloqueio econômico¹⁸. Naturalmente, o tema da invasão reaparece em um conhecido texto, “Die Vision auf dem Schlachtfeld bei Dresden” (“A visão do campo de batalha em Dresden”), no qual o autor descreve sua vivência na batalha de Dresden com as forças napoleônicas¹⁹.

O panorama político alemão na virada do século XVIII ao XIX aparece em maior intensidade nos seus reflexos sociais. Hoffmann foi um observador atento das mudanças de atitude relativas ao progresso das tecnologias de sua época (como a comunicação mais célere) e a crescente predileção por um estilo de vida que levava ao conforto inócuo, à atividade intelectual insípida e vazia, as quais, por fim, levariam a sociedade da época a uma paralisia. Assim, uma das figuras centrais na obra de Hoffmann é a do filisteu. O conceito não foi cunhado por ele²⁰, mas sim aproveitado e ampliado para estender à sociedade uma forma de vida que, contrária às aspirações do artista, criador e gênio por excelência, merecia crítica e, no caso específico desse autor, ironia e sátira.

A figura do filisteu aparece em diversas narrativas hoffmanianas, mas tem seu ponto central no romance *Reflexões do Gato Murr*, publicado em dois volumes em 1819 e 1821. Trata-se de uma paródia do romance de formação nos moldes goethianos, na qual são narradas a vida e a formação de um gato adotado por um intelectual alemão. O próprio gato é o narrador da obra, destinada à formação de outros gatos como baluarte do bom viver, do bom gosto e da boa educação. Colocando-se acima dos seres humanos pela

¹⁸ RUMPH, Stephen. *Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works*. Berkeley: University of California Press, 2004, p. 12, que descreve um panorama da sociedade alemã sob o domínio de Napoleão e analisa alguns termos presentes em algumas narrativas de Hoffmann.

¹⁹ HOFFMAN, E. T. A. *Fantasiestücke in Callot's Manier/Werke* 1814. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 2006, pp. 479-482.; BEBLICH, Barbara. *Apokalypse* 1813. In STEINECKE, Hartmut (org.). *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch 2003*. Berlim: Erich Schmidt Verlag, 2003, pp. 64-72.

²⁰ PAULUS, Jörg. *Der Enthusiast und sein Schatten: literarische Schwärmer- und Philisterkritik um 1800*. Berlin: de Gruyter, 1998, pp. 297-309. O filisteu foi retratado em diversas obras do período, em ensaios ou em monografias. Tornou-se um *topos* do romantismo e dos períodos posteriores, tendo em vista que condensava características da sociedade da época de maneira que os leitores compreendiam imediatamente do que se tratava. Fichte, por exemplo, escreveu uma obra inteira dedicada a esse assunto (*Naturgeschichte des Philisters*, 1802) (BRUNING, Peter. E. T. A. Hoffmann and the Philistine. *The German Quarterly*. Hoboken: Wiley, v. 28, n. 2, pp. 111-112, mar. 1955).

qualidade de suas habilidades e de sua formação, que consiste basicamente em leitura de clássicos e tratados eruditos de ciências naturais e humanas, Murr pouco sai de casa, onde tem as ferramentas necessárias para a elevação espiritual que pretende. No entanto, ao sair pela primeira vez para tentar experienciar a vida extramuros, Murr é confrontado por outros gatos, entre eles o gato de rua Muzius, experto nas artes da vivência e da sobrevivência. Muzius se porta especialmente como um gato que faz as vezes de mentor para assuntos mundanos. Em um longo diálogo, o gato de rua faz uma análise da personalidade de Murr, identificando-o com um filisteu, um “abominável filisteu”²¹. O filisteu é a personificação de um sujeito preguiçoso, dado ao conforto do lar, sem grandes preocupações sociais desde que o seu quinhão esteja garantido, falsamente letrado e culto nas artes e na literatura, bem como na música, cujos conhecimentos são rasos e limitam-se a repetir bordões de autores clássicos mal lidos; é um sujeito individualista no sentido pejorativo do termo, preocupado somente consigo e com os mais próximos, frequentemente corrupto e corruptor, quando lhe convém; é previsível e insosso, “o símbolo do homem normal por excelência”²².

Manifestações do filisteu, e de maneira mais ampla do filisteísmo, aparecem também em *O pequeno Zacarias chamado Cinábrio* (1819)²³ e em meio às discussões entre os narradores da coletânea-moldura *Os irmãos Serapião* (1819-1821). De modo transversal, o filisteísmo está presente como contraposição à força criadora e inquieta do artista, outro tema retratado em quase toda a obra de Hoffmann.

A preocupação com a criação e o modo de dar forma para a inspiração artística foi uma das maiores preocupações de Hoffmann durante todo seu período criativo. São diversas as narrativas – porém poucos os textos teóricos – em que essa temática é abordada. Ela é frequentemente relacionada com os limites da mente e da criação para dar vazão aos pensamentos mais insanos (ou mais elevados), os quais amiúde propõem uma visão de mundo que escapa à normalidade do real. A figura do artista é extensamente discutida no romance *Reflexões do gato Murr* nas páginas de maculatura que se interpõem

²¹ HOFFMANN, E. T. A. *Reflexões do gato Murr*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Estação Liberdade, 2013, p. 242.

²² SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. Trad. Rita Rios. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2010, p. 183. Interessante notar a proximidade dessas características com as tendências atuais. O autor deste trabalho desenvolveu mais extensamente a figura do filisteu em seu artigo SANTOS, Rafael Rocca dos; MAZZARI, Marcus Vinicius. E. T. A. Hoffmann e a formação parodística. *Literatura e Sociedade*, v. 23, n. 28, pp. 54-65, 2018.

²³ HOFFMANN, E. T. A. *O pequeno Zacarias chamado Cinábrio*. Trad. Karen Volobuef. São Paulo: Hedra, 2009.

ao relato autobiográfico do gato por meio das reflexões da figura que se pode dizer *alter ego* de Hoffmann²⁴, Johann Kreisler. Liga-se a esse texto o ciclo da “Kreisleriana”, incluído em *Peças de fantasia à maneira de Callot*, que retrata o mesmo Kreisler em seu processo de criação. Hoffmann teceu análises musicais postas na pena de Kreisler e textos singulares abordando outros compositores, notadamente Beethoven, a quem dedicou um ensaio de crítica musical sobre sua quinta sinfonia que é relevante até os dias atuais²⁵. A música se intermeia com vários outros temas da poética de Hoffmann, tais como música religiosa (Kreisler e “O Sanctus”), elevação espiritual por meio da exaltação musical causada por um acesso de inspiração estrondoso (“O cavaleiro Glück” e a primeira parte de “As aventuras da noite de São Silvestre”) e pano de fundo para discussões teóricas sobre as composições recentes de artistas contemporâneos (“O cavaleiro Glück”). Hoffmann também transportava para a escrita literária motivos musicais, e também temas de sua própria lavra²⁶, modificando e adaptando a narrativa para emular o andamento da harmonia própria à música: *Princesa Brambilla* traz como subtítulo “Um capriccio”, uma forma caracterizada por um movimento rápido, liberdade de composição e de improviso e independência relativa de regras teóricas musicais. Por ser às vezes identificado com ritmos dançantes, Hoffmann acrescenta a esse subtítulo “Um capriccio segundo Jakob Callot” (*sic*), um gravurista francês ativo no século XVII que retratou personagens-tipo de teatro popular (especialmente a *commedia dell’arte* italiana²⁷), os quais frequentemente empregavam a dança em suas apresentações em público. Assim, o ritmo de *Princesa Brambilla* é também acelerado, com uma narrativa mais solta se remetendo ao ritmo próprio do capriccio²⁸.

²⁴ LINDNER, Henriett. „Schnöde Kunststücke gefallener Geist“: E. T. A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001, p. 129.

²⁵ Há uma tradução disponível do conto “O melófobo” (“Der Musikfeind”) e da resenha de Beethoven por Márcio Suzuki, editada pela Editora Clandestina (HOFFMANN, E. T. A. *O melófobo e a quinta sinfonia de Beethoven*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Clandestina, 2016. Disponível em <<https://www.editoraclandestina.org/traducoes/>>). No mesmo sentido, DAHLHAUS, Carl. E. T. A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen. *Archiv für Musikwissenschaft*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, v. 38, n. 2, pp. 79-92, 1981.

²⁶ Hoffmann também foi compositor de peças musicais e tinha particular interesse pela ópera. De sua lavra consta a ópera *Undine*, com texto de Friedrich de la Motte Fouqué, autor romântico alemão que posteriormente contribuiria com Hoffmann na escrita de *Os irmãos Serapião*. Para um estudo mais detalhado da música em Hoffmann, CHARLTON, David. *E.T.A. Hoffmann’s musical writings: Kreisleriana, The poet and the composer*. Trad. Martyn Clarke. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

²⁷ BROWN, Hilda M. ‘Italia’ and ‘Germania’: Reflections on a theme in the works of E. T. A. Hoffmann. *Publications of the English Goethe Society*. v. 70, n. 1, p. 13, 2000.

²⁸ VOLOBUEF, Karin. E.T.A. Hoffmann e Jacques Callot: a ficção da imagem. *Revista Alere*, Cáceres, v. 4, n. 4, p. 58, 2011.

Por trás da composição musical se encontra o artista. Vistos como personagens excêntricos, estranhos à mentalidade filisteia que os cerca, peculiares em seus trajés e trejeitos (influência do figurino gravado por Callot), frequentemente em disputa quando em sociedade, os artistas nas narrativas de Hoffmann podem ser analisados em duas tendências: o teórico e o louco. Fazemos essa contraposição por haver textos em que a estética artística é discutida com maior profundidade, como em “Novas notícias do cachorro Berganza” (obra que se remete às *Novelas exemplares* de Miguel de Cervantes) e em textos teóricos propriamente ditos (como a citada resenha sobre a quinta sinfonia de Beethoven). Por outro lado, Hoffmann também apresenta o artista como o gênio que busca descobrir e manipular as leis da natureza buscando inspiração em locais ermos ou religiosos (como Kreisler o faz em *Reflexões do gato Murr*, no episódio em que busca escrever uma peça católica da maior inspiração ao se internar em um mosteiro). Em “O cavaleiro Glück”, o compositor está sentado com o narrador em uma mesa e aquele conduz uma orquestra invisível, aparentemente conseguindo quase literalmente escutá-la. Após uma cena inquietante em que parece estar sendo perseguido, o narrador vai até a casa de Glück, onde encontra, após uma cena ambígua que oscila entre presença e ausência, o compositor tocando suas obras, que diz magistrais, a partir de folhas de partituras velhas e em branco. Aqui, Hoffmann retrata o artista inspirado, o gênio criador que está acima de sua própria obra, a qual não permite uma reprodução fidedigna nem mesmo pelo seu criador. Criador e criatura entram em conflito e a obra acaba por perseguir o criador.

Em “As aventuras da noite de São Silvestre”, em sua primeira parte, encontramos a figura do pianista Berger, inspirado em uma figura real que Hoffmann conhecia pessoalmente. Aqui está o intérprete que causa um efeito arrebatador em seus ouvintes, sendo ele o veículo pelo qual a natureza, indomável e violenta, se manifesta. Os adjetivos que o autor usa para descrever o efeito da música ao piano se relacionam com fenômenos fortes, impressionantes, tais como o fogaréu e o estrondo dos trovões. Natureza e cultura se misturam em uma dança coordenada para causar um impacto duradouro, quase catártico, na plateia ali presente em sociedade. Os efeitos da música se imiscuem com o enlace entre o narrador e Julia, antigos amantes que se reencontram e se põem em tensão erótica um com o outro. À medida que a música eleva seu tom, a tensão entre os dois também se torna mais forte, chegando quase a um clímax, tanto musical quanto amoroso, quando de repente são interrompidos por circunstâncias alheias aos dois.

A música também é interrompida, deixando um silêncio incômodo entre os presentes. Hoffmann une, portanto, o *crescendo* da música com o *crescendo* amoroso, que, devido ao sentimento inquietante entre os ex-amantes, torna-se um *allegro ma non troppo* e por fim chega a uma *coda* brusca, levando a um desejo interrompido que beira o grotesco²⁹.

Acima mencionamos o artista Kreisler em busca de compor uma obra religiosa elevada que traduzisse em notas e sons a experiência religiosa de uma maneira total, feito que ele fracassa em realizar. A religião aparece em Hoffmann não tanto como um tema central, mas como substrato em muitas de suas narrativas. Assim como assuntos estritamente políticos, Hoffmann não discutiu em grande profundidade a glória ou a decadência da religião, estando ele preocupado com outras instâncias da vida humana. Evidentemente, a religião se faz presente em maior grau no romance *Os elixires do diabo*. Ali é apresentada, em moldura, a confissão escrita por um monge chamado Medardus dos múltiplos pecados que ele cometeu durante sua vida³⁰. Não podendo ser caracterizado estritamente como um romance de formação, ainda que estejam presentes algumas de suas características tais como a descrição da vida, do aprendizado e da formação individual para a vida e para o mundo (no caso, religioso), a narrativa se centra nas múltiplas instâncias de identidade, tanto daquelas herdadas por família quanto pelo deslocamento da personalidade em duplos, personagens duplicados e duplicidades. Conta-se também como a alma de Medardus é tentada e consumida pouco a pouco por obras demoníacas a partir do momento em que o orgulho entra em sua vida através dos sermões que o tornam famoso³¹ e da pretensão de se tornar conhecido em meio à

²⁹ O grotesco é uma das características mais marcantes na obra de Hoffmann. Nessa cena, logo após o término da música e da interrupção da tensão entre os dois personagens, surge o marido de Julia, que é descrito grotescamente como tendo patas de aranha. Uma das melhores análises do grotesco na literatura, mas especialmente para o romantismo alemão, é feita por KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013. O capítulo em que Kayser analisa Hoffmann é o capítulo 3.

³⁰ Um ponto que pode ser levantado na estrutura de *Os elixires do diabo* é a representação de uma literatura de cunho religioso que descreve a conversão religiosa, precedida de um julgamento severo quanto à vida pregressa, em forma autobiográfica, chamada de “literatura pietista”. Em seu trabalho *O cânone mínimo*, Wilma Patricia Maas discorre sobre esse tipo de literatura, aproximando-o do gênero da literatura picaresca, com a diferença que o confessorário pietista autobiográfico seria centrado no desenvolvimento do caráter do indivíduo, sua transformação de negatividade em positividade, enquanto que na literatura picaresca esse componente não ocorre. Na narrativa de Medardus, escrita como uma confissão de pecados, um relato sobre as tentativas do demônio em se apoderar da alma e da mente do narrador, há uma intenção de expiação mediante o exemplo das consequências de se desviar do estrito caminho religioso e dar atenção às tentações mundanas. Nesse sentido, a confissão de Medardus pode ser lida também como um confessorário religioso (MAAS, Wilma Patricia D. *O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Unesp, 2000, pp. 73-77).

³¹ Aqui se observa o intertexto com uma obra bastante lida na época, porém hoje esquecida: *O monge*, do escritor gótico inglês Matthew Gregory Lewis (1796). Lá, como aqui, Ambrosio é um monge muito aclamado por seus sermões, o que o leva a sentir um grande orgulho, no sentido negativo do termo, e, daí, a exercer influência sobre outras pessoas, tanto do meio eclesiástico quanto do meio profano, levando-o

crisandade de modo amplo. Medardus é levado pela curiosidade a experimentar um líquido que foi herdado ao monastério por um santo. Esse líquido, um elixir, foi ofertado ao santo diretamente pelo diabo. Medardus sente um impulso irresistível diante da relíquia e, em um momento de crise, ingere seu conteúdo. A partir de então, seu comportamento muda, seus pensamentos se tornam mais individualistas e, na acepção do romance, pecaminosos, e o monge parte para o mundo em busca de redenção e de alívio do pecado, impulsionado pela figura de seu mentor, o padre Leonardus.

Muitas são as provações pelas quais passa Medardus, e o romance se torna uma história de identidades roubadas, tramas familiares, assassinatos e fugas; entremeado a isso, também traça o caminho de penitências, remissões de pecados, estranhas coincidências entre personagens, viagens de descobrimento pessoal e aprendizado religioso. Medardus, tendo em vista uma força genealógica herdada de seu pai, não irá redimir todos os seus erros, cometendo-os até o final do romance. O *happy ending*, outra característica ambígua nas obras de Hoffmann, não está presente na narrativa do monge, que cai em perdição diversas vezes durante sua trajetória para terminar, após morto, como um exemplo de uma história assustadora relatada em manuscritos legados ao monastério.

Outras obras de Hoffmann, como “O *Sanctus*” traz a religião apenas como pano de fundo, atentando-se muito mais para o aspecto musical da música sacra. O conto desemboca no inquietante, tendo em vista a aparente ambiência sobrenatural da voz da personagem principal. Mais interessante para Hoffmann são os pecados em si, a decadência e a queda do indivíduo diante das leis eternas provocadas pela atenção ao lado escuro da natureza humana, aquilo que não foi aclarado pela religião e que permanece escondido e reprimido. Não há propriamente uma atenção a teorias sobre o valor intrínseco da religião, nem à sua observância³².

Tanto em “As aventuras da noite de São Silvestre” quanto em *Os elixires do diabo*, “O homem da areia”, *Princesa Brambilla*, “A fermata”, entre outros, a loucura (também no aspecto religioso), a paixão avassaladora e destrutiva, o poder da música e a fonte de perdição pessoal estão relacionados a um *topos* muito recorrente no romantismo

finalmente a crimes, vilezas e trapaças. A influência de Lewis sobre Hoffmann é uma questão posta em debate, mas não é possível negar que analogias existam (LUBKOLL, Christine *et al.* (eds.). *E.T.A. Hoffmann Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2015, pp. 41-42).

³² Parte disso pode ser explicado pelo fato de Hoffmann ter vivido sob duas confissões diferentes que possuem valores por vezes opostos. Bamberg, onde nasceu e residiu, era uma região católica; Berlin, onde passou a maior parte da vida e onde faleceu, praticava majoritariamente o protestantismo. Em sua biografia, Hoffmann enfrentou problemas religiosos em ambos os locais.

européu de maneira geral: a imagem e a influência da Itália³³. É possível encontrar diversos relatos de autores europeus de viagens à Itália³⁴, em geral viagens realizadas para o conhecimento imersivo nas obras de arte italianas, a percepção de uma “aura” apaixonante e romântica (no sentido vulgar) da música, da comida e da bebida, enfim, da boa vida, cultivada pelos italianos à época (e hoje), bem como uma das fontes preciosas para um escritor como Hoffmann: o vinho.

A imagem da Itália pode ser associada em Hoffmann aos prazeres proporcionados pela bebida e pelas mulheres italianas, as quais, como apresentado na quarta parte de “As aventuras da noite de São Silvestre”, são mais sensuais que as alemãs, assim como os homens.

A mulher italiana é retratada como a *femme fatale*³⁵, uma figura apaixonante que inebria o homem “rijo” alemão, fazendo-o se esquecer de todos os seus votos de fidelidade e de sua vida estrita e regrada (tanto em sentido religioso quanto em sentido profano). Para exemplificar essa mudança de atitude nos baseando em “As aventuras da noite de São Silvestre”, Erasmus Spikher, o protagonista da quarta parte do conto, faz uma viagem a Florença, onde encontra alguns de seus compatriotas alemães. Logo, organizam uma festa em um bosque típico da Itália, regado a bons vinhos de Siracusa e a mulheres italianas. Questionado sobre o motivo pelo qual Erasmus não está acompanhado de uma *donna* italiana, ele responde que, porque casado, não está disposto a se entregar aos prazeres da bebida e do sexo como seus compatriotas alemães. Sua resistência é vista

³³ O’CONNOR, Anne. Italian Romanticism. In PRICKETT, Stephen (org.). *European Romanticism: A Reader*. Londres: Bloomsbury, 2014, p. 44. Para um panorama mais completo sobre Hoffmann e a Itália, GÖTTING, Ronald. *E.T.A. Hoffmann und Italien*. Berna: Peter Lang, 1992, especialmente capítulos 1 e 2.

³⁴ O mais conhecido e relevante, *Viagem à Itália* de Johann Wolfgang von Goethe, os estudos sobre arte antiga de Winckelmann, *Uma viagem sentimental* de Lawrence Sterne, *Viagem de um alemão à Itália* de Karl Philip Moritz, *Retratos da Itália* de Charles Dickens, *Horas italianas* de Henry James, entre outros.

³⁵ A imagem da *femme fatale*, e da mulher em geral, no romantismo europeu é carregada de altas dosagens de misoginia por parte de escritores homens. Em linhas gerais, a *femme fatale* traduz uma mulher sedutora, moralmente volúvel, inclinada a realizar quaisquer atos para obter o que deseja, sexualizada, sensualizada, inclinada à bebida e aos jogos de flerte, retratada com pretensões de desencaminhar os homens do “bom caminho” (ou seja, levá-los ao pecado, em uma chave religiosa) e, por vezes, associada ao demoníaco. Hoffmann não escapa a essa caracterização, associando à mulher duas características opostas: a da mulher pia e bela (no caso de “As aventuras da noite de São Silvestre”, essa dicotomia é caracterizada pelo par esposa de Spikher-Giulietta, em que a esposa é “amável e devota” e Giulietta é a própria figura da sedução relacionada ao diabo; em “O homem da areia”, pela oposição entre Clara e Olimpia: ainda que esta seja um autômato, as características imputadas a ela por Nathanael são diametralmente opostas àquelas de sua amada, Clara, que já em seu nome indica a fuga do “lado noturno” da natureza humana e se porta como uma luz para esclarecer os pensamentos e as angústias de Nathanael) e a da mulher sedutora, fatal, destruidora. Sobre a *femme fatale* no romantismo, DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, especialmente os dois primeiros capítulos.

com escárnio por parte de todos, e os diálogos que se seguem imputam à Itália a beleza e a alegria que reina naquela festividade:

A Itália é mesmo a terra do amor. A brisa noturna murmurava como em suspiros nostálgicos; como melodias de amor, fluíam os aromas de laranja e jasmim pelo bosque, misturando-se no jogo malicioso e delicioso que as silhuetas graciosas das mulheres, todas elas pequenas e delicadas bufas, haviam iniciado da maneira típica própria às mulheres italianas.

A hesitação de Erasmus em se aproximar das donzelas italianas é bruscamente interrompida quando Giulietta, que ainda não havia chegado à festa, adentra pelo bosque e se mostra aos outros convivas. Erasmus³⁶, então, entra em um acesso de cegueira insana e imediatamente se prostra aos pés da formosa dama que agora lhe dava atenção, seduzindo-o com seus trejeitos, sua vestimenta e sua voz melíflua, com um convite claro ao prazer:

Erasmus sentiu-se tão total e especialmente bem-disposto ao primeiro olhar que lançou em Giulietta que nem ele soube o que se agitou em seu interior tão violentamente. Quando ela se aproximou, apoderou-se dele um poder desconhecido e comprimiu seu peito de modo que lhe faltou ar. Com o olhar firmemente fixo em Giulietta, ele ficou sentado ali com lábios congelados e não pôde emitir palavra alguma, enquanto os jovens louvavam em alto som a graça e a beleza de Giulietta. Giulietta pegou um cálice cheio até a borda e levantou-se, estendendo-o amigavelmente a Erasmus. Ele pegou esse cálice, tocando suavemente os dedos delicados de Giulietta. Bebeu. O fervor correu por suas veias. Então, Giulietta perguntou brincando:

– Posso ser vossa *donna*?

Porém, Erasmus prostrou-se diante de Giulietta como se tomado pela loucura, apertou ambas as suas mãos em seu peito e clamou:

– Sim, você é a *donna*, sempre amei você, você, figura de um anjo! Você eu vi em meus sonhos, você é minha felicidade, meu êxtase, meu mais elevado amor!

Durante o restante da quarta parte do conto, Erasmus oscilará entre a recusa às insinuações sensuais da mulher fatal, mediante a lembrança da mulher e do filho que estão na Alemanha, e a cessão aos seus desejos, o que o faz, ao final do conto, colocar em conflito as duas mulheres. Sua esposa “derrota” Giulietta, e com ela o *signor* Dapertutto, ou seja, a influência demoníaca, com a força do bom caráter e da devoção à religião³⁷.

³⁶ O nome “Erasmus” pode ser lido como uma referência à obra de Erasmo de Roterdã, o *Elogio à loucura*.

³⁷ Ao final do conto, na cena da batalha entre a esposa de Spikher e Giulietta, aquela lhe aparece como uma “forma branca”, ao contrário da ambiência noturna de Giulietta, aproximando a primeira de Clara em “O homem da areia”. Hoffmann frequentemente utiliza a cor branca para identificar mulheres que exercem influência positiva sobre os personagens masculinos, como no caso dos dois contos citados.

Esse trecho ilustra a utilização simultânea de algumas das temáticas da obra hoffmanniana que temos tratado: a paisagem italiana convidativa às atividades amorosas, o poder inebriante e desinibidor do álcool, o fogo, as forças estranhas que surgem no indivíduo, a figura da mulher fatal e a loucura.

Todos esses temas estão intermeados em sua narrativa, sem uma clara distinção entre os efeitos causados entre si. No entanto, todos eles se relacionam de alguma maneira com a ideia de Schubert do lado noturno da natureza (humana ou não). Este pode ser considerado o principal substrato que Hoffmann utiliza em seus contos, os quais o fascinaram durante todo seu período criativo. Tratam-se de monstros, criaturas horripilantes, duplos, sons misteriosos, barulhos infernais, o próprio diabo e o demoníaco, forças de atração irresistíveis, paisagens sombrias, a noite como fonte de segredos, tempestades, músicas estrondosas, metamorfoses, magnetismo, eletricidade, fenômenos óticos que distorcem realidades, formas grotescas, o sonho como forma de manifestação de pensamentos obscuros, personagens misteriosas que aparecem e desaparecem repentinamente, enfim, uma longa lista de fenômenos inexplicáveis³⁸. Seus contos, com raras exceções, estão plenos de situações que levam ao suspense, que criam situações para o leitor nas quais este não consegue decidir ao certo se o que está sendo narrado é real ou somente uma conjectura, uma visão, do narrador ou do personagem³⁹. Alguns exemplos servem para ilustrar o uso desses expedientes em sua obra narrativa.

Em “O homem de areia”, Nathanael relata o encontro com o advogado e alquimista Coppelius e retrata-o como uma figura estranha, ameaçadora, que causa riscos à integridade física do pequeno protagonista, que está escondido atrás de uma cortina em um recesso dentro dos aposentos do pai. A figura de Coppelius, associado na mente do

³⁸ Em um de seus programas de rádio para crianças, Walter Benjamin tratou de Hoffmann e suas histórias. Ele traça um panorama dos principais temas que preocuparam a mente do escritor e, com a elegância própria à sua escrita, diz: “Duplos, formas arrepiantes de todo tipo: quando ele os escrevia, ele realmente os via em torno de si. Não só quando ele escrevia, mas durante conversas as mais inocentes à mesa de jantar, a uma taça de vinho ou ponche, e mais de uma vez ele interrompia este ou aquele de seus comensais com as palavras: ‘Peço perdão, caríssimo, por interrompê-lo. Mas, o senhor não está notando ali no canto direito o rapazinho pequeno e amaldiçoado, como ele balbucia por entre o piso; veja o senhor que saltos o valente diabinho faz! Veja, veja, agora ele se foi! Oh, não se acanhe de maneira alguma, muito amável Pequeno Polegar, permaneça tranquilamente conosco – ouça bonzinho nossa conversa extremamente agradável – o senhor não acredita mesmo que alegria faria à nossa extremamente agradável reunião – ah!, aí está o senhor de novo – não seria do seu agrado se aproximar um pouquinho – como – digne-se a apreciar um pouquinho – digne-se a dizer algo – como... o senhor vai embora... servo obediente’. E assim por diante” (BENJAMIN, Walter. *Das dämonische Berlin*. In *Gesammelte Schriften*. Vol. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, pp. 86-89).

³⁹ No caso, relaciona-se ao conceito de “fantástico” propugnado por Todorov (TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 30).

menino com o homem de areia relatado por sua ama, é descrita de maneira grotesca, em que a aparência física dele o aproxima de um ser monstruoso. A sequência da cena, com o episódio dos olhos, tem uma intensidade de grotesco ainda maior, tangendo o sobrenatural e, por fim, traumatizando perenemente o protagonista. Assim como o suspense é aqui associado ao grotesco, este retornará na figura de Olimpia, um autômato sem expressão que capta a atenção de Nathanael ao utilizar um instrumento óptico fornecido pelo mercador italiano Coppola, um filtro de cunho demoníaco que ativará o velho trauma de Nathanael e, enfim, o levará à loucura. O protagonista traça um fio entre o homem de areia da infância com o mercador italiano, tecendo ligações que não podem ser cabalmente confirmadas pelos dados que a narrativa traz; há uma suspeita por parte de Nathanael, mas, nesse ponto, e especialmente no clímax da narrativa no episódio da torre, ele não é mais um observador confiável dos acontecimentos. Tais linhas de nexos causais entre eventos fazem parte de um jogo narrativo associado a uma influência obscura dos acontecimentos em relação à vida do protagonista: misteriosas ligações entre pessoas são investigadas no decorrer do enredo, atribuindo a elas alguma forma de influência de destino e de premonição. Porém, como cabe à ambiguidade do fantástico, essas relações são determinantes mais do ponto de vista do personagem do que da tessitura do texto. Em outras palavras, o autor não afirma com clareza indiscutível se os eventos utilizados pelos personagens como justificativa para algum evento presente são de fato um nexo de causa e consequência que determina suas ações. Exemplo análogo pode ser encontrado no romance *Os elixires do diabo*.

Nesse romance, logo em seu início, Medardus menciona uma suposta culpa transmitida pela família por seu pai, que caiu em desgraça e em pobreza, levando junto consigo a pequena família. Os pecados cometidos pelo pai, cuja origem são tentações feitas pelo próprio diabo, retornarão como argumentação durante todo o romance, como uma suspeita que paira sobre a cabeça do já monge Medardus de que sua queda e suas provações são efeitos diretos de uma maldição familiar originada em seus antecessores. Essas suspeitas serão aprofundadas pelas demais relações familiares, as quais Hoffmann tornou bastante complexas a ponto de ser difícil de ser identificadas, descobertas no decorrer da narrativa, reforçando um elo secreto e obscuro que dá continuidade e uma significação para o que sucede com o protagonista confessor.

Como explicitado para o conto “O homem da areia”, objetos por vezes intermedeiam a ocorrência de eventos sobrenaturais. Um exemplo disso é a aparição em

um espelho, novamente vendido por um mascate italiano, da donzela que habita a casa berlinense em “A casa deserta”. O espelho faz o narrador associar, como naquele conto, o objeto com uma história que uma ama lhe contou: nas palavras dele, “ela dizia, apropriadamente, que se crianças olhassem dentro do espelho à noite, um rosto estranho e horrível olharia lá de dentro, e então os olhos das crianças ficariam petrificados”⁴⁰. Com essa história da ama em mente, na sequência, o narrador olha para dentro do espelho e vê precisamente a figura da mulher que o havia espreitado da janela da casa deserta: “Sim, devo chamar assim o sentimento que me dominou quando, logo que meu sopro se espraiou pelo espelho, vi em uma neblina azulada o amável semblante que me observara com aquele olhar ansioso, que penetrava o coração!”⁴¹ Em “A casa deserta”, em sua primeira parte, as aparições repentinas desempenham um papel importante no desenvolvimento da narrativa. Ainda que, aproximando-se ao quarto final do conto, se descubra que a casa de fato não estava “deserta”, mas sim habitada por uma criatura grotesca, o efeito causado por essas ambíguas aparições gera um desconforto no leitor, que suspende seu julgamento acerca da existência material ou não da mulher à janela, ou mesmo da imagem percebida no espelho.

O espelho é um ponto central também para o desenvolvimento narrativo do conto “As aventuras da noite de São Silvestre”. Em sua quarta parte, “A história do reflexo perdido”, o motivo do espelho é associado ao motivo do reflexo e, por consequência, da identidade. Tomado por uma irresistível – e poder-se-ia dizer doentia – paixão por Giulietta, ela encontra um meio mágico para que os amantes quedem sempre juntos: propõe a Erasmus Spikher que lhe entregue seu reflexo no espelho. Embora em um primeiro momento duvide da possibilidade de fazê-lo, a entrega de fato acontece. Embotado pela paixão para com a italiana, Erasmus não dá importância à perda da imagem. É somente quando se põe em sociedade, adentra uma taverna e se coloca diante do espelho que, ao causar rebuliço entre os frequentadores pela falta de reflexo, Erasmus se dá conta que possivelmente uma parte de si havia sido subtraída dele. O povo reunido na taberna expulsa Erasmus pois creem ser estranho alguma pessoa não ter reflexo. Ao final do conto, sua esposa, após ter derrotado sua adversária e dúplice, Giulietta, acolhe a volta do marido à consciência, porém o enxota de casa para que volte somente quando

⁴⁰ HOFFMANN, E. T. A. *Nachtstücke*. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 2009, p. 177. RANK, Otto. *O duplo. Um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Gradiva Editorial, 2014, p. 109, para mitos primeiros sobre a ação de olhar para o espelho à noite.

⁴¹ HOFFMANN, E. T. A. *Op. cit.*, p. 180.

recuperar seu reflexo. Por sua argumentação, nenhum homem é íntegro sem que esteja completo, e a falta do reflexo é uma falha grande demais para que ela e o filho suportem. Erasmus sai em peregrinação e encontra no caminho Peter Schlemihl, que não tem sombra, e ambos passam a andar juntos para se complementarem, um dando o reflexo, o outro a sombra⁴².

Um outro aspecto trabalhado por Hoffmann também aparece nesse mesmo conto. Na segunda parte, na taverna, o narrador é confrontado com duas personagens sem nome próprio, chamadas somente de “o Pequeno” e “o Grande” (depois se descobrirá que este é Peter Schlemihl). A figura do Pequeno é construída de maneira grotesca: seus movimentos são lépidos e rápidos, ele se move em saltos dentro do ambiente da taverna e acaba por se juntar à mesa com o Grande e o narrador. Ao se defrontar com um espelho criado por uma caixa de fumo que o Grande trazia, o narrador observa, atônito: “Sua voz tinha algo de apavorante e, quando o observei maravilhado, ele se tornara outro. o Pequeno entrou saltitando com um rosto agradável e jovem, porém agora me fitava o rosto pálido, desbotado e sulcado de um velho com olhos vazios”⁴³. O Pequeno, conforme seu humor, metamorfoseia o rosto e alterna-o entre jovem e velho. Como jovem, a criatura é alegre, saltitante e faladora; como velho, preocupada e angustiada.

A metamorfose é um dos fenômenos que aparecem esporadicamente na obra de Hoffmann e está associada de maneira próxima com a disposição mental da personagem⁴⁴

⁴² Nesse conto, o intertexto é explícito com a narrativa maravilhosa de Chamisso, amigo próximo de Hoffmann. Peter Schlemihl, que vendera sua sombra ao diabo e é rechaçado pela sociedade por lhe faltar uma parte constitutiva de sua personalidade, aparece já na segunda parte do conto como um botânico, tendo voltado de expedições de captura de espécimes de plantas. Como possui a bota de sete léguas, viaja com destreza e grande velocidade pelo globo. O final do conto de Hoffmann não é otimista, e nem resolve o fantástico: Erasmus permanece sem o reflexo, ou seja, aparentemente sua falta não era mera ilusão de pensamento, mas sim um fato dado e aceito dentro do mundo narrativo. Em ambos os casos, conforme discutido por Rank, a perda da sombra e do reflexo significa a perda de uma parte essencial da alma; em uma ambientação cristã, a falta de alma significa um pacto ou ao menos uma aproximação ao diabo, a forças demoníacas. Por isso a cidade se inquieta em relação à sua presença e ambos os personagens peregrinam sozinhos. O final de “As aventuras da noite de São Silvestre” é uma ironia e um traço cômico inserto por Hoffmann: os personagens se complementam pelo que lhes faltam: a um, a sombra; ao outro, o reflexo.

⁴³ HOFFMAN, E. T. A. *Fantasiestücke in Callot's Manier/Werke 1814*. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 2006, p. 335. A mudança do rosto também aparece no romance de James Hogg, *The private memoirs and confessions of a justified sinner*. Oxford: Oxford World's Classics, 2010 (a obra é de 1824). O estranho personagem Gil-Martin tem a habilidade de transformar seu rosto no de qualquer outra pessoa, segundo o relato confessional de Robert Wringhim, o pecador justificado. Conforme se verá no próximo capítulo, James Hogg também escreveu uma narrativa de duplo, *A estranha carta de um lunático*, e elementos de duplicidade aparecem também em *Private memoirs*, tal como a própria existência dessa personagem inquietante, Gil-Martin.

⁴⁴ ALBRECHT, Michael von. Die Verwandlung bei E.T.A. Hoffmann und bei Ovid. *Antike und Abendland*, v. 10, Berlim, v. 10, p. 171, 1961. O autor estuda a relação entre citações de Ovídio – e de outros autores da antiguidade – e seu uso nos contos de Hoffmann. Ele analisa outros contos, além dos citados acima, tais como “Mestre Pulga”, “O vaso de ouro”, “A noiva do rei”, “A carta de aprendizado de Kreisler”, “Espíritos

que percebe a suposta mudança no objeto observado. Em *Princesa Brambilla*, por exemplo, o herói Giglio se imagina transformado em um boneco, como se estivesse em um teatro de marionetes, ao se defrontar com sua pose superior de ator: “que aquilo que considerávamos como carne e osso não passava de um boneco sem vida”⁴⁵.

Relacionado a todos esses temas acima mencionados, e a outros que fogem ao escopo do presente trabalho, a característica mais marcante da maior parte da obra de Hoffmann é a noção de inquietante⁴⁶.

O inquietante (e o infamiliar) surge como uma forma de reação a alguma situação, acontecimento, fenômeno, objeto ou pessoa com as quais os narradores ou personagens se deparam. O sentimento provocado no observador, que se vê diante de uma situação que não consegue compreender completamente, varia desde o questionamento e

elementares”, entre outros. Outro foco do artigo é a presença de latinismos na obra ficcional e nas cartas e diários de Hoffmann.

⁴⁵ HOFFMANN, E. T. A. *Princesa Brambilla*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017, p. 44.

⁴⁶ Para inquietante, a palavra em alemão é *das Unheimliche*. Hoffmann utiliza essa palavra em diversos de seus textos (por exemplo, em *Os elixires do diabo* mais de dez vezes – tanto em sua forma substantivada quanto adjetivada). O significado desse termo no século XIX tem diversas variações, mas pode ser dado de maneira geral como “estranho”, “monstruoso”, “incomum”, entre outros (segundo o dicionário Adelung). No entanto, o termo como se nos apresenta hoje possui uma própria história, em especial nos estudos literários, que foi dada por Freud em seu texto seminal de 1919, *Das Unheimliche*. Não é possível utilizar esse termo, em se tratando de literatura e de literatura alemã, em específico, sem que as reverberações da discussão de Freud venham à mente. No presente texto, adotamos uma atitude dupla para a tradução do termo. Na presente Introdução, por diversas vezes utilizamos o termo “inquietante” e menos vezes o termo “infamiliar”, versão proposta por Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares em sua tradução para o ensaio de Freud, além da proposição desse termo nos cursos de teoria literária e correntes críticas ministrados por Marcus Vinicius Mazzari. Por inquietante, designamos uma situação em que o curso dos acontecimentos, os fenômenos e os personagens em si causam uma sensação de estranheza e de perplexidade no narrador ou no protagonista. Incluem-se nesse rol situações cômicas ambíguas que, não obstante seu caráter irônico ou sarcástico, criam uma ambiência de estranhamento (pensemos nos movimentos e na fala do Pequeno em “As aventuras da noite de São Silvestre” ou, em sua parte final, no encontro entre Erasmus Spikher e Peter Schlemihl, ou mesmo na aparente aceitação por parte da esposa de Spikher do fato de Erasmus não ter sombra e ele dever sair pelo mundo para recuperá-la). Aproxima-se, portanto, o “inquietante” do “estranho”. No entanto, a nova acepção, “infamiliar” está intrinsecamente ligada com esse estranhamento que causa ansiedade ou angústia: conforme a análise que os autores acima tecem sobre o termo, e também o próprio Freud, o *Unheimliche* é aquilo que causa estranhamento pelo alheamento, mas que é, ao mesmo tempo, familiar. Em outros termos, uma situação, um evento, uma pessoa podem ser familiares ao observador, mas precisamente essa familiaridade, acrescentada de algum elemento ou detalhe, tornam o objeto da visão – ressalta-se aqui a importância da visão e do olhar em “O homem de areia” e em diversos outros contos de Hoffmann –, enfim, inquietante. Utilizaremos ambos os termos conforme a situação o favoreça, ressaltando, no entanto, que não são plenamente intercambiáveis. CHAVES, Ernani *et al.* *O infamiliar*. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. São Paulo: Autêntica, 2019, especialmente pp. 7-25. A maneira como os termos “inquietante” e “infamiliar” são utilizados aqui não corresponde precisamente à delimitação do significado das palavras feita por Freud em seu ensaio; aproxima-se, aqui, já à interpretação que a história literária deu a esse termo, especialmente conforme utilizado por Andrew J. Webber em seu estudo sobre a relação entre o duplo e a visão: WEBBER, Andrew J. *The Doppelgänger: double visions in German literature*. Oxford: Oxford University Press, 1996, especialmente capítulos 1 e 3.

o estranhamento até a completa perplexidade e angústia. O inquietante se dá, portanto, para retomar o substrato de G. H. Schubert, em uma confusão entre a realidade e o imaginário, em que não se pode afirmar peremptoriamente o valor de real daquilo que se observa⁴⁷. A opção de Hoffmann pela noite (a exemplo do título de sua segunda coletânea de contos, *Peças noturnas*), com seu aspecto de ocultação dos fenômenos, amplifica a sensação inquietante por meio do mistério da presença ou da ausência, ou seja, o desconhecimento das causas e das consequências de determinado fenômeno provocam um sentimento de insegurança quanto à percepção de fato do real. Em alguns contos, o narrador ou o personagem se questiona se aquilo que foi visto ou ouvido foi, de fato, visto ou ouvido, ou se seria apenas uma imaginação ou um delírio diante da forte emoção causada pelas circunstâncias (interiores ou exteriores ao personagem).

Narrativamente, as situações inquietantes, em Hoffmann, dão-se em momentos de viragem, ou seja, logo antes de algum evento ou situação que alterará o rumo do enredo. As consequências do encontro com o infamiliar ou a vivência da situação de inquietação são, assim como suas causas, também variadas. Alguns exemplos poderão ilustrar o modo como Hoffmann constrói essas situações e as consequências, para o enredo e para a narrativa, da experiência inquietante.

O próprio Freud, ao utilizar o conto “O homem da areia” como base para sua análise da castração, da repetição e do retorno do trauma infantil na vida adulta, ilustra sua argumentação com a cena em que o pequeno Nathanael observa seu pai e o advogado Coppelius fazendo experimentos alquímicos envolvendo o fogo. A descrição da cena, vista pelos olhos do menino, imprime uma grande ansiedade e já antecipa os motivos que retornarão do meio para o final da narrativa: a presença de uma criatura estranha, que causa uma impressão pungente em quem dela se aproxima, os olhos como acesso ao objeto de desejo e como impulso que momentaneamente impele o observador à loucura e o fogo, que retornará nas repetidas exclamações alucinadas de Nathanael em pelo menos duas ocasiões em que a narrativa atinge pontos de clímax (na cena que narra o confronto entre Coppelius e Spalanzani e a visão dos olhos ensanguentados de Olimpia fitando Nathanael: “Roda de fogo, roda de fogo”; e, por fim, na cena em que, do alto da torre, Nathanael crê divisar em meio à multidão a figura do antigo advogado que matara seu pai – a exclamação “roda de fogo” retorna e Nathanael é impelido à sua própria morte). A

⁴⁷ WEBBER, Andrew J. *The Doppelgänger: double visions in German literature*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 146.

estranha presença de Coppola e, depois, de Coppelius causa uma sensação estranha em Nathanael, que se vê oscilando entre a consciência do real e a loucura; essa sensação, especialmente em seu retorno quando adulto, é um dos traços do inquietante, em que o advogado/vendedor é, ao mesmo tempo, um ente familiar que causa pavor e leva o personagem, por fim, à loucura.

No conto “O coração de pedra”, paira sobre toda a narrativa um imenso coração que foi talhado em rocha e que se encontra no pátio da casa onde o narrador está hospedado. A imagem do coração de pedra, que simboliza também a rigidez de pensamento e as atitudes do protagonista, retorna em diversos momentos, como se fosse uma “energia” que pairasse sob a tessitura narrativa e que, inconscientemente, impelisse os personagens ao desfecho: a visão do próprio eu diante da presença física do coração de pedra, sobre o qual está escrita a sugestiva palavra “descansa”. Trata-se de uma segunda manifestação da atmosfera inquietante que Hoffmann utiliza para causar no leitor uma sensação de suspense e de ansiedade pelo desfecho dos contos⁴⁸.

Em *Os elixires do diabo*, há uma profusão de cenas inquietantes que se mesclam com momentos de terror e de suspense. Em especial, as cenas dos encontros de Medardus com seu duplo causam um efeito inquietante em especial, precisamente por não se saber precisamente a identidade do duplo, ou mesmo se ele é real ou imaginário. “Quando corri, através da noite sinistra, para a residência, pareceu-me como se alguém estivesse correndo ao meu lado e como se uma voz sussurrasse: ‘s... sem... sempre estarei ao seu lado... lado... de ti... irmã... irmãozinho... irmãozinho Medardus!’”⁴⁹. Por esse exemplo, o uso de vocábulos como “pareceu-me” e, na tradução, o subjuntivo, revelam um vacilo do narrador quanto ao que está verdadeiramente acontecendo. Ainda que esse não seja o primeiro encontro entre Medardus e seu duplo, em todas as ocasiões há uma hesitação

⁴⁸ Essa disposição em Hoffmann de se dirigir ao leitor o acompanha desde sua primeira reunião de contos, *Peças de fantasia à maneira de Callot*. Menções ao leitor também acontecem no meio dos textos, estabelecendo um contrato, um diálogo, uma cumplicidade, entre o autor e a experiência de leitura. Assim, Hoffmann pretende criar efeitos que integrarão o que chamamos de “atmosfera”, ou “clima”, dos contos e dos romances. Dessa maneira, não julgamos supérflua a intenção do autor em causar certas sensações no leitor. Poder-se-ia, inclusive, supor que parte da sensação de “infamiliar” e “inquietante” também provém da experiência de leitura. Segundo as definições de Todorov, a inclusão do leitor e de sua “comunidade de interpretação”, para usar o termo de Karl-Otto Apel – ou seja, a experiência do real compartilhada pela sociedade – é uma das condições para o fantástico (“hesitação do leitor”) e do estranho em particular (interpreta-se o acontecimento estranho segundo as leis da “realidade”, aqui as do leitor espelhadas no mundo ficcional; se a narrativa cria leis próprias e a interpretação do evento se dá a partir dessas leis criadas, temos o maravilhoso) (TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, pp. 37 e 48).

⁴⁹ HOFFMANN, E. T. A. *Die Elixiere des Teufels/Werke 1816*. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 2007, p. 227.

entre o real e a imaginação. Posteriormente, esse mistério tentará ser explicado por deduções lógicas entre as cenas e o esclarecimento e a explicação dos nexos causais que levaram o personagem a entender aquilo que acontecia da maneira como o fez⁵⁰.

O encontro de um personagem com seu duplo está na base da criação de uma situação inquietante e in-familiar. A familiaridade entre os personagens é evidente devido à semelhança física que ambos compartilham, o original e seu duplo. Precisamente essa característica é o que causa o estranhamento: logicamente, não há de haver duas pessoas idênticas ou semelhantes ao ponto de uma identificação completa. O estranhamento causado pela visão entre ambos, e a consciência, a partir do romantismo, de que ali há personalidades duplicadas serve como pano de fundo para uma crise de consciência, um questionamento profundo entre os limites do real e do imaginário e uma competição que, comumente, poderá resultar até mesmo na morte ou subjugação do original ou do duplo.

O duplo, como motivo literário, surgirá fortemente no século XIX na chave do trágico. As narrativas possuem um desfecho que envolve morte em muitas ocasiões. Entretanto, a figura do duplo, e aqui restringiremos “duplo” como uma manifestação aparente, nem sempre possuiu esse caráter como no século XIX. Iniciou como artifício para a comédia de enganos em Plauto, perpassando a história literária dessa maneira até próximo do século XIX, momento em que as narrativas com duplos como motivo adquirem um caráter trágico. Essa linha literária, que vai de Plauto até o século XIX, será o tema principal do Capítulo 1 do presente trabalho, que traçará um percurso de textos representativos da ocorrência desse motivo. Serão evidenciadas as mutações e as permanências que, através da história, as narrativas empregaram com fins diversos, seja para causar um efeito cômico (como em Plauto e Shakespeare), seja na forma do gênero narrativa de amigo (*Ami et Amile*), seja para discutir as manifestações psicológicas relacionadas à identidade (como em E. T. A. Hoffmann). A relevância dessa linha de história literária está na evidenciação de que o motivo, tal como surge no século XIX, continua tomando formas diferentes até o presente, porém nem sempre foi interpretado da maneira pela qual é lida hoje, especialmente pela psicanálise. Houve uma mudança de

⁵⁰ No entanto, há casos em que isso não ocorre, como em “As aventuras da noite de São Silvestre”, em que a perda do reflexo é aceita pela esposa de Erasmus Spikher sem discussão de se essa perda é possível ou não no mundo real. Trata-se de uma oscilação entre o fantástico e o maravilhoso que Hoffmann não resolve na narrativa.

paradigma de uso do motivo, e entender o motivo pelo qual ele é interpretado hoje joga lume aos próprios pensamentos do desenvolvimento do que, em *ultima ratio*, é a base para a modernidade.

Ao observar os textos que compõem a trajetória do motivo do duplo, percebe-se que quando o desconhecido é personificado na presença, quando a matéria se reflete em si mesma para mostrar a um indivíduo de que é formada sua substância, a consequência não é uma identificação, mas sim uma repulsa. Como imagem especular, confrontar-se com o autoconhecimento, fato presente já nos textos bíblicos e retomado pela tradição psicanalítica dos séculos XIX e XX, desenvolve-se uma luta em que a percepção de si é diretamente confrontada e posta em questão. A figura do duplo surge na literatura (e é utilizada posteriormente na psicanálise) como uma presença corporificada daquilo que a personagem é em sua essência. A figura duplicada que repentinamente aparece diante da pessoa torna-a hostil, pois presentifica as próprias faltas, as próprias falhas, opondo-se em natureza ao personagem primeiro. Desse encontro misterioso (porque repentino) surge um embate que, em sua máxima radicalização, pode levar ao assassinio e ao suicídio (como ocorre nos contos “William Wilson” de Edgar Allan Poe e “O Horlá” de Guy de Maupassant, respectivamente) como formas últimas de apagamento da divergência que surge internamente no personagem chamado “real” (não o seu duplo). Na literatura do século XIX, momento em que o Eu está sendo profundamente questionado, a tonalidade dos contos em que há duplos como motivo assume um caráter psicologizante de enfrentamento entre duas posições de um mesmo Eu.

Esse questionamento do eu foi desenvolvido de diversas formas por diversos autores, dos quais podemos citar Fichte e Hegel, e também são múltiplas as propostas de explicação para a duplicidade subjetiva. A crítica acerca das manifestações do duplo na literatura não seguiu caminho diferente. Os primeiros estudos que se debruçam em dar uma explicação para o surgimento desse motivo no século XIX foram desenvolvidos já antes da virada do século. Porém, o primeiro estudo de fôlego foi aquele de Otto Rank (*O duplo: um estudo psicanalítico*), escrito nos anos dez da primeira metade do século XX. Para o desenvolvimento desse primeiro estudo, outros anteriores foram discutidos, como os trabalhos de Schubert mencionados acima. A partir desses dois estudos seminais, o duplo foi lido principalmente por psicanalistas, os quais se interessavam pelas manifestações de personalidades cindidas e pelas patologias mentais ligadas a tais cisões (como, por exemplo, a esquizofrenia).

A literatura psicanalítica do motivo do duplo acompanhou, *grosso modo*, o desenvolvimento da própria psicanálise durante o século XX, conforme se verá. Assim, foram diversas as linhas teóricas que abordaram o duplo buscando inspiração na literatura e em manifestações ficcionais. As monografias, as principais das quais serão abordadas neste trabalho, suscitaram dois problemas. O primeiro problema é a proposição colateral de um cânone mínimo de narrativas de duplo, ora incluindo certas obras, ora excluindo outras. Um segundo problema criado por essa diversidade de leituras é a caracterização sob a terminologia “duplo” de narrativas que, em um autor, são assim definidas e, em outro, fogem àquela classificação. O interessado em teoria literária e na temática do duplo que busca esses textos para compreender melhor o que está em operação em textos em que duplos ocorrem enfrenta, por um lado, uma teorização desnecessariamente complexa das manifestações literárias do duplo e, por outro, uma confusão terminológica e conceitual que não encontra ponto de convergência entre um autor e outro.

Pelo exposto, o Capítulo 2 do presente trabalho se presta a discutir as diversas teorizações sobre as narrativas de duplo conforme desenvolvidas durante, especialmente, a segunda metade do século XX. Essa discussão serve ao leitor como organização de um debate – que ainda não findou – por vezes contraditório ou confuso. Serão discutidas as principais obras teóricas que analisaram, a maioria sob o prisma da psicanálise, as causas e as consequências do problema da identidade, que é fundamentalmente o que está em jogo em narrativas de duplo. No entanto, poucos foram os trabalhos que se propuseram a analisá-lo sob uma perspectiva literária ou de teoria literária, destacando-se aqui o trabalho de Massimo Fusillo, teórico italiano, que se debruçou sobre esse tema desde um ponto de vista literário.

A excessiva subdivisão dos textos de duplos acarreta um problema de cunho lógico: se cada texto de duplo (ou um par ou um trio deles) significa uma subdivisão teórica em si, a própria necessidade de uma teorização se perde. Os críticos e os teóricos analisados na presente dissertação incorreram por vezes nessa falta, o que torna o trabalho, de um ponto de vista de teoria da literatura, um tanto inócuo. No entanto, ao se analisar a trajetória da mudança de perspectiva do motivo na história da literatura e da crítica ocidentais, culminando nos textos escritos no romantismo, nota-se a recorrência de certos procedimentos narrativos que permitem uma aproximação maior de um texto a outro. Por isso, proporemos, na segunda parte do segundo capítulo, uma divisão dual para os textos que estão no campo semântico do duplo: os conceitos de duplo *per se* e de

(relações de) duplicidade. Buscaremos fundamentar tal proposta de organização teórica segundo aspectos narrativos, afastando-nos, nesse ponto, até onde possível, das implicações puramente psicanalíticas e psicológicas dos personagens.

O segundo e o terceiro capítulos trazem considerações sobre E. T. A. Hoffmann e seus principais textos nos quais o duplo é o *motivo* das narrativas, mencionando também as relações de duplicidade em alguns contos. A escolha de Hoffmann para fundamentar nossa análise desse tema é sua centralidade, reconhecida unanimemente pelos principais críticos mobilizados neste trabalho, para o desenvolvimento desse motivo. Hoffmann não só retomou os textos que lidavam de alguma forma com dualismos, mas também os aprofundou e, baseando-se neles, ampliou consideravelmente as possibilidades poéticas relacionadas ao duplo e a temas correlatos (conforme se mostrou na apresentação dos pressupostos de leitura deste trabalho, incluídos nesta Introdução). Não somente a ampliação do desenvolvimento do motivo justifica a escolha de Hoffmann como ponto central desse tipo de narrativa. Ele foi um autor que gozou de enorme popularidade em sua época e que foi imediatamente traduzido para diversas línguas, entre eles o inglês, o francês e o russo. Em todos esses países, encontrou uma recepção calorosa e foi bastante lido, influenciando diversos autores que leram e encontraram em sua obra um ponto de partida para outras reflexões (alguns deles são mencionados no Capítulo 1). Esse dado se fundamenta não só em estudos de recepção, que fogem ao escopo do presente trabalho, mas também pelo intertexto explícito de autores que o citam nas próprias obras⁵¹.

Por esses motivos, utilizamos a obra de Hoffmann para traçar um breve panorama da presença do duplo e da duplicidade em seus principais contos que tratam essa temática como um dos cernes da estrutura narrativa e do enredo. Esse panorama é interessante para notar, ainda que *en passant*, as diversas formas que esse motivo tomou na carreira literária do autor. Escolhemos, no entanto, um conto menos conhecido, publicado em 1822, ano do falecimento do autor, para uma análise mais detalhada do duplo em si, exemplificando a dicotomia duplo-duplicidade desenvolvida no capítulo anterior. O conto chama-se “Die Doppeltgänger” (“Os duplos”), e nele, como já é apontado desde o título, o motivo do duplo está na centralidade da narrativa.

⁵¹ No Brasil, por exemplo, sabe-se que Machado de Assis foi leitor de Hoffmann. Ele é explicitamente mencionado no conto “Um esqueleto”. Para uma análise da presença da obra de Hoffmann em Machado de Assis, FERNANDES, Marcos Túlio *et al.* A recepção transatlântica do “*Gespenster-Hoffmann*” no Bruxo do Cosme Velho. *Revista Graphos*, v. 18, n. 2, pp. 135-155, 2016. Outra comunidade leitora de Hoffmann foi a Rússia na figura de Dostoiévski e Gogol, para citar apenas dois exemplos.

CAPÍTULO 1: DUPLO E DUPLICIDADE NA HISTÓRIA LITERÁRIA

Este primeiro capítulo relaciona textos selecionados do cânone literário ocidental, apresentando aqueles em que alguma forma de duplo ou duplicidade ocorre como seu tema principal. O aparato crítico que os comenta está relacionado nos trabalhos específicos listados na bibliografia desta dissertação e estes serão discutidos no Capítulo 2. Os textos aqui relacionados foram escolhidos dada sua continuidade temática e a influência que exerceram uns sobre os outros, justificando a escolha de uns e não outros textos.

Um dos primeiros textos que tratam o tema do duplo na literatura ocidental é a peça *Helena* do tragediógrafo grego Eurípides (c. 412 a.e.c.). A narrativa de Helena é mais bem conhecida pelas duas épicas homéricas, como personagem causadora da guerra, porém não como protagonista do enredo. Eurípides, no entanto, acolhe Helena como personagem principal de sua tragédia e amplifica a temática, acrescentando mecanismos que desdobram a história pessoal da personagem. Helena é informada que Menelau não retornou da guerra de Troia e que está desaparecido. No entanto, bem como Odisseu na *Odisseia*, volta para sua terra sob disfarce. O problema se inicia quando Menelau não considera aquela Helena como a verdadeira, mas sim como uma pessoa falsa, um *phantom*, fruto de algum artifício. Tal artifício é comprovado em uma das cenas de revelação da peça, na qual se relata que a falsa Helena, em tudo igual à verdadeira, é apenas uma imagem da Helena original e que toda a ilusão é um artifício das deusas Atena e Hera em resultado da decisão de Páris sobre quem seria a mais bela.

O problema do duplo já aqui se liga ao problema do engano: imagens criadas em duplicidade são artifícios divinos para intervir na esfera humana para ou corrigir algum erro cometido pelos homens ou para ensinar uma lição que deverá servir de exemplo para se evitar erros futuros. Helena incorre em dúvida em relação à sua identidade, questionando como pode haver enganos em relação àquilo que a pessoa de fato é. Isso deixa Helena presa em uma aporia que será remediada na segunda parte da tragédia, na qual os questionamentos em relação à identidade desaparecem e a tragédia retoma seu modelo de ação próprio.

O segundo texto da antiguidade, desta vez no mundo romano, relacionado à temática do duplo é *Anfitrião*, de Plauto (c. 206 a.e.c.)⁵². Em uma noite, dado que o marido de Alcmena, Anfitrião, partiu para uma guerra, o deus Júpiter, enamorado pela mulher, toma a forma de seu marido para que gozem noites de prazer. O deus maior é auxiliado por Mercúrio, que toma a forma do escravo do casal, Sósia. Ao confrontar com seu duplo, o Sósia original é surrado para evitar qualquer tipo de interferência nos atos do deus maior. Sósia parte então para o navio o qual Anfitrião está comandando e lhe relata o acontecido em casa. Ao retornar da guerra, no entanto, Anfitrião encontra Mercúrio transformado em Sósia. O confronto entre ambos os personagens, idênticos na aparência e no modo de agir, fornece a comédia ao texto: uma sucessão de enganos e de acusações de todas as partes provoca a ira de Anfitrião e a suspeita de adultério por parte de Alcmena. Irritada com as acusações, Alcmena ameaça partir, porém Júpiter intervém, esclarece a situação e dá filhos gêmeos a ela: um deles é filho do próprio Anfitrião e o segundo, gêmeo, é Hércules.

A confusão – e as sucessivas surras – que Mercúrio provoca, para além da intenção cômica do autor, lida com o problema da identidade, assim como Eurípides em outra chave, esta trágica, provocada a Helena. Sósia, após ser severamente e repetidamente repreendido por Mercúrio – encarnado em um segundo Sósia –, começa a duvidar da própria existência e inicia um raciocínio que o leva a duvidar de sua própria sanidade mental. A identidade é perdida à loucura, mecanismo que será retomado em uma, assim chamemos, continuidade de textos com duplos, porém de maneira invertida e trágica. O que o leva a esse pensamento é a impossibilidade lógica de duas pessoas poderem ter a mesma aparência e os mesmos trejeitos, sendo obra ou de ilusão, de desígnio divino ou de loucura, este último fator inédito na peça de Plauto.

Massimo Fusillo, em seu trabalho sobre o duplo, afirma “a complexa categoria do duplo na antiguidade: um engano criado por deuses que duplica perfeitamente o mundo real e no qual os homens sucumbem inexoravelmente”⁵³. Pode-se perceber, nesses dois exemplos de textos da antiguidade clássica, e dois dos poucos a tratar sobre o tema do duplo, que a duplicação da personagem não ocorre por motivos intrínsecos e tampouco como fruto de estados psicológicos alterados. Na antiguidade, a interioridade (e sua

⁵² PLAUTO. *Anfitrião*. Trad. Carlos Alberto Louro Fonseca. Lisboa: Edições 70, 2000.

⁵³ FUSILLO, Massimo. *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*. 2ª ed. Modena: Mucchi Editore, 2012, p. 47.

fissão) e o psicologismo não são temas abordados ou debatidos, retornando somente no século XIX, em que a profusão de textos com o duplo é maior. O engano criado exteriormente por deuses, em ambos os casos, são fatores extrínsecos à própria personagem, que se vê presa por uma situação que não foi criada por ela, mas sim por desígnios de outros seres. Eurípides aborda o tema de maneira trágica como forma de atingir Páris, que desdenhou da beleza das deusas para se virar a uma mortal e lhe dar preferência; Plauto subverte a tragicidade do poeta grego e utiliza a duplicação do personagem para servir a Júpiter, que pretendia desfrutar dos amores de Alcmena, lançando o escravo Sósia, desamparado em suas ações, em um jogo de enganos que quase lhe custa, para além da integridade física, a sanidade mental. Apesar de Plauto tocar no tema da loucura, sua abordagem na peça não permite afirmar que se trata de uma reflexão interior da personagem quanto a uma possível duplicação de sua identidade enquanto personalidade, mas sim que a lógica do mundo real – não haver duas pessoas completamente iguais – é subvertida, levando-o a pensar que, talvez por causa das surras recebidas por Mercúrio, sua mente tenha criado uma ilusão na qual ele haveria passado a acreditar. No entanto, em ambas as peças, o fato misterioso é revelado como um artifício dos deuses para que atinjam um determinado objetivo, ou seja, a duplicação dos personagens é momentânea e não se referem ao íntimo psíquico da personagem, mas sim a uma externalidade que provoca ilusão, no caso trágico, e engano, no caso cômico.

Um terceiro texto da antiguidade, a narrativa mítica de Narciso, conforme disposta no livro III das *Metamorfoses* de Ovídio⁵⁴, trata do problema da identidade do Eu. Narciso é um belo rapaz que ignora todas as pessoas interessadas em si, buscando a pretendente ideal. Eco se apaixona pelo rapaz, porém uma maldição recai sobre ele, apregoando que o jovem jamais amará ninguém a não ser ele mesmo. Como um presságio externo à personagem, Narciso, ao descansar de suas atividades, parte para um lago a fim de beber água. Ali, em um ambiente favorável – Ovídio descreve a natureza como estacionária e, mais importante, a superfície do lago completamente imóvel –, Narciso olha sua própria imagem e por ela se apaixona. Inicia-se, então, um impasse entre o desejo de Narciso pelo reflexo no lago – e aqui surge pela primeira vez um dos meios que se ligam à temática do duplo, ou seja, o reflexo – e sua própria consciência, que busca rejeitar aquela paixão desmesurada, aquela *hýbris* de amor por si mesmo. Narciso percebe, após o sofrimento que advém de tal impossibilidade amorosa, que o amor a si mesmo, à sua própria imagem,

⁵⁴ OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Domingos Lucas. Vol. 01. Lisboa: Vega, 2006, pp. 145-155.

está conduzindo-o para um sentimento que beira à loucura e decide que restará sempre insatisfeito com o amor de outras pessoas, o qual ele sequer nota. Narciso sucumbe e se transforma na flor que dá nome a si.

O mito de Narciso dá forma à duplicidade pessoal e ao que hoje poderíamos chamar de crise de consciência. O amor à figura duplicada não pode levar a outro resultado que não a destruição psíquica e até mesmo física do personagem original, instaurando uma das recorrências das narrativas que tratam de duplo e de duplicidade: a impossibilidade da existência harmoniosa, excetuando-se, como visto, na comédia, entre o personagem original e seu duplo. No momento em que um deles ganha protagonismo, o outro não pode existir sem que cause danos ao primeiro. Ressalta-se, no entanto, que, conforme afirmado por Fusillo na citação acima, o presságio trágico do personagem foi definido ainda por uma estância exterior: o personagem não cinde sua consciência como será feito em narrativas românticas e modernas, mas sim é fruto de um destino inalterável e implacável figurado, neste caso, como uma maldição lançada por uma terceira pessoa: a duplicidade é ainda exterior à personagem.

Nossa corrente de textos selecionados de duplos encontra um hiato prolongado entre a antiguidade e a Idade Média, momento em que, sob outras circunstâncias, a confusão entre personagens é retomada, porém em outra chave. É o caso da canção de gesta *Amis et amile*, atribuída em uma de suas versões a Rodulfus Tortarius, que circulava em versão manuscrita na França do século XII. Essa narrativa pode ser inserida na tradição medieval de narrativa de amigos, ou de companheiros, que remonta ao mito grego de Damão e Pítias e, segundo Marianne Shapiro, a lendas indianas⁵⁵. Nessa narrativa, Ami e Amile, como os nomes o indicam, são companheiros que juram amizade eterna para todas as situações. Eles nasceram com uma semelhança perfeita e, por isso, são considerados gêmeos na história, ainda que não o sejam de fato. A semelhança entre os dois faz com que um tome o lugar do outro em situações de perigo ou de grave ameaça; especificamente nessa narrativa, há uma disputa jurídica com um dos amigos acerca da acusação de sedução da filha de Carlos Magno. Como o acusado precisa fazer uma viagem para reunir elementos em sua defesa, o outro assume seu lugar e duela em sua

⁵⁵ SHAPIRO, Marianne. “Ami et amile” and myths of divine twinship. *Romanische Forschung*, Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman, v. 2/3, n. 102, pp. 131-148, 1990.

honra e sob seu nome sem que os demais saibam da troca. Esse fato reforça o laço de amizade entre os dois e a duplicidade é utilizada como meio para obtenção de favores e para a resolução de conflitos que surgem no caminho de um ou de outro⁵⁶.

Com influência clássica, o duplo reaparecerá novamente na idade moderna com Shakespeare, na *Comédia dos Erros* (1623), de novo em chave cômica. Nesse texto, há a figuras de dois irmãos gêmeos, Antífolos, e seus escravos Drômio. Egeu de Siracusa, comerciante e pai dos Antífolos, é preso em Éfeso e condenado à morte por sua presença na cidade, a qual estava em posição de disputa com a cidade de Siracusa, condena-se à morte qualquer habitante de Éfeso que não pagasse uma multa por estar presente na cidade. A caminho de cumprir a sentença capital, o comerciante roga ao duque que ouça sua história pregressa e que alguém se compadeça de sua situação, adiando em um dia a execução. A história contada por ele consiste em dois filhos gêmeos que foram separados no nascimento e de dois escravos, também gêmeos, que igualmente foram separados, ficando cada um com um filho. Após trinta anos, os quatro se encontram ao mesmo tempo em Siracusa. A comédia da peça advém da confusão entre os escravos Drômio, que ora servem a um ora a outro senhor devido à semelhança perfeita entre ambos. Essa confusão de semelhança se estende também à mulher de um dos Antífolos, que igualmente não percebe a troca de um Antífolo pelo outro. Ao final, ambos os Antífolos se encontram em um mesmo lugar, provocando cenas múltiplas de reconhecimento e o comerciante de Siracusa é salvo da sentença de morte por ter reencontrado ambos os seus filhos.

A duplicidade das personagens de Antífolo é a causa para o efeito cômico que o jovem Shakespeare pretendeu com o texto. Sendo uma das peças mais curtas do autor, a velocidade com que os acontecimentos se dão imprimem uma situação de confusão também por parte dos espectadores da peça, que não conseguem diferenciar um Antífolo do outro, confusão estendida também aos escravos. No entanto, diferentemente ainda dos textos românticos com duplos, a semelhança é um dado característico que não é questionado pelos personagens e pelos narradores, funcionando narrativamente para dar intensidade a um sentimento jocoso que se aprofunda com os múltiplos jogos de palavras que a peça possui.

⁵⁶ Esse tipo de narrativa de amizade é comum na Idade Média e aparece, por exemplo, já no manuscrito *Carmina Cantabrigiensia*, do século XI, e pode ser visto até mesmo em obras como *Don Quixote*.

Um elemento, no entanto, pode chamar a atenção, não tanto por seu desenvolvimento em *A comédia dos erros*, mas pela mudança que sofrerá posteriormente nos textos românticos: a determinado momento da confusão, iniciam-se alusões a truques operados por bruxaria e, por extensão, ao diabo: os escravos Drômio começam a atribuir o confuso da situação a elementos externos ao logicamente esperável no mundo real. Uma tal confusão só pode ser atribuída a uma operação de ilusão ou de mágica por seres que têm vinculação a forças desconhecidas. Na comédia de Shakespeare, esse fio não é desenvolvido, restando apenas uma referência cômica às bruxas. Conforme se verá adiante, elementos sobrenaturais, e especialmente o efeito fantástico de hesitação perante o sobrenatural, farão parte das narrativas de duplos, assim como se poderá ver em *O Horlá*, de Guy de Maupassant⁵⁷.

A temática do duplo começará a se desenvolver mais intensamente na Alemanha a partir dos escritos de Jean Paul Friedrich Richter, especialmente com seu romance *Siebenkäs* (1796-1797). O ambiente intelectual no qual o romancista se insere está compreendido entre o racionalismo iluminista, por um lado, que preconiza as formas narrativas mais próximas à realidade (nessa época está em discussão o nascimento do romance burguês realista na Inglaterra), e seu oposto, por outro lado, notavelmente representado pelo romance gótico na Inglaterra e sua disseminação no mundo germânico. É por meio dessa dialética entre o real e o irreal que Jean Paul dará corpo à sua obra. Notável é sua discussão com o nascente idealismo de Fichte e sua relação com as discussões filosóficas com seu debatedor.

O duplo está presente em diversas obras de Jean Paul; nesta parte histórica, abordaremos o principal romance que trata desse tema: *Siebenkäs*. O pensamento acerca do duplo pelo autor, no entanto, inicia-se antes: em sua obra biográfica, *Descrição da própria vida* (1819), Jean Paul narra uma experiência infantil de se encontrar consigo mesmo, gerando nele uma consciência que se aprofunda com o tempo e o que aconteceria

⁵⁷ Frenzel considera a obra de Tirso de Molina, *Don Gil de calças verdes* (1615), como uma manifestação do duplo, na literatura espanhola. Discordamos da leitura da autora, tendo em vista que a duplicidade criada pelos personagens nessa peça é deliberada, ou seja, constitui em uma vontade própria dos personagens, e não de uma imposição externa ou uma duplicação prévia, sem explicação, que leva as personagens a situações cômicas e, no caso de textos românticos e modernos, a situações trágicas (FRENZEL, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur*. 5ª ed. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1999, p. 97).

se existisse de fato um outro⁵⁸. Essa experiência, junto com a previsão de sua própria morte, influenciará sobremaneira sua obra posterior, incluindo o romance sob comentário.

Uma das maiores criações da literatura alemã é o grande romance *Siebenkäs* (cujo título completo é *Pedaços de flores, frutos e espinhos ou o matrimônio, a morte e as bodas do advogado de pobres F. St. Siebenkäs*) publicado em três volumes em 1796 e 1797⁵⁹. Além de ter tido uma recepção efusiva em sua época, o romance tem especial interesse para nossos propósitos, pois foi em uma nota de rodapé ao segundo capítulo que Jean Paul cunhou o termo “*Doppelgänger*”⁶⁰, que se popularizaria a partir de então em toda a história da literatura.

Trata-se de um romance complexo, em alguns trechos ensaístico, que aborda dezenas de questões em voga em sua época, tais como a filosofia de Fichte, à qual a obra pretende ser uma interpretação e uma discussão, as relações de identidade, entre outros aspectos. É um romance cômico em seu aspecto geral, em que a ironia se espalha profusamente pelo texto, em que as quebradas no enredo e as reviravoltas constantes da ação do romance deixava o leitor da época perplexo. Jean Paul tinha uma intenção clara nesse tipo de narrativa e a praticou em outros romances de sua lavra.

Em sua essência, a aproximando-nos do que interessa ao nosso tema, o romance narra a vida do advogado de pobres Siebenkäs. A peculiaridade desse sujeito é que possui um amigo muito próximo, Heinrich Leibgeber, cuja semelhança física é tão grande que ambos são capazes de trocar de posição sem que se suspeitem. Siebenkäs, altamente satírico e aluado, é casado com Lenette, uma moça conservadora e prosaica, e essas diferenças de personalidade tornam o casamento insuportável para ele. Conversando com seu amigo Leibgeber (nome que significa “aquele que dá o corpo”), eles decidem forjar uma morte a Siebenkäs, de maneira que ele possa se libertar do seu tedioso casamento. O plano deles acaba por funcionar e os dois amigos, trocando de nome, conseguem atingir os objetivos pretendidos (um, inspetor em uma cidade distante; o outro, viajar pelo e experimentar o mundo). Siebenkäs consegue se casar novamente com a pretendente Natalie, a quem queria muito.

⁵⁸ Johann Wolfgang von Goethe, em seu livro de memórias, *Poesia e verdade* (1833), narra, no livro IX, uma experiência similar de autoscopia. No entanto, a experiência de Goethe difere da de Jean Paul porque, para aquele autor, a visão de si mesmo produziu uma *afirmação* da identidade, e não uma crise.

⁵⁹ RICHTER, Jean Paul. *Siebenkäs*. 2ª ed. Munique: Carl Hanser Verlag, 1996, pp. 7-565.

⁶⁰ RICHTER, Jean Paul. *Op. cit.*, pp. 66-67.

Esse singelo delineamento do *plot* é enganoso, no entanto. A questão que se coloca no romance é que a troca de nomes entre os dois amigos vai mais além do que simplesmente um assumir o papel do outro. Após tantas trocas e tantas assunções de identidades diferentes, Siebenkäs acaba por não ter certeza de sua própria identidade: seria ele Leibgeber ou Siebenkäs? Por ter fingido a morte, há uma lápide na qual seu nome está gravado, e isso implica simbolicamente a morte de uma identidade. Na segunda versão do romance, publicada em 1816 a 1818, Jean Paul acrescenta uma nova cena em que Siebenkäs põe em questão sua própria identidade: “um de mim deve ter morrido – aquele lá dentro, ou aquele lá fora. Quem de nós aqui está morto, a aparece depois para o outro?” Em outra ocasião: “Quase parece como se eu me visse duplo, se não triplo”⁶¹.

Percebe-se que mesmo Jean Paul já havia ampliado o conceito de duplo, apesar da definição que ele mesmo deu para o termo “*Doppelgänger*”. A partir de uma situação cômica, em que um personagem troca de lugar por outro e finge a própria morte para fugir de um casamento, a visão de Siebenkäs de seu túmulo, ou seja, da morte, desencadeia uma crise de consciência primária, ainda não completamente resolvida, como Hoffmann fará em seus textos. No entanto, Jean Paul foi possivelmente o autor que introduziu a temática do duplo relacionado a uma crise de consciência na literatura alemã.

Em 1828, Adelbert von Chamisso publica um poema chamado “*Erscheinung*” (“Aparição”) no qual se ficcionaliza uma experiência, como a de Jean Paul e de Goethe, de autoscopia. Um homem, à meia-noite, horário propício para a ocorrência de fenômenos sobrenaturais, caminha da taverna até sua casa e vê luzes dentro. Abrindo a porta, com “horror”, depara-se consigo mesmo em sua sala de estar. Inicia-se então uma discussão entre um e outro sobre qual dos dois seria realmente o verdadeiro Eu que ali se manifesta. Após o debate, o outro sai porta afora “para chorar dentro da noite”. A autoscopia é um fenômeno recorrente no pensamento do século XIX, conforme demonstrado acima. Nesse caso, ao momento da visão, instaura-se uma disputa entre dois seres que não conseguem e não podem coexistir pacificamente: o suposto Eu verdadeiro e o Outro, imagem e semelhança do primeiro, mas que instaura entre ambas as personagens uma sobreposição de caracteres que se enfrentam no mesmo momento em que se encontram. A solução no

⁶¹ Citado em MAHONEY, Dennis F. Double into Doppelgänger: The Genesis of the Doppelgänger-Motiv in the Novels of Jean Paul and E.T.A. Hoffmann. In MIEDER, Wolfgang. *From Goethe to Novalis. Studies in Classicism and Romanticism*. Nova York: Peter Lang, 2015, p. 217.

poema de Chamisso é um dos personagens ter de desaparecer, enquanto o outro assume novamente sua posição.

O encontro entre ambos os personagens não é cômico, como se viu em Shakespeare, nem causa confusão: ambas as aparições, solitárias e noturnas, como sói acontecer na literatura do século XIX, informada pela pré-psicologia e pelo psiquismo então nascentes, após o momento inicial de pavor que o fenômeno provoca, não passa a discutir a sua própria existência, mas a dá como fato consumado, passando a discutir a possibilidade da *coexistência* impossível de se sustentar. A identificação física entre os personagens é imediata e não discutida no poema: aqui, o que realmente interessa para ambos é o problema de se ver representado fora de si e o sentimento de terror e espanto que é provocado em um dos Eus. No poema, o “verdadeiro Eu” é tomado de pavor diante da autoscopia (com léxico indicando esse sentimento, tais como “schreckenreich”, “sprachberaubt”, “grause”, “Entsetzen”, entre outros). O Outro, no entanto, apesar da surpresa inicial de também se ver, age de modo que causa medo no primeiro, amiúde respondendo às suas perguntas precedidas de gargalhadas ou risadas: “mit wildem, kreschend lautem Lachen”. Essa atitude do duplo, a de interagir de uma forma como que demoníaca em relação ao personagem primeiro, é uma constante nos textos com essa temática no século XIX. Isso se explica pela ênfase no “lado noturno da natureza humana” (G. H. Schubert), na noite como cenário propício a fenômenos duvidosos e à presença de um ente ou espírito demoníaco que exerce sua influência nos personagens.

Essa presença demoníaca desencadeando um fenômeno de duplos ou duplicidade pode ser vista em outro texto selecionado para este *corpus* temático proveniente da literatura escocesa. Trata-se de um pequeno conto de James Hogg, “Strange letter of a lunatic”, publicado em 1831. O título do conto já traz um dos elementos presentes em narrativas com duplos: a loucura, interpretada na época como tanto uma doença do espírito como quanto uma influência nefasta de algum ente maligno. A “loucura” da personagem será traduzida nas múltiplas confusões (aqui sem tom de comicidade) que a presença de dois personagens trará para o desenrolar do enredo: o duplo será *motivo* na narrativa, seu aspecto central. Em uma carta para o narrador, o protagonista explicará um incidente por meio de uma “história caprichosa e romântica” da Escócia. A narrativa está em forma de carta endereçada ao nome do autor do conto e trata da história de um homem que encontra seu duplo em uma viagem e provoca nele sentimentos de raiva e de desespero diante de situações nas quais a primeira personagem deveria se impor. Esse

conto, bem como William Wilson, de Edgar Allan Poe, tratado adiante, pode ser considerado como paradigmático de textos que tratam de duplos.

Sobre a aparição primeira dos duplos, vale lermos dois parágrafos que reúnem características essenciais para esse tipo de narrativa:

No verão passado, em junho, ocorreu de eu estar em Edimburgo, e caminhando em Castle Hill uma manhã bem cedo percebi a figura estranha de um velho observando todos os meus movimentos, como se ansioso para se apresentar a mim, e no entanto ainda mantendo a mesma distância. Acenei-lhe para que viesse, o que ele fez cambaleando velozmente e, tomando de seu bolso uma elegante caixa de rapé dourada encrustada com joias, ofereceu-me uma pitada. Aceitei prontamente, e então, sem dizer uma palavra, ele tomou novamente sua caixa, enfiou-a no bolso, e foi embora dando risinhos e gargalhando em um perfeito êxtase. Ele estava tão radiante que, ao mancar para a plataforma, dava saltinhos, batia suas mãos em seus quadris e ria imoderadamente.

“O diabo, tenho certeza de que está naquele corpo”, eu disse a mim mesmo. “O que ele quer? Deixe-me ver. Espero que eu esteja bem! Sinto-me esquisito desde que aspirei seu rapé”. Fiquei ali não sei por quanto tempo, como alguém que tivesse sido golpeado na cabeça, até que pensei ter visto aquela pessoa me espreitando de um local sombreado na rocha. Corri para ela, mas, ao subir, encontrei a mim parado ali. Sim, senhor, eu mesmo. Minha semelhança em todos os aspectos. Fiquei imediatamente paralisado, mas o ser inexplicável desceu o monte contorcendo-se de rir⁶².

Esse trecho inicial do conto trata do primeiro encontro entre James Beatman, o protagonista, e seu duplo. No entanto, a aparição do duplo não se deu, aparentemente, de modo espontâneo; o prólogo a esse encontro é significativo para a razão pela qual se criou o segundo personagem. O velho possui traços de loucura, e até mesmo traços grotescos, que indicam um comportamento estranho. A rapidez com que se move, o fato de mancar, e uma misteriosa caixa de rapé com joias incrustadas levam o leitor a crer que se está diante de uma figura com aspectos demoníacos. Não há relato da conversa entre Beatman e o ancião, mas, aparentemente, o velho tinha uma intenção manifesta em oferecer o rapé da caixa de rapé para o protagonista, o qual a aceitou e a cheirou. Logo, o protagonista sente que algo estranho está operando por meio do rapé e pronuncia as palavras significativas indicando que o “diabo” estava naquele corpo de velho. Não demora muito e ele se vê de encontro com seu duplo, frente a frente. Como em outras narrativas de duplos, a reação deste duplo também é significativa: enquanto o personagem principal se encontra perplexo diante da visão, o duplo parece ter segurança de si, sabendo do efeito

⁶² A tradução desse conto, por ser o original de difícil acesso, inédita em português, encontra-se no Anexo I da presente dissertação.

que sua aparição causa no outro. Ele ri, gargalha e se afasta, deixando o personagem principal espantado e sem reação.

A partir de então, como em outras narrativas de duplo, ambos os personagens passam a se encontrar regularmente nas situações mais variadas. Seguindo-se à cena transcrita acima, Beatman encontra seu duplo em uma mesa de bar, animando seus convivas e pagando a conta. Vale notar que, diante dos protestos dos presentes, a própria noção de duplo não é discutida por ninguém, o que aumenta a frustração do protagonista, que se vê contrariado diante dos fatos e inicia um processo de raiva, primeiramente contida, mas que sai do controle à medida que a narrativa avança. No dia seguinte à taverna, à hora de tomar uma diligência para outra localidade, o funcionário informa a James Beatman que *ele* já havia partido no comboio, já havia pago sua passagem e, portanto, todos os assuntos pendentes estavam resolvidos. Nesse momento, Beatman começa um processo de dúvida acerca da própria identidade, ofertando a seu duplo a chance de ser o James Beatman real. Novamente, a presença da figura diabólica reaparece: “Deve ter sido o diabo, pensei eu, de quem tomei a pitada em Castle Hill, pois ou eu me tornei duas pessoas, ou eu *não* sou o *verdadeiro* James Beatman” (grifos no original).

Ao adentrar o navio, há um novo encontro com o duplo. O encontro gera atrito entre os personagens, sendo discutida novamente a questão da identidade real. Um incidente cômico com outras passageiras faz com que a tragédia da identidade fique ainda mais acirrada e o personagem principal afirme categoricamente que é o verdadeiro James Beatman. Disso nasce uma disputa que seria resolvida em um duelo de vida ou morte entre ambos os personagens para decidir qual dos dois é verdadeiramente o Beatman real. O duelo está presente em algumas narrativas de duplo, como, por exemplo, “William Wilson” de E. A. Poe, que será analisado adiante. A impossibilidade de coexistência do real e de seu duplo termina em uma luta, física ou não, entre ambos e somente um poderá sair dessa situação intacto:

Ao pôr do sol, carreguei minhas pistolas e compareci ao lugar marcado, que era em um pequeno vale isolado e escondido perto da curva do lago. Meu inimigo veio a mim. Atiramos a seis passos de distância, e eu caí. Ao contrário de um sinal claro de que eu *era* o verdadeiro James Beatman, mas sim qual dos eus caíra, eu nunca soube até este dia, ou nunca poderei sabê-lo.

James Hogg não impõe uma resolução final para o conflito entre o duplo e o personagem real. Restamos em dúvida em relação a qual dos dois venceu o duelo, dúvida estendida também para o personagem. Um pós-escrito do narrador inclui uma carta pedindo explicações acerca do que aconteceu com James Beatman; nele, Alexander Walker, um fabricante de destilados que conhecia James Beatman, duvida da sanidade mental deste, relatando um duelo misterioso em que não se podia ver o outro duelante. O conto termina dessa maneira, deixando o leitor em dúvida sobre o que foi narrado e sobre o estado mental do protagonista.

Tais contos de duplos instauram, na chave do fantástico – sendo este, segundo Todorov⁶³, a hesitação diante de uma situação aparentemente sobrenatural, mas que não é explicada no texto –, uma percepção estranha por parte do leitor do que realmente possa ter acontecido segundo os eventos narrados.

A ambientação demoníaca, aliada ao ambiente soturno e sombrio dos arredores, está visivelmente demarcada em um poema de Alfred de Musset, publicado em 1835, que retoma a temática da autoscopia e da crise de identidade que a visão de si acarreta. Parte de um ciclo de poemas denominado “As noites”, a “Noite de Dezembro”⁶⁴ trata da visão do eu-lírico de seu “irmão”, igual a si em forma (“tão semelhante como um irmão”, na tradução de Pedro Lyra, é o verso que se repete seis vezes na primeira parte do poema). O poema está dividido em três partes, uma tratando da infância, outra da adolescência e outra da idade adulta do eu-lírico. Em todas as partes, a imagem semelhante à *persona* poética aparece seja para transmitir algum tipo de mensagem oculta, a antevisão da morte e da solidão, nota que desfecha o poema, seja para fazer o eu-lírico refletir sobre a estação em que se encontra na vida.

O duplo aparece com diferentes roupagens: primeiramente como um infante, indicando a primeira infância do eu-lírico e já pressagiando um futuro sombrio para ele. Depois, o duplo aparece como rapaz, igualmente aparentado ao primeiro; na terceira vez, na idade do amor e de suas desilusões, aparece como um estrangeiro, um desconhecido, trazendo nas mãos a indicação da esfera celeste – e religiosa, poder-se-ia dizer, e o gládio, símbolo da luta terrena. Na “idade da libertinagem”, o duplo aparece como conviva,

⁶³ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 30.

⁶⁴ Interessante notar que o inverno, e especificamente o mês de dezembro, é uma época recorrente em narrativas que têm caráter fantástico ou sobrenatural relacionada ao tema do duplo. O conto “As aventuras da noite de São Silvestre”, de E. T. A. Hoffmann, também se passa no inverno, no último dia do mês de dezembro.

acompanhando o eu-lírico em seus descobrimentos do mundo através da ebriedade e do prazer. Após, ao leito de morte do pai, o duplo aparece como deserddado, o irmão semelhante que jaz na ruína; traz em sua cabeça a coroa de espinhos, remetendo a aparição à figura religiosa e ao mesmo tempo terrena pela espada que leva consigo. O eu-lírico, nesse instante, e acompanhado da mudança formal do texto, parte para o mundo em busca de sua identidade, atravessando países e cidades, porém essa busca é vã; ele se volta ao tédio da vida e encontra em seu andar somente as ruínas humanas. Cansado dessa busca sem resultados, o duplo aparece ao eu-lírico como o desgraçado, aquele que o acompanhou incessantemente por suas andanças, mas que, sempre vestindo negro, parecia uma segunda consciência do personagem a lhe dar indícios de um futuro sem rumo e sem esperança. O eu-lírico então questiona abertamente a seu duplo sobre sua identidade, sobre o mistério de haver um segundo Eu que o acompanha:

Quem és então? Não és meu guardião,
 Pois nunca me vens prevenir.
 É muito estranho: vês minha aflição
 E me contemplas sem agir.
 Há vinte anos, vens por minha via,
 E sequer sei te nomear.
 Quem és então? Será Deus quem te envia?⁶⁵

A passagem citada acima representa o ponto de viragem do poema, depois do qual o próprio duplo ganha voz e responderá ao eu-lírico, em tom de fechamento triunfal, o que significa sua aparição frente ao personagem real. Dessa fala do duplo, destacamos o trecho que dá conclusão ao poema:

– O nosso pai é o teu, amigo.
 Não sou quem guarda do perigo
 Nem o mau destino dos homens.
 Esses que amo, não sei bem
 Qual é a sina que eles têm
 Por essa lama onde ainda somos.

 Eu não sou deus nem sou demônio.

⁶⁵ MUSSET, Alfred de. As noites. Trad. Pedro Lyra. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, vol. 38, fase VII, jan./fev./dez., 2004, p. 243.

E me doaste o nome idôneo
Ao por irmão me nomear.
Irei contigo aonde fores,
Até o fim de tuas dores
E em tua tumba hei de pousar.

O céu me confiou teu ser.
Quando estiveres a sofrer,
Vem a mim, sem inquietação.
Te seguirei em teu degredo;
Mas nem posso tocar-te o dedo,
Amigo: eu sou a Solidão.⁶⁶

A visão fala para o real, o qual sempre acompanhou, notadamente vestindo um manto negro, conotando uma visão da morte, o eu-lírico por toda a vida. O duplo do personagem, que, neste poema, não se pode saber se é presente ou jaz somente na mente do narrador, identifica-se finalmente com a solidão. A maiúscula do termo, indicando personificação, é uma recorrente nos poemas de Musset – e, de maneira geral, dos poetas românticos e simbolistas – para indicar a presença de uma entidade transcendental. A solidão acompanhou o eu-lírico desde sua juventude, transformando-se de presságio em forma final da consciência e da vida mental da personagem.

Nesse texto de Alfred de Musset há a existência de um duplo que toma a forma da consciência profunda do eu-lírico, acompanhando-o por toda a vida como uma imagem do futuro em todos os momentos em que o real se viu em crise de identidade. Ele aparece precipuamente nos grandes embates identitários do eu-lírico, manifestando-se conforme a fase da vida em que este se encontra no momento da visão de seu próprio eu. Esse duplo, no entanto, e diferentemente de outras narrativas de duplo, permanece silente e só se manifesta quando é questionado pelo eu-lírico. Assim, apesar de ser uma instância no poema, não interfere com as ações do personagem real, consolidando o texto como uma forma singular da aparência do duplo.

⁶⁶ MUSSET, Alfred de. As noites. Trad. Pedro Lyra. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, vol. 38, fase VII, jan./fev./dez., 2004, pp. 249 e 251.

O século XIX encontra em E. T. A. Hoffmann um dos principais autores a tratar do tema do duplo e da duplicidade em suas narrativas⁶⁷, tornando-os, juntamente com o papel da música e do artista, dois dos principais temas tratados durante toda sua obra. Muitos de seus contos, e seu romance *Os elixires do diabo* (1815), foram fonte de inspiração para autores de diversas nacionalidades que depois dele escreveram textos com temas fantásticos contendo o duplo como elemento central do texto. Hoffmann será abordado mais detidamente no terceiro capítulo da presente dissertação, porém se insere neste breve histórico de textos de duplos e de duplicidade pela sua importância.

Já em sua primeira coletânea, datada de 1805, *Peças de fantasia à maneira de Callot*⁶⁸, Hoffmann mobiliza a duplicidade na terceira narrativa da coletânea, *Don Juan*. Há aqui um caso de duplicidade da personagem *donna Anna*, que aparece no palco e ao mesmo tempo no camarote do narrador, a quem ela se insinua apaixonadamente. Em *As aventuras da noite de São Silvestre* há uma profusão de personagens em duplicidade: primeiramente há o Pequeno, que alterna seu rosto em novo e velho a depender das emoções que expressa; Erasmus Spikher perde sua identidade para a diabólica mulher fatal Giulietta, a quem entrega seu reflexo do espelho; há uma duplicidade entre Giulietta e a esposa de Erasmus Spikher, sendo a primeira completamente o oposto da segunda, exercendo efeitos sobre o protagonista contrários aos efeitos diabólicos do par Giulietta/Dapertutto; finalmente, há uma relação de complementaridade entre Erasmus Spikher e Peter Schlemihl, personagem de *A história maravilhosa de Peter Schlemihl* de Adelbert von Chamisso, o qual vendeu sua sombra ao diabo em troca de possibilidades materiais infinitas.

O único romance de grande extensão de Hoffmann, *Os elixires do diabo* (1815)⁶⁹, inspirado no romance gótico inglês *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis, tem o motivo do duplo como seu ponto central. O abade Medardus, após ter descoberto um elixir do diabo que o leva a intensificar suas pulsões eróticas, vê-se imiscuído em uma trama de suspense, contendo perseguições e assassinatos. Em meio a esses incidentes, um

⁶⁷ Elizabeth Frenzel assim caracteriza a importância de Hoffmann para o motivo do duplo: “Em E. T. A. Hoffmann, o motivo do duplo foi estruturalmente decisivo” (FRENZEL, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur*. 5ª ed. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1999, p. 104). Com isso, a autora pretende caracterizar as narrativas de Hoffmann como tendo o duplo em sua constituição estrutural, tornando-o ímpar entre os autores que até então trataram do tema.

⁶⁸ HOFFMAN, E. T. A. *Fantasiestücke in Callot's Manier/Werke 1814*. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 2006, pp. 9-455.

⁶⁹ HOFFMANN, E. T. A. *Die Elixiere des Teufels/Werke 1816*. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 2007, pp. 9-352.

duplo, um conde, encontra-o diversas vezes durante a narrativa e será motivo para seu sucumbir em meio a risadas infernais. O motivo do duplo, nessa narrativa, é o que causa a dúvida em relação às ações da personagem e suas motivações; igualmente presente está o elemento demoníaco, muito associado ao duplo e à duplicidade no romantismo.

Entre 1815 e 1817, Hoffmann publica suas *Nachtstücke*⁷⁰, sua segunda coletânea de contos entre os quais há dois que tratam do duplo e da duplicidade. O primeiro, e mais conhecido, é *O homem da areia*. O duplo existente entre Coppelius e Coppola, o primeiro um advogado que imprimiu um trauma no pequeno Nathanael e o segundo um vendedor de lunetas italiano que encontra o protagonista já adulto, constitui um dos pontos principais do conto. Por meio dele, e da lembrança que o segundo causa em Nathanael, este enlouquecerá duas vezes: primeiro pelo incidente com a boneca autômata Olímpia, pela qual o protagonista se apaixona perdidamente, sem perceber claramente que se trata de um autômato sem vida própria; e, em segundo lugar, pela visão derradeira de Coppola em meio à multidão que se reúne perto de uma torre: Nathanael tenta assassinar sua esposa Clara, é impedido por seu irmão, mas, logo após, joga-se da torre em meio a gritos delirantes de imagens ligadas ao fogo. A segunda relação presente no conto é a duplicidade entre Clara, a esposa devota e límpida de Nathanael, e a boneca Olímpia, um autômato criado por um artesão italiano. Ambas são opostas quanto à personalidade e Nathanael se vê influenciado pelas duas, com mais intensidade pela segunda.

Na mesma coletânea está o conto *O coração de pedra*, que possui uma sutil menção ao duplo e à duplicidade ao momento final da narrativa. Após desvendar um mistério envolvendo um coração de pedra que se encontrava nos jardins da casa onde habitavam, um conselheiro privado se vê como espelho de Max, a quem ele chama de filho, e sua identidade se funde com a deste para que o caminho permaneça aberto a fim de ele desposar uma pretendente chamada Julia. A relação de duplicidade é sutil e somente percebida ao ser revelada ao final do conto.

Uma outra narrativa de Hoffmann apresenta a questão do duplo desta vez travestido de ambiência carnavalesca e não demoníaca, como nos contos anteriores. *Princesa Brambilla*⁷¹, publicado em 1820, narra a história dessa misteriosa princesa e de uma moça tecedeira que fabrica peças de fantasia para o carnaval italiano. O pretendente

⁷⁰ HOFFMANN, E. T. A. *Nachtstücke*. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 2009, pp. 9-345.

⁷¹ HOFFMANN, E. T. A. *Princesa Brambilla*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

da tecelã, Giglio, ao ver a princesa, toma-se de amores por ela e inicia uma perseguição pela cidade a fim de encontrá-la. No entanto, a princesa Brambilla tem um pretendente que se assemelha em forma e trejeitos a Giglio, tanto que surge um embate na mente deste sobre um possível truque por parte do outro. No capítulo terceiro, após a apresentação de uma narrativa emoldurada sobre um rei e uma rainha mágicos, o personagem Reinhold, pronuncia as seguintes palavras:

[...] humor alemão, ou seja, a maravilhosa faculdade nascida da mais profunda observação da natureza que permite ao pensamento criar um duplo irônico de si mesmo, cuja bizarra estupidez lhe torna possível reconhecer aqui de baixo tanto a própria estupidez – mantenho o atributo impertinente – quanto a da existência, e nisso se esbaldar⁷².

Por essa fala, percebe-se o pensamento de Hoffmann sobre um dos tipos de duplo e de duplicidade que se encontram na sua obra. Nesse caso, o duplo é fruto da ironia – romântica – entre o pensar em si e o refletir sobre a própria condição, tornando o Eu um objeto que pode ser representado e pensado. Assim age Giglio na narrativa; ao primeiro encontro com seu “inimigo”, em meio a um baile carnavalesco, sua descrição é dada de forma que se instaure na narrativa o início de um conflito que se dará depois: “Um sujeito engraçado, mesmo nos mínimos detalhes fantasiado como Giglio, e mais, no que diz respeito a tamanho, porte e assim por diante, seu segundo eu”⁷³. Será inevitável para Giglio que entre em confronto com seu duplo, que possui as mesmas intenções que ele, a fim de alcançar os objetivos almejados, isto é, um romance com a misteriosa princesa Brambilla. Como é recorrente em narrativas de duplos, a coexistência dos seres não é pacífica: ao ponto de um tomar o lugar do outro, um deles tem de desaparecer da esfera de influência da vida do personagem real para que não haja conflitos ou problemas. Como veremos em “William Wilson”, a solução mais comumente pensada é no assassinato do duplo. Dessa maneira, Giglio determina-se a perseguir e a propor um duelo fatal com seu duplo para que a situação criada fosse resolvida.

Após o confronto, segue-se uma conversa entre alguns personagens na qual Reinhold definirá o que chamou de “dualismo crônico” da pessoa:

Acredito – opinou Reinhold –, acredito que por dualismo crônico, Mestre Celionati, o senhor compreende simplesmente a estranha insensatez em que o

⁷² *Idem*, p. 73.

⁷³ HOFFMANN, E. T. A. *Princesa Brambilla*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017, p. 74.

eu se separa de si mesmo, em decorrência do que a personalidade não pode mais se manter firme⁷⁴.

Pelas palavras do amigo “filósofo” de Giglio, o dualismo crônico é uma condição de duplo que decorre necessariamente de uma loucura momentânea da pessoa, na qual ela forçosamente se separa em duas e que, em decorrência disso, não consegue se manter em um estado pacífico, mas sim em um estado de ansiedade constante, pois a perda substancial de parte da identidade causa uma fissura no Eu que o deixa incompleto e incapaz de agir em sua consciência.

Essa fissura caracteriza as obras de E. T. A. Hoffmann que tratam do duplo e pode-se afirmar que esse motivo é um elemento estrutural em suas narrativas, tendo em vista que os acontecimentos derivados dela são as forças motrizes das ações dos personagens. Fundamentalmente, essa é sua contribuição de maior importância para a temática do duplo. Autor bastante conhecido e lido em sua época, os efeitos de suas narrativas podem ser percebidos já nos anos seguintes à publicação e à tradução de sua obra em diversos países.

Em 1836, na Rússia, os efeitos das narrativas fantásticas hoffmanianas podem ser percebidos em um escritor como Nikolai Gógol. O autor descreve em seu conto “O nariz”⁷⁵ uma narrativa fantástica na qual o barbeiro Ivan Yákovlievitch descobre um nariz em um pão que sua mulher assara para o café da manhã. Transtornado pela presença insólita do objeto, ele o arremessa em um rio. A narrativa muda então o foco para o Major Kovaliov, que agora se encontrava com a face lisa no local onde haveria de estar o nariz. Preocupa-se demasiado, pois, como lhe garante sua posição social, frequenta a casa de senhores e senhoras respeitáveis em São Petersburgo e não poderia visitá-los sem o nariz. No entanto, um dia, de repente, vê seu nariz andando pela rua disfarçado de um senhor com uma posição social mais elevada que a sua. Assim se inicia o confronto entre Kovaliov e aquele senhor: a questão é, para além da falta da parte do corpo, a posição social entre os dois personagens, fato que é demarcado na narrativa. Após tentativas de

⁷⁴ HOFFMANN, E. T. A. *Princesa Brambilla*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017, p. 149. O termo “dualismo crônico” será usado por Andrew J. Webber em seu ensaio sobre o duplo, o qual será abordado no segundo capítulo do presente trabalho.

⁷⁵ GÓGOL, Nikolai. O nariz. In: *O capote e outras histórias*. Trad. Paulo Bezerra. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015, pp. 73-104.

recuperar o nariz e confrontos com o senhor, o nariz, recuperado por um policial e entregue às mãos de seu dono, aparece novamente no lugar devido. O narrador não dá explicações de como o nariz se separou ou se ligou novamente à face, restando o conto aberto para múltiplas possibilidades interpretativas.

A falta de uma parte do corpo, a qual aparece autônoma e com uma vida própria, significa para Kovaliov a perda de uma parte de sua identidade, sem a qual ele não poderia usufruir normalmente de sua posição na vida social, nem almejar uma posição mais elevada, no caso, ocupada pelo próprio nariz. Vê-se que, novamente, o motivo do duplo é o aspecto central da obra e que as personagens duplicadas não conseguem conviver amistosamente uma com a outra, sendo que uma delas deve ser eliminada para que somente alguém com a personalidade completa possa viver. Ainda que não haja assassinatos, e nem pretensões a tanto, no conto de Gógol e que haja um tom irônico e cômico, seguindo o próprio estilo das narrativas do autor, há um confronto entre os personagens que remete às narrativas hoffmanianas, nas quais esse confronto é presente e dado como uma resolução final ao problema do duplo⁷⁶.

Nos Estados Unidos, em 1839, Edgar Allan Poe escrevia um dos textos mais icônicos no que se refere a narrativas de duplos, e que será considerado aqui como paradigma de comparação de todos os textos, servindo de base para a proposta de ressignificação semântica que será desenvolvida na próxima subseção do presente capítulo: a ideia de duplo e de duplicidade.

“William Wilson” é um conto de terror, remetendo ao grotesco, escrito em 1839 e publicado na em 1840 coletânea *Contos do grotesco e do arabesco* [*Tales of the Grotesque and Arabesque*], que traz uma narrativa paradigmática sobre o duplo no romantismo, estabelecendo, conforme o aponta Palmer Cobb, em um dos primeiros e

⁷⁶ Em seu “Posfácio”, tratando especificamente de “O nariz”, o tradutor Paulo Bezerra indica a relação entre Gógol e Hoffmann: “Os principais críticos de Gógol são praticamente unânimes ao apontar a influência de E. T. A. Hoffmann (1776-1822) sobre o conjunto da obra fantástica de Gógol, em particular ‘O nariz’. Vem de Hoffmann a representação da perda de uma parte do ‘eu’ pelo homem, assim como da duplicidade, da substituição de um personagem pelo seu duplo” (GÓGOL, Nikolai. O nariz. In: O capote e outras histórias. Trad. Paulo Bezerra. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015, pp. 215-216). Nota-se que o tradutor usa o termo “duplicidade” referindo-se ao duplo, diferentemente da semântica adotada no presente trabalho.

principais textos, uma relação próxima com as narrativas de E. T. A. Hoffmann⁷⁷ e que será, por essa razão, analisado mais detidamente⁷⁸.

O conto é narrado na forma de memórias em primeira pessoa por um personagem que se autodenomina “William Wilson” para efeitos do relato. Não se menciona, nem sequer se sabe, qual o verdadeiro nome do protagonista, porém a identificação do personagem com seu homônimo é central para a interpretação global do conto. William Wilson inicia suas memórias dando especial atenção à decadência e à ruína em que sua vida se encontra no momento da escrita, notadamente após os eventos a serem narrados. Após uma breve descrição de sua personalidade, sempre em termos sombrios e negativos, o narrador passa a descrever o ambiente escolar no qual se dará a primeira identificação com seu duplo. É patente a identificação, e até mesmo literalmente mencionada, com o ambiente gótico no qual se insere tanto a escola quanto, extraliterariamente, a narrativa. Em meio à descrição dos demais alunos de sua turma, William Wilson sente-se superior a todos, exceto pelo seu homônimo: “Essa exceção encontrava-se na pessoa de um aluno que, apesar de nenhuma relação, trazia o mesmo nome e sobrenome cristãos que eu”. O homônimo William Wilson oferece ao protagonista uma fonte de inquietação por ser seu par e seu igual sob todos os aspectos que ele analisa, e pode-se ver, nos parágrafos seguintes ao que menciona o encontro, o quanto seus trejeitos, suas atitudes e seu modo de ser são, em primeiro lugar, idênticos ao do narrador e, em segundo lugar, perturbantes no sentido de desbalancear seu equilíbrio psíquico. A noção, por parte dos demais alunos, de que, pela semelhança, ambos parecem irmãos (“soube casualmente que meu homônimo nascera em 19 de janeiro de 1813 – e essa é uma coincidência um tanto notável, pois esse dia é precisamente o de meu próprio nascimento”), provoca uma repulsa profunda em William Wilson, motivo pelo qual ele questiona as aproximações com o par. No entanto, tornam-se colegas inseparáveis, ainda que haja uma forte tensão entre ambos. Como em demais narrativas de duplo, este toma as investidas do “real” como fonte de gracejo malicioso e um sorriso caracterizado como “insinuador”, “pernicioso”, “maléfico”, sempre está presente (conforme já visto na narrativa de James Hogg acima).

Por diversas vezes o narrador dá especial atenção à semelhança com seu homônimo, tal como na seguinte passagem: “Eu não havia então descoberto o fato notável

⁷⁷ COBB, Palmer. *The Influence of E. T. A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe*. Chapel Hill: The University Press, 1908.

⁷⁸ Todas as traduções do conto de Poe são de nossa autoria. A edição de base utilizada para a tradução é POE, Edgar Allan. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. Nova York: Barnes & Noble, 2007.

de que tínhamos a mesma idade, mas eu via que éramos da mesma altura e percebi que éramos até mesmo estranhamente parecidos na forma geral do corpo e no desenho das características”. A palavra que se pode destacar desse trecho é “estranhamente”: a semelhança, para além da fonte de disputa entre os personagens, são fontes de inquietação, no sentido que Freud deu a essa palavra⁷⁹: a aproximação é “estranha”, porém, por ser dotada de características semelhantes, *familiar*. Daí a própria relação de fraternidade – conflituosa – que nasce. A semelhança não está apenas no porte físico dos personagens; também no aspecto psíquico, os vícios, os erros e os desvios, imputados pelo narrador a si mesmo, são *espelhados* no duplo. As provocações entre ambos, que naturalmente seriam apenas mero acaso, tomam um significado mais profundo e mais ameaçador quando o que está em discussão, para o narrador, é a própria noção de identidade. Retornamos aqui a mais uma das características do duplo a partir do romantismo e, com certa aproximação, de Hoffmann: a discussão de uma identidade que está cindida e que se percebe cindida quando os personagens semelhantes são postos um diante do outro. É precisamente por esse fato que ambos os William Wilson-s, quando se encontram, necessariamente geram conflito: vê-se claramente que o que falta ao primeiro está evidente no segundo⁸⁰. O narrador aponta significativamente que essa semelhança de caracteres somente é percebida pela dupla e não pelos colegas devido a um parco discernimento deles, ou mesmo por uma falta de interesse, quanto a essa relação⁸¹.

Em um primeiro momento, o narrador crê que o seu igual está apenas tentando imitar seus trejeitos como forma de provocação; no entanto, apenas *uma* característica separava, para o observador atento, ambos:

Sua deixa, que era aperfeiçoar uma imitação de mim, estava tanto nas palavras quanto nas ações; e ele, da maneira mais admirável, representava seu papel. Minha vestimenta era algo fácil de copiar; meu modo de andar e gestuais gerais eram, sem dificuldade, apropriados; apesar de seu defeito de constituição, até minha voz não lhe escapava. Meus timbres mais altos eram, claro, evitados, porém o tom era idêntico. *E seu sussurro peculiar, ele se tornou o próprio eco do meu* (grifos do autor).

⁷⁹ FREUD, Sigmund. O inquietante. In: *Obras completas*. Vol. 14. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, pp. 328-376, especialmente pp. 337-338.

⁸⁰ Essa complementaridade de personalidades ocorre no romance *O duplo*, de Dostoiévski, e foi apontada por Otto Rank em seu estudo sobre o duplo (RANK, Otto. *O duplo. Um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Gradiva Editorial, 2014, p. 50).

⁸¹ “Que *ele* a notasse em todas as suas atitudes, e tão fixamente quanto eu, era aparente; mas que ele pudesse descobrir em tais circunstâncias um campo de aborrecimento tão frutífero, somente pode ser atribuído, como eu disse antes, à sua compreensão mais do que ordinária”.

Instaura-se, nesse momento, a separação dos personagens e a identificação possível do duplo em relação ao personagem principal: ao evidenciar uma característica que divide os personagens em dois, estabelece-se de fato uma relação de duplo na medida em que a individuação de uma característica torna a complementariedade completa: o sussurro do duplo é um eco do protagonista, uma voz longínqua que soa como uma advertência ao primeiro. É notável que Poe tenha escolhido precisamente o sussurro para diferenciar os personagens, ainda que somente entre eles. Pois que ambientado em uma esfera gótica, o sussurro, como porta ao secreto, ao escondido, ao oculto, significa o sopro de uma consciência que não permite atinar para sua própria divisão e somente a indica, como se prenunciando uma ambiência fatal que irá se instaurar, conforme o prova o último parágrafo do conto.

Uma cena enigmática ocorre logo antes de Wilson abandonar a escola para ir estudar em outra localidade. Munido de uma lamparina, Wilson aproxima-se de seu duplo, que estava dormindo, impelido por uma curiosidade extrema, a fim de observar o rosto dele e a semelhança com o seu próprio. Em um parágrafo intrincado, com diversas frases interrompidas, o narrador dá a entender, mas não o descreve claramente, que as feições de seu duplo, à noite, são diferentes daquelas durante o dia. O espanto que acomete Wilson é tamanho que sua possibilidade de crer e de descrever o que está vendo fica prejudicada. Ainda se convence, ou, ao menos, assim o diz, que as feições diurnas do duplo são uma provocação consciente de seu antagonista, uma imitação, feita somente para contradizer e confundir Wilson, que se acredita ser superior a ele. Podemos ver na seguinte passagem o efeito causado pela visão inquietante, e este termo aqui aparece em significado ampliado, pois, além inquietação derivada pela semelhança completa entre os dois personagens, a repentina metamorfose do duplo em algo diferente do que é em vigília também causa uma inquietação profunda em Wilson:

Ele não aparecia assim – certamente não *assim* – na vivacidade de sua vigília. O mesmo nome! A mesma silhueta! O mesmo dia de chegada na academia! E depois essa imitação intratável e insignificante de meu modo de andar, minha voz, meus hábitos e meu gestual! Era, dentro dos limites das possibilidades humanas, realmente isso *que eu agora via*, o mero resultado do costume habitual dessa imitação sarcástica? Estupefato e com um tremor horripilante, apaguei a lâmpada, saí silenciosamente do aposento e abandonei, imediatamente, os salões daquela velha academia para nunca mais voltar.

Em Eton, uma outra instituição de ensino, em meio aos vícios que se aprofundavam cada vez mais, Wilson encontra seu duplo, reconhecido mediante o

sussurro de seu par, em uma circunstância narrada pelo protagonista que se aproxima do fantasmagórico. A aparição, bem como o gestual e a ambientação em que ela surge, põe Wilson em dúvida acerca da natureza de seu antagonista: “Mas quem e o que era esse Wilson? E de onde ele viera? E quais eram suas intenções?” O narrador não consegue obter resposta nem de sua consciência, embebida em vinho, nem da aparição, que torna a desvanecer assim como viera. Wilson, no entanto, deixa momentaneamente de lado as elucubrações acerca do acontecimento e seu pensamento é direcionado para sua partida próxima.

Tal como no poema “A noite de dezembro” de Alfred de Musset, acima comentado, ambos os personagens crescem e, quando jovens universitários, após um longo tempo de separação aparente, encontram-se novamente. Desta vez, o ambiente é a universidade de Oxford, em meio a um carteadado e a outros vícios dionisíacos. O narrador reitera o que havia anunciado no início da narrativa: à medida que se desenvolve, seus vícios vão se tornando mais arraigados e mais profundos. É nesse ambiente de vício, de dinheiro em grandes quantidades e de bebedeira sem limites que ocorre o carteadado entre companheiros da universidade. Após uma aposta em grande quantidade, repentinamente, a descrição da cena se altera rapidamente: assim como na aparição em Eton, a descrição da cena volta-se ao fantasmagórico. As luzes são apagadas pela lufada de ar que entra por uma porta bruscamente aberta: em um átimo, os personagens discernem uma figura enrolada em um manto. É, no entanto, através da voz que o narrador percebe de quem se trata. O estranho inicia sua fala “com um *sussurro* baixo”, que causa profunda inquietação e espanto em Wilson, dizendo da falta de sinceridade deste ao trapacear no jogo de carteadado; a manta que Wilson traz esconde cartas, de maneira que pode manipular o jogo conforme as circunstâncias. Assim como aparecera, novamente, o estranho personagem se vai. O episódio causa furor entre os jogadores, que desmascaram o joguete de Wilson e sua intenção, e este foge.

No entanto, percebe que sua fuga é completamente em vão. Por onde passe, por Viena, Berlin e Moscou, a sombra e o fantasma de seu antagonista estão presentes para frustrar qualquer tomada de decisão ou qualquer ação que queira realizar. Nesse instante, o duplo assume a característica do perseguidor, conforme a lenda germânica original⁸²,

⁸² A lenda germânica original diz que, em algum lugar do planeta, há uma pessoa exatamente igual à primeira e que, se acaso elas se encontrarem, uma delas terá de perecer, ou seja, não é possível que exista duas pessoas idênticas vivendo em um mesmo local.

diferentemente do poema de Musset e das narrativas de duplo anteriores a E. T. A. Hoffmann. O duplo como o perseguidor é uma das figurações que Hoffmann desenvolveu para suas narrativas de duplo e fonte de influência para as narrativas posteriores a ele, como será o caso de “O Horlá” de Guy de Maupassant.

O desfecho da narrativa acontece em meio a um baile de máscaras em Roma. Wilson, ainda mais aprofundado em vícios e perseguido por seu antagonista, comparece a esse baile e busca cortejar a esposa de um italiano. Em dado momento, sente uma mão em seu ombro e novamente ouve o característico *sussurro* de seu rival. A fantasia de seu duplo era precisamente igual à sua própria, o que de certa maneira não causou espanto em Wilson. Tomado de fúria, catalisada pela bebida, Wilson leva seu rival para um aposento fechado. Ali, como em outras narrativas com duplos, desafia-o a um duelo.

Após uma luta breve, Wilson desfecha um golpe mortal em seu antagonista, deixando-o moribundo. No instante em que desvia o olhar para a porta, à qual alguém batia, a cena toda parece alterada, repentinamente, sem explicações:

Um grande espelho – assim pareceu a mim de início em minha confusão – estava agora onde nenhum havia sido visto antes; e, à medida que eu andei a ele, na extremidade do terror, minha própria imagem, porém com os traços todos pálidos e borrifados de sangue, avançava à frente para me encontrar com uma caminhada débil e cambaleante.

Esse momento, o clímax da narrativa, é o mais relevante para a análise do duplo no conto de Poe. A identificação entre os dois personagens, que antes estava cindida e o duplo então representava um reflexo dos atos de William Wilson, agora se materializa: Wilson não vê sua fantasia intacta e seu porte caminhando em direção ao espelho, mas sim vê seu antagonista, ferido, mancando devido ao golpe sofrido, caminhando em sua direção. A identificação entre um personagem e outro se completa nesse instante. A imagem especular foi a concebida pela mente de Wilson, o que não deixa claro ao leitor se essa disposição de móveis (e a presença do espelho) era real ou somente imaginação. No entanto, a identificação é plena através das palavras do duplo que fecham o conto:

– Você venceu, e eu capitulo. No entanto, doravante tu estás também morto – morto para o Mundo, para os Céus e para a Esperança! Em mim tu exististe – e, em minha morte, vês por esta imagem, que é a tua própria, o quanto completamente tu te mataste. (itálico no original)

A acusação do duplo é o cerne da questão que enfeixa os contos que contêm duplos na medida em que o destino de Wilson será doravante determinado, ainda que não narrado, pela morte substancial que ele provocara. Com o duplo, desfaleceu uma parte da identidade do próprio narrador, que não terá outra possibilidade senão encerrar seu relato, pois o que provavelmente se seguiria foi impedido pelo (auto)assassinato cometido. O fato de haver um homicídio, seja ele simbólico ou real, é uma das constantes na temática do duplo que pode ser observada em outros contos de outros autores que, pode-se supor com certa segurança tendo como base os próprios textos, leram ou reinterpretaram o motivo.

Um desses autores, explicitamente sob a leitura de Hoffmann e, supostamente, de Poe, é Théophile Gautier, cuja presença do fantástico, do estranho e do insólito pode ser lida em seus contos (no caso de Hoffmann, em um ensaio crítico de sua autoria⁸³); em nosso caso, Gautier escreveu uma narrativa de duplo intitulada “O cavaleiro duplo”⁸⁴, publicada em 1840 no periódico *Le Musée des Familles*.

A narrativa traça as andanças do cavaleiro conde Oluf, que “tem uma dupla estrela, uma verde e uma vermelha, verde como a esperança, vermelha como o inferno; uma favorável, a outra desastrosa”⁸⁵. As cores simbolizam o nascimento do conde, já marcado desde a mais tenra idade a ser dois ao invés de um. Já crescido, e perseguindo seus desejos amorosos, o agora cavaleiro parte em busca de sua amada em um castelo distante, porém a influência vermelha, marcada pelo signo do demoníaco, tenta-o a se desviar do caminho da virtude. Em um determinado momento da viagem, o cavaleiro Oluf encontra um outro cavaleiro, nomeado pelo narrador como “desconhecido”, em meio a uma grande tempestade⁸⁶. Oluf seguia para o castelo de sua amada enquanto o outro, diz-se, é esperado para um encontro. Aparentemente, no entanto, sente-se uma

⁸³ GAUTIER, Théophile. Les contes d’Hoffmann. In *Souvenirs de théâtre d’art et de critique*. Paris: G. Charpentier, 1883, pp. 41-50.

⁸⁴ GAUTIER, Théophile. O cavaleiro duplo. Trad. Geraldo Gerson de Souza. In: *Contos fantásticos*. São Paulo: Primeira Linha, 1999, pp. 93-102.

⁸⁵ GAUTIER, Théophile. *Op. cit.*, p. 95.

⁸⁶ A tempestade, a presença da noite e a escuridão são recorrentes nos textos primeiramente fantásticos, e, em nosso caso, nos textos de duplos trágicos, como os que foram escritos a partir do século XIX. No capítulo dedicado à obra de Hoffmann, este aspecto da noite, como também o “lado noturno” da natureza humana, serão comentados.

tensão estranha entre ambos os cavaleiros e estes começam a lutar com espadas. No entanto, o narrador relata um fator peculiar no combate entre os dois:

Coisa estranha, Oluf sentia os golpes que dava no cavaleiro desconhecido; sofria com os ferimentos que impingia e com os que recebia: sentira um grande frio no peito, como de um ferro que entrasse e procurasse o coração, e no entanto a sua couraça não estava amolgada no local do coração: seu único ferimento era um golpe nas carnes do braço direito. Singular duelo, onde o vencedor sofria tanto quanto o vencido, onde dar e receber era uma coisa indiferente⁸⁷.

A descrição do duelo entre os dois personagens é apresentada por meio de dualidades que se opõem: primeiramente, na base, bem e mal; vencedor e vencido; dar e receber; por extensão, entre a esperança e o inferno, as cores que simbolizaram o nascimento de Oluf. As dualidades, presentes nas demais narrativas de duplo, aqui também se acentuam e indicam na narrativa que uma oposição de valores está sendo posta em cena. Enquanto o mal é combatido, dessa luta resultam cicatrizes para o personagem, que jamais sai inócuo do debate de valores que a situação de enfrentamento propõe. Para sua surpresa, Oluf percebe que a luta travada não é senão contra si próprio, conforme determinado no nascimento e profetizado por uma espécie de oráculo das montanhas:

Reunindo suas forças, Oluf fez voar com um revés o terrível elmo do adversário. – Ó terror! o que vê o filho de Edwige e de Lodbrog? vê-se a si mesmo diante de si: um espelho teria sido menos exato. Batera-se com seu próprio espectro, com o cavaleiro da estrela vermelha; o espectro deu um grande grito e desapareceu⁸⁸.

A existência da dualidade no nascimento de Oluf era o empecilho para a concretização do amor que a amada tanto necessitava apaziguar. Metaforicamente, o herói necessita se purificar da parte maléfica que subjaz em seu íntimo para que a verdadeira virtude possa surgir. Nesse caso, representando o mal por meio do demoníaco, o cavaleiro da estrela vermelha tinha de ser derrotado para que a esperança (de um amor purificado) pudesse emergir no encontro entre o cavaleiro e sua amada. Gautier retoma temas da tradição medieval, também lembrados no gótico, tais como os castelos, a cavalaria e a ambiência noturna, e representados pelos nomes germânicos dos pais de Oluf, e os atualiza, inserindo o motivo do duplo em seu cerne como fonte fundamental dos problemas que advêm ao protagonista. Sem a resolução do duplo não é possível que o

⁸⁷ GAUTIER, Théophile. O cavaleiro duplo. Trad. Geraldo Gerson de Souza. In: *Contos fantásticos*. São Paulo: Primeira Linha, 1999, p. 101.

⁸⁸ *Idem*.

cavaleiro atinja seus objetivos; a identidade, nesse caso, no entanto, não está propriamente cindida, mas sim depende da aniquilação do “espectro”, conforme termo utilizado pelo narrador, para que seja íntegra e possa alcançar os objetivos pretendidos, isto é, a concretização do amor por meio da realização plena da esperança. Trata-se aqui de uma variação do duplo análoga ao episódio de enfrentamento de Giuletta e a mulher de Erasmus Spikher em “As aventuras da noite de São Silvestre”, de Hoffmann⁸⁹.

Uma das influências mais notáveis de Hoffmann na literatura mundial é efetivada precisamente em Dostoiévski⁹⁰. Trata-se do primeiro dos romances de sua carreira, segundo o autor do posfácio à obra, uma de suas mais bem-acabadas: *O duplo*⁹¹.

O romance narra a trajetória do simpático personagem Yákov Pietróvitch Golyádkin, um conselheiro titular (amanuense) lotado em uma partição pública na cidade de São Petersburgo. É um senhor simples, rígido em costumes, atento a particularidades de seu trabalho, sempre diligente e pronto para o auxílio, porém bastante inseguro e carente de reconhecimento por parte dos demais colegas, tanto no trabalho quanto na vida pessoal.

A vida regrada e previsível de Golyádkin sofre uma profunda turbulência quando, à meia-noite em ponto, aniquilado e completamente perturbado por uma circunstância que o deixara fora de si, dirige-se ao cais para tomar um ar fresco. A noite é descrita como agitada; o clima está péssimo, com vendavais intensos, chuva e neve. É em sua caminhada apressada que Golyádkin encontra um ser estranho, estranhamente familiar, que instiga sua curiosidade. Após uma perseguição desenfreada, encontra-o finalmente:

Ficou de cabelos arrepiados e sentou-se, desfalecido de pavor. Aliás, havia razão para isso. O senhor Golyádkin reconhecera por completo seu amigo noturno. O amigo noturno não era senão ele mesmo – o próprio senhor Golyádkin, outro senhor Golyádkin, mas absolutamente igual a ele –, era, em suma, aquilo que se chama o seu duplo, em todos os sentidos...⁹²

⁸⁹ Como se verá, o par Giuletta-esposa de Spikher constitui uma duplicidade interna na narrativa de Hoffmann na qual as personagens, em tudo opostas entre si, também representam um espírito diabólico e um espírito divino, representado pelo clarão branco que aparece com a esposa, influenciando Erasmus Spikher.

⁹⁰ Existe uma considerável bibliografia sobre a recepção de Hoffmann na Rússia do século XIX e início do século XX pré-revolução de 1917. Elencamos os seguintes estudos, apontados como os principais e mais utilizados por diversos críticos: PASSAGE, Charles E. *The Russian Hoffmannists*. Hague: Mouton, 1963; REBER, Natalie. *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojevskij und E.T.A. Hoffmann*. Gießen: Schmitz, 1964; DERJANECZ, Agnes. *Das Motiv des Doppelgängers in der deutschen Romantik und im russischen Realismus: E. T. A. Hoffmann, Chamisso, Dostojewski*. Marburg: Tectum-Verlag, 2003, especialmente capítulo 6.

⁹¹ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O duplo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2011.

⁹² DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Op. cit.*, p. 74.

No dia seguinte, após convalescer em sua residência, Golyádkin parte para um dia normal de trabalho. Sua surpresa é grande quando vê seu duplo ocupando a mesma posição que ele. No entanto, diferentemente do primeiro, o segundo senhor Golyádkin é aquilo que o primeiro gostaria de ser: alegre, jovial, conversador, ativo, sociável. Surge rapidamente entre ambos uma hostilidade e uma disputa por ocupar o mesmo lugar no meio social em que vivem. Pode-se dizer que o segundo é a projeção dos desejos íntimos do primeiro, desejos que são reprimidos por uma estrita observância à natureza do cargo que ocupam (ainda que seja um cargo menor, sem grande importância) e pelo atendimento às normas sociais mais rígidas e severas, ao menos para o primeiro senhor Golyádkin. Este busca se aproximar do segundo e propor uma trégua, mas esta não é possível. Ao invés, o segundo cria situações em que o primeiro é vexado pelos membros dos círculos sociais aos quais gostaria de participar. Desde bailes, no qual surge uma ponta do que seria uma afeição por uma mulher ao senhor Golyádkin primeiro, até círculos de amigos e recepções privadas em casas importantes, o segundo frustra as tentativas do primeiro, levando-o ao ridículo.

No caso do romance de Dostoiévski, o duplo vence o original. Este acaba por ser expulso de São Petersburgo sob circunstâncias opressivas e o romance termina com ele sendo enviado para um lugar inominado, finalmente derrotado.

O caso do romance de Dostoiévski se aproxima de uma narrativa em que o duplo é nítido, e a narrativa se desenvolve centrada nesse motivo. A movimentação do primeiro senhor Golyádkin passa a girar ao redor da sua silenciosa luta contra o duplo, e a narrativa ressalta (e ironiza) os eventos em que os dois parecem estar em disputa. Pela disposição mental do primeiro, sabe-se que invariavelmente será derrotado no final; o primeiro é incorrigível e ingênuo, mal interpretando as ações das demais pessoas com quem (supostamente) se relaciona. No fim, o senhor Golyádkin é morto simbolicamente: sua expulsão da sociedade e até mesmo da cidade de São Petersburgo significa, para todos os efeitos, sua morte.

Em uma chave diferente da de Dostoiévski é a novela “O Horlá” de Guy de Maupassant⁹³. O autor propõe uma nova abordagem do terror, escrevendo uma narrativa

⁹³ MAUPASSANT, Guy de. *O Horlá*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Grua, 2017. Essa edição traz três versões do texto de Maupassant. Utilizaremos a tradução da segunda versão publicada em vida do autor (pp. 11-54).

que jaz no limiar entre duplo e duplicidade. Na novela, a ambiguidade é o tom principal da narrativa contada em primeira pessoa em forma de diário. Trata-se da descrição das angústias, dos medos e das perturbações do narrador. Ele sente uma crescente presença em seu quarto, um ser invisível a que ele deu o nome de Horlá e que paulatinamente perturba sua vida, levando-o progressivamente à loucura. A presença persegue o narrador de todas as formas, sem que se revele completamente. A inquietação surge da não ciência de quem é o estranho monstro, de como ele surge e qual a sua influência, mas, mais relevante, o que ele deseja. Ao final da novela, a pressão exercida pela estranha força leva o protagonista ao suicídio como única forma de se desprender da influência maligna que o monstro oferece.

O conto de Maupassant, ao que nos interessa aqui, põe-se em um limiar entre o duplo e a duplicidade. Como não há manifestação física do duplo, podemos pensar em uma projeção mental de algum conflito interno que o próprio narrador não percebe. Há uma identificação entre ambos imaginada pelo autor do diário, mas ela pode ser constantemente questionada devido à ambiguidade contínua no texto acerca da presença ou não de um “monstro” ou de uma força de fato. Restamos, então, em uma zona cinzenta entre o fantástico e o maravilhoso; Maupassant não nos permite afirmar categoricamente o que é real e o que é imaginado nessa novela.

Em 1886 é publicado em Londres a novela *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*⁹⁴, de Robert Louis Stevenson, que recebeu grande sucesso da crítica já nos momentos posteriores de seu surgimento. A narrativa em terceira pessoa tem como foco principal o Sr. Utterson, um advogado amigo de Dr. Henry Jekyll, um médico residente em Londres e explorador científico. Ele narra os estranhos acontecimentos que vem tendo lugar em relação à reclusão cada vez mais acentuada de seu amigo e o aparecimento de um personagem estranho em Londres.

Em uma noite, o advogado presencia uma estranha cena de uma pessoa miúda, de feições estranhas, esbarrando em uma criança e sendo terrivelmente agressiva frente à abordagem pelos locais. Ele fica intrigado com qual deve ser a procedência de tal pessoa e suas descobertas o encaminham a ligar essa aparição, que é chamada Sr. Edward Hyde, à figura de seu amigo, o Dr. Jekyll. Estranhas coincidências entre conhecidos o levam a

⁹⁴ STEVENSON, R. L. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde with The Merry Men & Other Stories*. Londres: Wordsworth Editions, 1999, pp. 3-54.

fazer inquirições e a pesquisar a situação e a origem desse homem. Tal coincidência aparece na figura do Dr. Lanyon, um conhecido do Dr. Jekyll, que é refratário a qualquer encontro com seu colega de profissão. Após um incidente à janela do Dr. Jekyll, em que este afirma estar em plena decadência, o advogado Utterson prepara uma trama para entrar nos aposentos de Jekyll, surpreendê-lo e forçá-lo a contar o que estava acontecendo com sua vida para que afastasse todos os conhecidos e os amigos de sua casa e não os recebesse mais. A tentativa é frustrada, a não ser pela visão de Mr. Hyde, personagem rude e agressivo, morto no chão do quarto. No entanto, o médico, prevendo a entrada do advogado, deixou-lhe um bilhete e um maço de documentos contendo uma narrativa de sua versão dos fatos. A questão da *duplicidade* é desenhada nesse trecho da narrativa.

Atormentado pela busca de sua identidade, o médico Henry Jekyll cria em laboratório uma poção que o transforma em uma outra criatura, esta mais ligada ao *id*, ou seja, que responde mais rapidamente aos impulsos básicos do ser humano e, por isso, é tida pela sociedade londrina como grotesca, rude e violenta. Edward Hyde não possui escrúpulos em suas ações e chega a assassinar um conhecido do Dr. Jekyll. A poção, tomada na mesma quantidade, reverte seus efeitos e o controle é retomado pelo médico, que analisa os impulsos liberados e atendidos pela criatura Hyde para tentar descobrir o cerne da identidade do ser humano. No entanto, o médico perde o controle sobre sua criatura e de sua poção resta apenas uma última dose. Dr. Jekyll sabe que, ao tomar o último gole, a transformação será definitiva e a sua vida terá de ser sob a aparência e os modos, além da identidade, de Hyde. No entanto, em um momento de fraqueza, toma a poção e se torna definitivamente Hyde; é nesse instante que o advogado o encontra, após seu suicídio em seus aposentos.

A narrativa de Dr. Jekyll e de Mr. Hyde pode ser considerada como a narrativa-base, paradigmática, para contos nos quais existe o fenômeno da *duplicidade*. Diferentemente de narrativas de duplos, o motivo principal da narrativa, ainda que em todas esteja presente, é a busca pela verdadeira identidade da pessoa. Ambos os personagens, Jekyll e Hyde, jamais aparecem em cena ao mesmo tempo, tendo em vista que uma metamorfose é necessária para que as identidades sejam assumidas. Dessa maneira, não há especificamente um *duplo* no enredo da novela, mas sim uma metamorfose consciente, provocada, sem o substrato de um embate entre as duas identidades e uma luta necessária entre ambas para que ou uma identidade seja imposta ou ambas sejam destruídas. Figura-se, aqui, não como *motivo* literário, mas sim como

incidente na narrativa uma relação de *duplicidade* entre os dois personagens, tendo em vista que um necessariamente desaparece para que o outro surja, ainda que as atitudes de um sejam base para reflexão do outro em relação à identidade que se pretende buscar.

* * *

Este breve histórico de textos com duplos e com relações de duplicidade é base para fundamentar o que se segue no segundo capítulo: a partir da leitura de textos críticos, em sua maioria psicanalíticos, acerca do duplo na literatura, pode-se perceber que alguns textos aparecem como textos clássicos de duplo e outros como um fenômenos como esquizofrenia, personalidade múltipla ou simples projeções mentais. Por vezes, o mesmo texto é caracterizado como sendo de uma ou de outra categoria a depender da argumentação do crítico. Assim, a falta de uma proposta mais clara e integralizadora sobre o duplo e seus fenômenos relacionados no *ambiente de discussão literário* motivará a hipótese do próximo capítulo deste trabalho, que trará uma proposta de diferenciação entre o *duplo* (propriamente dito), que será designado como a aparição de dois personagens que se contrapõem e se relacionam, mas que estão cindidos, sendo este o *motivo* principal para o desenvolvimento do enredo, e o fenômeno da *duplicidade*, que não ocorre, nas narrativas exemplificativas mencionadas acima, como *motivo* da narrativa, mas sim como uma de suas características, segundo as quais um personagem possui uma relação de dualidade, de contraposição, de duplicidade em relação a outro personagem, mas nas quais não há uma identificação explícita que possa ser considerada o cerne da narrativa, senão uma instância, relação ou mecanismo entre um ou mais personagens.

CAPÍTULO 2: A CRÍTICA EM RELAÇÃO AO DUPLO

Pelo observado no capítulo anterior, que analisa uma gama de narrativas similares e díspares entre si, as histórias de duplo e de duplicidade variaram em grandes graus durante a história literária ocidental desde Plauto até próximo do Iluminismo. Elas acompanharam, *grosso modo*, o desenvolvimento do pensamento tanto filosófico quanto sociológico de suas respectivas épocas, conforme, esperamos, tenha ficado demonstrado pelo caminho percorrido. A presença e a ausência de textos com instâncias de duplicação são indicativas da maneira pela qual as sociedades pensavam sua época. Para retomarmos a linha histórica a título de exemplo, a grande distância entre os textos antigos e os textos medievais em que aspectos primitivos desse motivo eram retratados evidencia que, para essa sociedade (a passagem do mundo antigo romano, pagão, para o mundo medieval, católico) a duplicidade não teve grande relevância para os debates da época. Não encontramos, por exemplo, na poesia provençal, manifestações de duplos ou de duplicidade, já que a base social que dava fundamento a essa poesia tinha sua atenção voltada para outras questões, tais como a distância entre os “comuns” (plebeus, membros dos estratos inferiores da sociedade, artistas itinerantes, jograis) e a demografia mais alta da sociedade (centrada em elementos da realeza, dos clérigos de maneira geral, das damas). Estava também em desenvolvimento a noção de amor relacionado à perda, do sofrimento amoroso, de uma primitiva noção de separação entre amor sagrado e profano, a qual iria se pôr abertamente como debate posteriormente quando o pensamento religioso sofre uma retração, dando espaço ao pensamento secular. Mencionamos tal fato na Introdução quando apontamos o surgimento de “ciências” (até mesmo em universidades) que tratavam do pensamento que se distanciava dos dogmas religiosos propugnados pelos padres da Igreja, por exemplo a alquimia, a magia e a astronomia.

No “século das luzes”, com a mudança de paradigma de pensamento e com o relativo enfraquecimento do poder religioso sobre o secular, há uma mudança de foco nos temas que respondiam aos anseios da sociedade, passando do debate sacro para o debate secular, centrado inicialmente no conhecimento e na categorização do mundo com base em critérios racionais e, enfim, humanos (podemos pensar, por exemplo, no trabalho dos enciclopedistas e sua interpretação e categorização de mundo).

A grande mudança de pensamento surge no Iluminismo e desenvolve-se notadamente no romantismo (inglês, alemão e francês). Pode-se dizer que há um deslocamento do debate de grandes questões externas para o interior do indivíduo. Exemplificamos essa afirmação mencionando, por um lado, debates filosóficos relacionados ao sagrado e à coletividade e, por outro lado, no romantismo, teorizações acerca do pensamento, da percepção, dos “humores”, dos afetos, da psicologia. Surgem então trabalhos como os de G. H. Schubert, mencionado no Capítulo 1, e o desenvolvimento da filosofia do idealismo, em que são debatidas questões acerca da própria natureza do pensamento, do desenvolvimento da ideia de ciência (por exemplo em Fichte), da percepção do mundo (por exemplo em Kant), e, conseqüentemente, das falhas dessas percepções e das decorrências de tais falhas (por exemplo em Schubert). É principalmente estes últimos aspectos que a literatura que hoje se designa como fantástica irá explorar com grande avidez.

Muito por fruto do pensamento que se desenvolvia por volta do final do século XVIII e do século XIX é que os primeiros textos de duplo aparecem. As narrativas de duplo procuram discutir a redução da compreensão de todos os fenômenos à razão, e responder a esse primado afirmando que, sim, há fatos e acontecimentos humanos que ainda não podem ser reduzidos à descrição racional, ou que não encontram explicações e descrições simples dentro do cabedal teórico que se desenvolvia. Essa resposta à razão deu força para o desenvolvimento de narrativas que encontraram grande acolhida por parte da comunidade de leitores, em especial na Alemanha, centro do desenvolvimento do idealismo e também da resposta a ele.

Conforme explicitado no capítulo anterior, o autor que pode ser considerado ponto de partida para o desenvolvimento do duplo como motivo é Jean Paul Richter em sua obra *Siebenkäs*. Mediante uma simples nota de rodapé, Jean Paul Richter explica o termo cunhado: “Doppelgänger”⁹⁵. Esse termo pode ser traduzido por duplo e *double* (em inglês

⁹⁵ Assim o explicitam a maioria dos críticos e historiadores do duplo. Para citar os principais exemplos, WEBBER, Andrew J. *The Doppelgänger: double visions in German literature*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 3; WAIN, Marianne. The double in romantic narrative: a preliminary study. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, v. 36, n. 4, p. 262, 1961; HERDMAN, John. *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. Londres: MacMillan, 1990, p. 13; RANK, Otto. *O duplo*. Um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Gradiva Editorial, 2014, p. 28; BÄR, Gerald. *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphtantastie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. Amsterdam: Rodopi, 2005, p. 9; e FUSILLO, Massimo. *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*. 2ª ed. Modena: Mucchi Editore, 2012, p. 209. A citação original de Jean Paul encontra-se em RICHTER, Jean Paul. *Siebenkäs*. 2ª ed. Munique: Carl Hanser Verlag, 1996, pp. 66-67.

e francês), mas pode ser interpretado de maneira mais ampla. Literalmente, significa algo “duplicado” que “caminha” (junto, ao lado); ou seja, aquele que vai ao lado, aquele que acompanha. A mencionada nota de rodapé que esclarece o significado do termo, até então inédito na língua alemã, diz “pessoas que veem a si mesmas”. Jean Paul está se referindo mais precisamente ao fenômeno da autoscopia, ou seja, ver a si mesmo fora de si. A explicação de Jean Paul foi dada por ele em outro escrito, *Selberlebensbeschreibung* (1826, em edição póstuma), no qual relata uma experiência traumática com a visão de si mesmo e a antecipação do momento de sua morte⁹⁶. Já nessa definição preliminar autoscópica, vemos o que Jean Paul designa como duplo relacionado à morte, traço que se manterá em diversas variações de narrativas de duplo posteriores.

No entanto, Jean Paul amplia sua própria descrição de “*Doppelgänger*” no enredo do romance em que a palavra aparece, *Siebenkäs*. Conforme exposto no capítulo precedente, a confusão entre ambos os personagens Firmian e Leibgeber (“aquele que dá o corpo”) amplia a definição puramente autoscópica e estabelece uma relação entre dois indivíduos autônomos, mas que, por relações peculiares, complementam-se. Ainda não temos, no entanto, a configuração do duplo conforme ele aparecerá em Hoffmann, porém a leitura daquele autor foi cabal para o desenvolvimento da temática.

Os críticos, apontados na nota 1 acima, identificam Jean Paul em duas instâncias: como o criador do termo em si e como o primeiro autor a localizar o motivo no aspecto da consciência e da psicologia humanas. Nesse segundo aspecto, a maior contribuição de Jean Paul foi introduzir na literatura a divisão interna do personagem⁹⁷. A discussão aproxima-se do aspecto psicologizante dos personagens, em que o problema da consciência aparece tanto em seu aspecto literário quanto psicológico e filosófico. Conhecidamente, *Siebenkäs*, em específico, assim como outras obras suas, tem como pano objetivo ser uma discussão aberta com a obra e as ideias de Fichte, em que pensar sobre os atos da mente também significa pensar a mente em si⁹⁸, ou seja, construir uma reflexão, ou uma meta-reflexão, sobre o próprio pensamento. Jean Paul leva isso em consideração ao tecer, em diversos pontos de seu romance, considerações sobre a criação mental derivada de reflexões e as localiza na fala de seus personagens. Central para Jean

⁹⁶ Citado em FUSILLO, Massimo. *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*. 2ª ed. Modena: Mucchi Editore, 2012, p. 209.

⁹⁷ HILDENBROCK, Aglaja. *Das andere Ich: Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1986, p. 8.

⁹⁸ DUDLEY, Will. *Idealismo alemão*. Trad. Jacques A. Weinberg. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 118.

Paul é a premissa de Fichte para quem o princípio primeiro da filosofia é o sujeito autoconsciente (“Eu”) e sua distinção em relação ao mundo (“não Eu”), o segundo princípio da filosofia⁹⁹. Jean Paul elaborará uma discussão sobre o que acarreta o fato de o Eu não se distanciar cabalmente do mundo, confundindo-se com ele, o que levaria a uma situação de paralisia, dado que, no sistema fichteano, tal identificação só pode restar problemática. Ainda que não explicitamente, essas duas formulações de Jean Paul, as quais não pretendemos aprofundar aqui por não estar no escopo do presente trabalho, deram forma à figura de um “duplo primitivo”, conforme aparece no romance de Jean Paul.

Aqui traçamos uma interpretação da definição de Jean Paul para o termo “Doppelgänger”, porém ela não foi discutida dessa maneira – ou mesmo extensamente – pelo autor, nem pelos autores posteriores a ele. Hoffmann, nosso objeto mais próximo, não teceu comentários ou construiu arcabouços teóricos para justificar ou explicar seu uso dos duplos. Reconhece-se, porém, que elevou a novos patamares aquilo que fora apenas sugerido por Jean Paul¹⁰⁰. Assim como com o duplo, o interesse de Jean Paul pelo magnetismo de Mesmer foi outra característica de suas reflexões que penetraram na obra de Hoffmann, ainda que em menor grau do que o duplo¹⁰¹.

⁹⁹ DUDLEY, Will. *Idealismo alemão*. Trad. Jacques A. Weinberg. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 122.

¹⁰⁰ Nesse sentido, BRAVO, Nicole Fernandez. *Le double, emblème du fantastique*. Paris: Michel Houdiard Éditeur, 2009, p. 25. Um breve excurso parece ser relevante para explicitar as relações entre E. T. A. Hoffmann e Jean Paul. Pouco há escrito sobre o conhecimento pessoal entre ambos os autores. A maior fonte de informação é o próprio prefácio de *Peças de fantasia à maneira de Callot*, escrito por Jean Paul. No entanto, informações sobre os motivos de Jean Paul ter escrito esse prefácio – e as condições em que isso se deu – ainda permanecem um tanto obscuros. Sabe-se que o prefácio de Jean Paul ao livro de Hoffmann foi um pedido de seu editor, feito provavelmente entre o final de 1813 e início de 1814, e que Jean Paul o entregou a este como anexo à carta de 13 de fevereiro de 1814 (“Aqui segue o Prefácio, terminado já em novembro, o qual, por meio do excelente ‘Magnetizador’, contém somente um pequeno acréscimo (de elogio). Para defender a imparcialidade de um prefaciador, ao menos por um lado, talvez eu tenha elogiado pouco demais, ou invés de muito. Anseio muito pela posteridade de Callot”); RICHTER, Jean Paul. *Jean Pauls sämtliche Werke*. Edição histórico-crítica. Terceira parte. Vol. 6. Berlin: Akademie-Verlag, 1952, p. 361). Pessoalmente, não parece que a relação entre Jean Paul e Hoffmann tenha sido frutífera. Assim ele se refere a Hoffmann em outra carta a Heinrich Voß (19 de abril de 1820): “Eu lhe peço: não convide gente como Fouqué e Hofmann [*sic*] para fazer resenhas” (RICHTER, Jean Paul. *Jean Pauls sämtliche Werke*. Edição histórico-crítica. Terceira parte. Vol. 8. Berlin: Akademie-Verlag, 1955, p. 22). A relação inversa, no entanto, tem raízes fincadas em admiração e uso dos temas e motivos que Jean Paul, bastante conhecido à época, desenvolveu em seus trabalhos. Essa relação, complexa, foi notada precocemente; para tal, FIFE, Robert Herndon. Jean Paul Friedrich Richter and E. T. A. Hoffmann. *Publications of the Modern Language Association of America*, v. XV, n. 1, pp. 1-32, 1907; para uma análise mais completa e mais recente, HOFFMAN, E. T. A. *Fantasiestücke in Callot’s Manier/Werke 1814*. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 2006, pp. 599-606.

¹⁰¹ WEBBER, Andrew J. *The Doppelgänger: double visions in German literature*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 113.

Os textos de estudo dedicados ao motivo do duplo haveriam de esperar mais de meio século para serem desenvolvidos. À parte pequenas incursões esparsas sobre o tema, um dos primeiros estudos que começaram a desenvolver uma teorização sobre a problemática da consciência cindida ou duplicada foi o de Max Dessoir, filósofo e psicólogo alemão atuante desde 1889 com uma tese de doutorado sobre Karl Philipp Moritz. Sua obra, *Das Doppel-Ich*¹⁰² (um ensaio relativamente curto), publicada em 1890, tece uma reflexão sobre problemas da consciência e de sua cisão e duplicação a partir de um ponto de vista psicológico. O autor cria o que ele chamou de “consciência dupla”, sendo que uma delas está “acima” e outra “abaixo”, postulando a “alteração” e a “duplicação” das consciências, ambas problemáticas, pois o funcionamento normal da mente depende da fusão das duas consciências, uma visão ainda romântica derivada da filosofia da dualidade que permeia o idealismo. Fundamentalmente, a ideia de Dessoir é que o “duplo-eu” é um outro potencial, ou seja, a “inconsciência” manifesta em sonhos, hipnotismo, loucura e poesia¹⁰³.

É somente em 1925¹⁰⁴ que o primeiro estudo de fôlego sobre o duplo será escrito. Trata-se da obra *O duplo*, de Otto Rank, psicanalista ligado durante um certo período a Freud. O texto possui três versões diferentes. A primeira foi publicada em 1914 na importante revista *Imago*; a segunda foi publicada em 1919 em uma coletânea de estudos sobre psicanálise e psicologia¹⁰⁵; e a terceira foi publicada em livro em 1925, perfazendo a edição que hoje é lida e traduzida¹⁰⁶. O autor modificou substancialmente o texto entre 1914 e 1925, acrescentando informações à sua argumentação principal e notas de rodapé explicitando fontes e referências à interpretação do duplo. Porque Otto Rank é mencionado pelos críticos posteriores a ele como o primeiro e principal estudo sobre o motivo do duplo, teceremos uma reflexão mais pormenorizada de seus argumentos¹⁰⁷.

¹⁰² DESSOIR, Max. *Das Doppel-Ich*. Leipzig: Ernst Günthers Verlag, 1890.

¹⁰³ Em *idem*: sonhos: p. 15, hipnotismo: p. 14, loucura: p. 40, e poesia: p. 38.

¹⁰⁴ Gerald Bär lista o aparecimento de definições para “Doppelgänger” em dicionários do início do século XX. Não os abordaremos aqui tendo em vista não acrescentarem dados relevantes à nossa discussão (BÄR, Gerald. *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. Amsterdam: Rodopi, 2005, p. 16).

¹⁰⁵ *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung*.

¹⁰⁶ JACOBY, Sissa. Prefácio. In RANK, Otto. *O duplo. Um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Gradiva Editorial, 2014, p. 6.

¹⁰⁷ Para essa opinião, WEBBER, Andrew J. *The Doppelgänger: double visions in German literature*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 37; HERDMAN, John. *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. Londres: MacMillan, 1990, p. 155.

Seguindo a lição de Freud, que utilizava a literatura como ilustração e, por vezes, como ponto de partida para a análise de temas psicanalíticos, Otto Rank, em seu estudo sobre o duplo, centrará suas reflexões fundamentalmente em três autores: E. T. A. Hoffmann, Dostoiévski e Edgar Allan Poe. O primeiro capítulo de sua obra analisa o filme *O estudante de Praga* e estabelece uma moldura na qual enquadrará seu estudo psicanalítico. No segundo capítulo da obra, Rank tratará de Hoffmann, Jean Paul, Ferdinand Raimund, Maupassant, Edgar Allan Poe e Dostoiévski, assim como outros autores menores. O autor tece uma análise dos principais contos e romances que manifestamente tratam da temática do duplo; assim, analisa “As aventuras da noite de São Silvestre” e *Os elixires do diabo* de Hoffmann, *O duplo* de Dostoiévski, “O Horlá” de Maupassant e “William Wilson” de Edgar Allan Poe.

Durante a análise desses contos, Rank identifica características essenciais quando se trata de um tema como o duplo. Ainda sem maiores reflexões, Rank identifica a sombra, o reflexo, o livrar-se do duplo e o espelho como traços fundamentais para pensar uma teorização psicanalítica sobre o motivo. No entanto, essas são somente manifestações materiais daquilo que se encontra por trás delas; em outras palavras, as aparências, tanto em textos sobre duplos como em casos psicanalíticos, indicam uma relação mais profunda entre o consciente e o fundamento cultural que lhe dá base. É precisamente aqui que Rank fundamenta seu trabalho, ao procurar responder à pergunta de quais seriam os traços culturais que sustentam as patologias mentais, conforme ele o vê, que têm como consequência a duplicação do indivíduo e o enfrentamento em geral visual entre o original e seu duplo.

Buscando elucidar essas relações e entrando efetivamente no domínio da psicanálise, Rank, no capítulo 3 de sua obra, relaciona a criação artística com a patologia mental dos próprios escritores. Ele empreende, então, uma leitura que, apesar de não se pretender¹⁰⁸, acaba por ser biografista no sentido de que as pretensas patologias dos autores, retiradas de obras memorialísticas ou de escritos autobiográficos, até certo ponto explicam e definem a criação ficcional.

¹⁰⁸ “Não é nossa intenção investigar do ponto de vista patográfico ou até mesmo analítico a vida e a criação dos autores em questão. Interessa-nos aqui averiguar somente um determinado aspecto de sua constituição psíquica para comprovar as convergências vastamente constatadas das quais resultam as mesmas reações psíquicas” (RANK, Otto. *O duplo. Um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Gradiva Editorial, 2014, p. 63).

Rank argumenta, em todos os autores que cita, que o traço comum a todos eles é a personalidade patológica, essencialmente neurótica (entendida aqui como a repetição que surge de traumas ou vivências reprimidas). Ele afirma as doenças mentais dos autores, que os levavam ao “estilo de vida excêntrico” regado a bebida, drogas e sexo¹⁰⁹. A primeira análise que tece é precisamente a de Hoffmann. Baseado em dados biográficos¹¹⁰ e em estudos secundários, Rank identifica a histeria na figura da mãe de Hoffmann. Descreve-o como “nervoso, excêntrico e extremamente suscetível a instabilidades emocionais, chegando a sofrer de alucinações, delírios e ideias fixas que gostava de representar em seus poemas”¹¹¹. Um dado interessante, no entanto, é dado logo após essa frase: Hoffmann “tinha medo de enlouquecer”¹¹². Efetivamente, Hoffmann teve uma doença degenerativa que o paralisara nos últimos momentos de vida, momento em que escreveu sua última obra, *A janela de esquina de meu primo*¹¹³. No entanto, Rank liga essa doença degenerativa primeiramente à sua obra e, em um segundo momento, aos outros autores que são analisados em sequência (Jean Paul, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Baudelaire, Dostoiévski, Kipling, entre outros).

A argumentação de Rank nesse capítulo se centra no seguinte trecho:

Se observarmos este fato [autores morrendo de doenças nervosas ou mentais] somente pela ótica da existência de uma especial propensão, então não se pode ignorar que esta já se exteriorizava, muitas vezes, antes mesmo do início do sofrimento aniquilador e sob outras formas¹¹⁴.

Nota-se pela passagem acima, o teor biografista ao qual Rank procurava se distanciar. Para a época, e principalmente para a psicanálise da época, a ligação entre a doença oculta (“especial propensão”) e a criação literária dos autores era uma maneira de

¹⁰⁹ RANK, Otto. *O duplo. Um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Gradiva Editorial, 2014, pp. 63-64.

¹¹⁰ Principalmente a biografia de Julius Eduard Hitzig, talvez o amigo mais próximo do autor, *Aus Hoffmann's Leben und Nachlass*, publicada em Berlin 1823 em dois volumes, aproximadamente um ano após a morte de Hoffmann. Apesar de ser usada por Rank para a análise das patologias mentais de Hoffmann, a biografia de Hitzig alcançou, assim como as obras do biografado, sucesso durante algum período (foi, inclusive, lida pela sobrinha de Goethe, Ottilie, e por ela recomendada a ele). Essa obra contém informações relevantes – assim como muitas curiosidades – sobre a vida de Hoffmann e seu processo criativo.

¹¹¹ RANK, Otto. *Op. cit.*, p. 64. Interessante notar que essa era a imagem divulgada da personalidade de Hoffmann (por exemplo, por Walter Benjamin, no texto citado na Introdução), além de ser *muito* afeito ao álcool.

¹¹² Ressaltamos esse medo em específico porque ele pode ser considerado uma linha que amarra toda a sua obra ficcional, em especial os textos de duplo.

¹¹³ MAZZARI, Marcus Vinicius. Posfácio. In HOFFMANN, E. T. A. *A janela de esquina de meu primo*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 63.

¹¹⁴ RANK, Otto. *Op. cit.*, p. 75.

predizer e já trabalhar inconscientemente a futura aparição dos primeiros sintomas (“antes mesmo do início do sofrimento aniquilador”). Se hoje esse tipo de interpretação está em desuso, talvez corretamente, à época era uma linha de análise e interpretação bastante profícua e produtiva, se considerarmos que algumas das maiores contribuições à psicanálise feita por Freud está calcada na análise da personalidade e das atribuições mentais mediante o uso de obras literárias, entre elas a de Hoffmann.

No caso de Rank, no entanto, que na época da publicação de *O duplo* em livro já havia se afastado de Freud e da psicanálise de seu mestre, podemos notar superinterpretações em alguns casos. Tomemos, por exemplo, o que ele afirma sobre Heinrich Heine. Ao escrever suas memórias, Heine afirmara que havia tido uma alteração de personalidade e que acreditava estar levando a vida de seu tio-avô¹¹⁵. Rank liga essa afirmação a uma profunda neurose que estaria na base de algumas de suas obras¹¹⁶. Parece-nos, no entanto, que essa afirmativa dificilmente poderia ser sustentada, tendo o autor a utilizado somente para frisar um ponto que pretendia defender.

A razão pela qual nos detemos mais longamente sobre esses trechos é ressaltar a conclusão a que Rank chega após a análise das personalidades patológicas dos autores e que estão mais intimamente relacionadas com o tema do presente trabalho. Rank assim o escreve:

O parentesco psicológico estreito das personalidades delineadas é tão evidente que, para a recapitulação, basta, de certa forma, destacar a estrutura básica. *A propensão patológica a distúrbios mentais e psíquicos causa uma enorme cisão da personalidade com uma maior acentuação do Eu-complexo, que corresponde a um interesse anormalmente forte pela própria pessoa, pelos seus estados psíquicos e seu destino.* (itálico nosso)

Aqui jaz o cerne das conclusões de Rank após analisar as obras literárias e as personalidades dos autores. Rank identifica uma inclinação especial dos autores em questão para a transformação em literatura de conflitos de mentes consciente ou inconscientemente “doentes”. Essa pré-disposição mental leva os autores a construírem narrativas que se centram no aspecto psicológico dos personagens, nos jogos psíquicos de influências, no destino do indivíduo são ou doente e, finalmente, em uma das

¹¹⁵ RANK, Otto. *O duplo. Um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Gradiva Editorial, 2014, p. 76.

¹¹⁶ A interpretação partindo da literatura para casos clínicos também foi praticada ao longo do século XX. Para um relato de caso que parte da análise literária, MACÍAS, Javier Saavedra *et al.* The Other Self: Psychopathology and Literature. *Journal of Medical Humanities*, v. 32, pp. 257-267, 2011.

características mais importantes do duplo que Rank irá ressaltar no quarto capítulo de seu estudo: o narcisismo.

O quarto capítulo da obra de Rank nos interessa sobremaneira. Pela primeira vez são sistematizados os temas principais que se ligam às manifestações de duplo na literatura. Partindo desses temas, os demais autores que se debruçaram sobre o motivo irão desenvolver (e acrescentar) suas próprias reflexões. Ainda que difiram em pontos específicos da teoria, dos desdobramentos e das consequências da análise feita por Rank, os traços fundamentais do duplo reaparecerão e serão ou refutados ou confirmados por novos avanços teóricos desenvolvidos durante o século XX. Justifica-se, aqui, portanto, a análise mais detalhada das posições de Rank acerca da sombra, a relação entre sombras e almas, e o espelho¹¹⁷.

A argumentação de Rank parte da observação da presença de sombras em várias das narrativas de duplo analisadas por ele. A chave de leitura de Rank nesse capítulo é evidenciar as concepções culturais por trás desses traços fazendo referência ao que ele chama de “superstições”¹¹⁸, mitos, lendas, crenças e credices (chamaríamos hoje de aspectos antropológicos culturais). A sombra, segundo Rank e a literatura que ele mobiliza, é retratada como uma parte indissociável do indivíduo. Sua presença e posse conferem um estado de “normalidade” ao sujeito que a possui, significando que é uno, sem falhas ou cisões, em perfeitas condições de vida em sociedade. Por outro lado, a ausência da sombra significa a perda da identidade e, em última instância, indica a morte. Isso também ocorria com a visão da própria sombra, que sugeriria a morte daquele que a vê. Por extensão, Rank identifica “aí as raízes da importante ideia para nosso tema, de que o duplo que vê a si mesmo, morrerá em um ano”¹¹⁹.

Como extensão exterior da identidade, a sombra não poderia sofrer danos, pois atingiria também ao seu possuidor. Em diversas culturas, identifica Rank, se havia desejo de ferir alguém, a pessoa o fazia por atacar sua sombra ou sua imagem no espelho. Desligar-se da sombra por meio de um “ataque” externo também significava a morte da pessoa¹²⁰. A importância da sombra vai além de somente uma identificação e completude do sujeito: também se identifica com a posse da alma¹²¹. Trazendo à discussão

¹¹⁷ Chamemos esses quatro elementos de “traços do duplo”.

¹¹⁸ RANK, Otto. *O duplo. Um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Gradiva Editorial, 2014, p. 87.

¹¹⁹ RANK, Otto. *Op. cit.*, p. 89.

¹²⁰ RANK, Otto. *Op. cit.*, p. 94.

¹²¹ RANK, Otto. *Op. cit.*, p. 100.

folcloristas de seu tempo, Rank exemplifica essa identificação com a repulsa de certas sociedades por pessoas que não respeitam a própria sombra, que se deixam levar pela vida descuidada como fonte de maldições no momento da morte, ou que desrespeitam normas sociais quanto à reverência à sombra (por exemplo, evitar pisar na sombra de alguém). Rank conclui por dizer que “a sombra, inseparável da pessoa, torna-se uma das primeiras ‘corporificações’ da alma humana [...]”¹²². Essa corporificação será relevante para nossa discussão acerca do duplo *stricto sensu*, ou seja, manifestações corpóreas visíveis do duplo em relação ao original.

A consequência de não possuir uma sombra é ser identificado com espíritos, seres eles mesmos destituídos de sombras. Tais espíritos, segundo a análise antropológica de Rank, são identificados com seres voltados ao mau precisamente porque, se não possuem sombras porque são espíritos, também não possuem alma. “Espíritos, elfos, demônios, fantasmas e feiticeiros”¹²³ se enquadram nessa caracterização. Interessante notar, para nossos fins, que esses tipos de seres aparecem frequentemente em textos de duplos e de duplicidade: cumprem uma função na narrativa, além da provocação da sensação do inquietante, qual seja a de provê-las com uma ambientação fantástica, seja estranha ou maravilhosa. A reação a pessoas que não têm ou que perderam a sombra é de rechaço e expulsão do meio social. A identificação da sombra com a alma, ainda que não seja um aspecto central ou mesmo aceito no catolicismo, mas que está presente na memória cultural das sociedades, significa que sua perda é ainda mais grave do ponto de vista teológico: sem alma, não há possibilidade de salvação. O exemplo mais próximo da linha de raciocínio de Rank é a novela de Chamisso, *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, que vende sua sombra ao diabo¹²⁴, e Erasmus Spikher em “As aventuras na noite de São Silvestre”, que entrega seu reflexo no espelho à sua *femme fatale*, Giulietta. Ambos são casos em que a perda da sombra, em um caso, e do reflexo no espelho, no outro, acarretam a exclusão do sujeito do meio social, pois a perda de uma parte da identidade significa que algo está errado com o sujeito que a perdeu, o que causa medo e inquietação na sociedade que, como um modo de defesa, rejeita a convivência com o estranho¹²⁵.

¹²² RANK, Otto. *O duplo. Um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Gradiva Editorial, 2014, p. 103.

¹²³ RANK, Otto. *Op. cit.*, p. 106.

¹²⁴ “Quem está a mercê do diabo não apresenta, por isso, uma sombra (Pradel)”. RANK, Otto. *Op. cit.*, p. 107.

¹²⁵ Lembramos aqui outra vez a reação, de fato estranha, da esposa de Erasmus Spikher, ao expulsá-lo de casa para que encontre onde ficou perdido seu reflexo. Somente após recuperá-lo poderá voltar a ter uma convivência normal em seu lar. Hoffmann aqui suspende o inquietante e ironiza, e, pode-se dizer, comiciza

Assim como a sombra é uma extensão da alma, diversas culturas consideravam o espelho, ou o reflexo em lâminas de água ou em superfícies refletoras, como um prolongamento da alma. Rank passa, então, a analisar as diversas fontes para a atitude das sociedades em relação ao espelho e ao reflexo. Há não muito tempo, era costume familiar velar o corpo do falecido em algum cômodo da casa¹²⁶ antes de levá-lo ao cemitério. Entre os judeus, diz Rank, se os espelhos da casa não fossem cobertos, o espírito do falecido permaneceria na casa preso neles, não podendo gozar do descanso *post mortem*¹²⁷. Essa é uma das indicações de que o espelho está relacionado culturalmente à morte e que o desrespeito à proibição de se olhar no espelho com o falecido na casa acarretaria a morte ou a danação daquele que olha. Rank menciona outra consequência de se olhar no espelho, agora durante a noite, de uma maneira abrangente¹²⁸. A “punição” para o “infrator” é perder o próprio reflexo; por consequência, perde-se a própria alma e, por fim, a própria identidade.

Aqui se pode lembrar que esse raciocínio de Rank é particularmente profícuo para se analisar toda a quarta parte do conto “As aventuras da noite de São Silvestre”. Erasmus Spikher, seduzido por sua italiana Giulietta, entrega seu reflexo a ela a fim de que o guarde e que a acompanhe durante sua paixão. Giulietta chega até mesmo a falar sobre a identidade do protagonista, ao proferir “nem uma vez você me concederá esse sonho de seu Eu que lampeja do espelho?”¹²⁹ Spikher não mede, no entanto, as consequências desse ato tendo em vista sua avassaladora paixão pela irresistível moça. A partir de então, Hoffmann altera até mesmo o vocabulário utilizado pelo protagonista, relacionando-o a um campo semântico ligado à morte¹³⁰. Falar-se-á de um veneno, de um pacto, do diabo, todas instâncias relacionadas de alguma forma à morte, que se torna um risco iminente para Spikher, até que a solução de seu drama se apresente na figura de sua esposa redentora.

a bizarra situação de seu narrador. A comicidade aumenta quando ele se une a Peter Schlemihl, que não tem sombra.

¹²⁶ Uma cena desse tipo pode ser encontrada na novela *A morte de Ivan Ilitch*, de Lev Tolstói.

¹²⁷ RANK, Otto. *O duplo. Um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Gradiva Editorial, 2014, pp. 108-109.

¹²⁸ RANK, Otto. *Op. cit.*, p. 108.

¹²⁹ HOFFMAN, E. T. A. *Fantasiestücke in Callot's Manier/Werke 1814*. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 2006, p. 349. Interessante notar que Hoffmann liga imediatamente o outro “eu” de Spikher a um *sonho*, um tema recorrente no romantismo alemão, conforme se pôde ver na Introdução.

¹³⁰ “Segundo Negelein, faz parte da crença no duplo a convicção de que o espelho revela coisas ocultas, daí decorrendo o uso mágico do espelho para predição do futuro” (RANK, Otto. *Op. cit.*, p. 110).

Uma extensão da superfície refletora é a própria criação da imagem do indivíduo externamente, ou seja, em retratos e pinturas¹³¹. Nesses casos, ocorre uma transposição da imagem, duplicando-a. O retrato, então, passa a ter um efeito e uma ligação com a pessoa original, podendo ser utilizado para causar danos à pessoa contra a qual haja alguma desavença. Na literatura, são diversos os textos que utilizam a imagem de retratos e de pinturas que se relacionam (na maior parte das vezes negativamente) à queda ou à loucura de um personagem. Pode-se citar, para esses casos, “O retrato oval” de Edgar Allan Poe e o clássico *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde.

Rank, com esse excursão sobre a sombra e o espelho, aproxima-se da conclusão-chave para seu trabalho sobre o duplo. A união da tradição oral germânica¹³², a dissociação mental dos escritores reproduzida nos textos, o tema da morte e da perdição relacionada à sombra e ao espelho levam Rank à inevitável conclusão de que o que verdadeiramente está na base do duplo é o narcisismo. Este será o tema do quinto e último capítulo de sua obra.

“A psicanálise não pode considerar como mera coincidência o fato de que *o significado da morte do duplo apareça intimamente ligado ao significado narcisista*”¹³³ (grifo nosso). Rank inicia seu capítulo conclusivo fazendo uma relação direta do motivo do duplo (e de sua morte) com o complexo narcísico, conforme identificado e estudado por Freud¹³⁴. A fim de ilustrar essa relação entre duplo e o narcisismo, Rank utiliza como texto-fonte principal o romance de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*. Sua reflexão inicia com uma discussão acerca do retrato e do aspecto mágico, e inquietante, que liga o protagonista do romance à sua imagem, ressaltando a proporção inversa entre a idade retratada no retrato e a idade real do personagem. Aqui, o elemento narcísico é preponderante, podendo ser entendido como uma releitura moderna do mito descrito por Ovídio. Existe uma ambivalência na relação entre Dorian Gray e seu retrato, uma espécie de luta entre os sentimentos do indivíduo e aquilo que ele projeta sobre o retrato. Dorian

¹³¹ RANK, Otto. *Op. cit.*, pp. 112-113.

¹³² Lembramos: refere-se a uma antiga lenda nórdica, veiculada pela tradição oral, que discorria sobre a existência de um indivíduo de aparência completamente igual ao primeiro que perambulava em alguma parte do mundo. Ambos, o original e sua contraparte, não poderiam se encontrar jamais; o motivo para tanto é: se ambos têm a mesma concepção de vida e a mesma disposição mental, invariavelmente entrariam em conflito, seja por ambições pessoais, seja por relações pessoais, e, por fim, um deveria necessariamente derrotar o outro (BRUNEL, Pierre (org.). *Companion to literary myths, heroes and archetypes*. Trad. Wendy Allatson *et al.* Londres: Routhledge, 1992, p. 344).

¹³³ RANK, Otto. *O duplo. Um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Gradiva Editorial, 2014, p. 117.

¹³⁴ A aproximação é nossa. Rank não cita a fonte de sua interpretação. Sua análise se aproxima da de Freud, mas também é acrescida por sua própria atividade como pesquisador de mitos, tema de outras obras suas.

Gray é um sujeito com alta dose de arrogância, manias de perfectibilidade e neuroses acentuadas (que podem ser lidas nos diálogos do romance), as quais resultam em uma agressividade patente e uma autoimagem elevada ao ponto do grotesco. O retrato é sua contrapartida, objeto sobre o qual Gray lança todas as suas faltas, suas falhas, suas inquietações e suas dúvidas. É, por isso, uma fonte de amor e ódio, uma assunção do elemento narcísico e ao mesmo tempo uma fonte de terror e de inquietação de espírito.

Rank compreende e interpreta essa ambivalência como própria a Eros, ao elemento erótico, que é parte constitutiva da mente de Dorian Gray. O estranho fato de que a imagem no retrato envelhece conforme a idade e os atos do sujeito real provoca a repulsa e o horror no personagem porque, em primeiro lugar, essa relação de duplicidade é, digamos, proporcional: quanto mais o amor próprio aumenta, mais repulsa Gray sente em relação à sua imagem que envelhece; em segundo lugar, Gray, enquanto reconhece esse impulso difícil de ser refreado a adorar sua própria imagem, tenta oferecer resistência a ele. Essa resistência falha por uma das características mais marcantes do mito de Narciso: o medo intenso, aterrorizante, de perder aquilo que mais valoriza em sua idade: a juventude. A *visão* do envelhecimento no retrato dá vazão a uma grande resistência diante do inevitável: por isso, a relação de duplicidade entre Gray e seu retrato é, para ele, tão temerosa. O mecanismo de compensação a esse temor é, paradoxalmente, o aumento do amor próprio, como se Gray quisesse se prender a um curso inevitável. Rank o afirma: “Essa atitude erótica em relação ao próprio eu, entretanto, só é possível porque os sentimentos de defesa podem ser descarregados no odiado e temido duplo”¹³⁵.

Rank dá seguimento a esse raciocínio:

A forma de defesa contra o narcisismo se manifesta primeiramente de duas maneiras: pelo medo e pela aversão ante a própria imagem no espelho [...] e, mais frequentemente, pela perda da sombra ou da respectiva imagem no espelho¹³⁶.

Aqui, Rank está ampliando a interpretação do narcisismo para o reflexo no espelho. No entanto, devemos notar que, em outras narrativas, o complexo narcísico, em si, não ocorre em sua completude. Em “As aventuras da noite de São Silvestre”, por exemplo, o reflexo no espelho está mais ligado a questões de identidade, e subsidiariamente de loucura, do que a uma exploração da autoimagem e a uma neurose

¹³⁵ RANK, Otto. *O duplo. Um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Gradiva Editorial, 2014, p. 122.

¹³⁶ RANK, Otto. *Op. cit.*, p. 123.

que se relaciona a ela. Erasmus Spikher não é propriamente um narcisista; pode-se aproximá-lo mais apropriadamente ao neurótico clássico¹³⁷ com a consciência alterada por uma paixão intensa. Spikher não consegue enxergar as causas de sua paixão, até mesmo porque elas têm um elemento externo, ou seja, a influência demoníaca, sobrenatural, dentro da economia do conto.

No entanto, apesar de Rank, parece-nos, extrapolar as causas do mecanismo de defesa contra o narcisismo, sua consequência nos é de grande valia: “Esse mesmo mecanismo de defesa ocorre quando a perseguição pelo duplo, frequentemente ligada ao desfecho na loucura, quase sempre leva ao suicídio”¹³⁸. A isso, acrescentaríamos: o assassinato. Citemos dois exemplos para ilustrar a posição de Rank, que também adotamos, em relação ao resultado da perseguição pelo duplo.

Em “William Wilson”, o narrador, desde que toma conhecimento da existência de seu duplo, centra todos os seus pensamentos na existência dessa entidade. Ainda quando pretende fugir deles, suas atitudes têm como fundamento a contraposição de sua vida àquela do duplo. Em pouco tempo, o narrador começa a imaginar uma espécie de perseguição por seu duplo, que de fato se concretiza após as viagens que ele faz para escapar de sua influência, a qual ele reputa malévola. Imaginar-se sendo seguido pelo seu duplo começa a tornar a vida insuportável ao narrador, que se entrega a mecanismos de fuga à realidade, tais como bebidas e drogas, o que lhe causa diversos problemas em seus círculos sociais. A fuga empreendida pelo narrador tem o objetivo de tentar se afastar geograficamente do outro, imaginando que artifícios de disfarce poderiam enganar o duplo e este não conseguir localizá-lo no estrangeiro. No entanto, como sói acontecer em narrativas de duplo, o original é encontrado e inicia um processo de desespero diante do pensamento de que nunca conseguirá se desvencilhar da figura aterrorizante do duplo. Ao final do conto, em um ambiente propício para o disfarce, ou seja, um baile de máscaras, o narrador William Wilson trava o conflito final com seu duplo. Esse conflito resulta no assassinato deste. No entanto, antes de morrer, as palavras finais são reveladoras sobre a relação que havia entre ambos:

O breve momento em que desviei meus olhos havia sido suficiente para produzir, aparentemente, uma mudança material na disposição da parte superior e mais afastada da sala. Um grande espelho – assim pareceu a mim de

¹³⁷ Segundo Freud, em “O homem dos ratos”, aquele que retoma pensamentos repetidas vezes e não consegue compreendê-los em sua essência, manifestando-os de outras formas (por exemplo, na imagem do pai que acompanha a vida sexual, a mania de limpeza, entre outros).

¹³⁸ RANK, Otto. *O duplo. Um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Gradiva Editorial, 2014, p. 124.

início em minha confusão – estava agora onde nenhum havia sido visto antes; e, à medida que eu andei a ele, na extremidade do terror, minha própria imagem, porém com os traços todos pálidos e borrifados de sangue, avançava à frente para me encontrar com uma caminhada débil e cambaleante.

Assim pareceu, digo, mas não era. Era meu antagonista... era Wilson, que então estava diante de mim nas agonias de sua ruína. Sua máscara e manto jaziam, onde ele os havia jogado, no chão. Nenhum fio em todo esse vestuário... nenhuma linha em toda a feição marcada e singular de seu rosto não era senão, até mesmo na mais absoluta identidade, *a minha!*

Era Wilson; mas ele não mais falou em sussurros, e eu poderia ter pensado que eu mesmo estava falando quando ele disse:

– *Você venceu, e eu capitulo. No entanto, doravante tu estás também morto – morto para o Mundo, para os Céus e para a Esperança! Em mim tu exististe – e, em minha morte, vês por esta imagem, que é a tua própria, o quanto completamente tu te mataste.*¹³⁹

Mais do que Dorian Gray, William Wilson esclarece de maneira mais profunda a relação de identificação e de perseguição, a presença do espelho e o ato de descarregar no duplo o medo, o temor e o ódio sentido pelo original¹⁴⁰.

A cena é descrita de maneira aparentemente sobrenatural: o narrador desvia os olhos por um instante após o combate e a sala materialmente muda de disposição. Surge um espelho aos olhos dele, um fator-chave para a fala final do duplo. No espelho, o narrador enxerga sua própria imagem, mas borrifada com o sangue resultante da luta. Nesse momento, há um breve instante que hesita entre o real e o alucinatório no momento em que a *imagem* do espelho caminha em direção ao narrador: não podemos afirmar com certeza se a imagem *realmente* se moveu, e entraríamos no domínio do maravilhoso, ou se isso foi percebido após Wilson se dar conta das consequências de sua ação. Logo, no entanto, o narrador atesta que a imagem somente se *parecia* com a sua, mas que não o era, pois o duplo era em tudo idêntico ao primeiro (nome, estatura, trejeitos; o único traço que diferenciava os dois era a voz: alta no original, sussurrada no duplo). A identidade é notada pelo próprio Wilson quando chega à conclusão de que, apesar de estar diante de seu “antagonista” (e aqui notamos a relação de oposição, a hostilidade, em relação ao duplo), a identificação era completa (acentuada pelo ponto de exclamação ao final da

¹³⁹ POE, Edgar Allan. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. Nova York: Barnes & Noble, 2007, p. 329.

¹⁴⁰ Poderíamos acrescentar também a dimensão do assassinato narcísico do duplo pelo original. As projeções que este faz sobre seu duplo, essencialmente amoral, sucumbem no momento da morte. O aparecimento do espelho e a visão no reflexo são indicativos do complexo narcísico subjacente ao conto (FORDERER, Christof. *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1999, p. 96).

frase). Tal identificação é destacada ainda mais pela fala do duplo, que não é mais sussurrada como antes, mas clara e alta, o que leva enfim à identificação completa entre os dois personagens. O fato de Wilson matar seu opositor significa que sua própria identidade foi “morta”, pois somente na oposição ao duplo ele era capaz de se impor como sujeito. A morte do protagonista é completa (para o Mundo, os Céus e a Esperança, todos alegorizados) e é apresentada como imagem para o narrador. Como Wilson “matou” sua própria imagem, por consequência, “matou” sua própria alma, o que impede completamente sua salvação. O desfecho trágico de “William Wilson” narra o suicídio simbólico do protagonista¹⁴¹. De acordo com Rank:

O assassinato frequente do duplo, através do qual o herói procura se proteger definitivamente das perseguições de seu ego, é uma verdade um suicídio – e isso sob a forma indolor de matar um outro Eu: uma ilusão inconsciente de separação de um Eu mau, punível, que, aliás, parece ser uma condição prévia de qualquer suicídio¹⁴².

Dessa maneira, o duplo em “William Wilson” discute o problema da identidade cindida, da personalidade que possui conflitos, da visão de si como inimigo e da violência que dela surge. A personificação externa permite que o original *observe* as contradições e as questões psicológicas que são, consciente ou inconscientemente, o motor de suas ações. A vacilação entre o real e o imaginário, ou alucinatório, externaliza o conflito que é em sua essência interior, subjetivo, personalíssimo. Narrativamente, a duplicação dessa cisão funciona como o espelho, as sombras, ou seja, o enfrentamento material com aquilo que deveria permanecer escondido, mas que aparece (uma das definições para inquietante).

Outro exemplo dessa neurose persecutória que culmina em violência é retratado na obra de James Hogg, *As memórias privadas e as confissões de um pecador justificado*, publicada em 1824. Após o encontro com o inquietante Gil-Martin, um personagem obscuro, poder-se-ia dizer atualmente um fanático, pratica uma interpretação radical de protestantismo, transformando-se em um justiceiro pretensamente a serviço de Deus. Robert Wringhim, autor das confissões, um indivíduo volúvel e em conflito com sua identidade, é seduzido pelo discurso de Gil-Martin e se torna seu discípulo. O “mestre”

¹⁴¹ Nota-se que, para os cristãos, o suicídio é um dos pecados mais graves contra a alma. Dante colocou os suicidas no sétimo círculo do Inferno, no segundo vale, o vale da floresta dos suicidas (os que cometem violência contra si mesmos).

¹⁴² RANK, Otto. *O duplo. Um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Gradiva Editorial, 2014, p. 133.

(assim o identifica) lhe atribui tarefas de expurgo e limpeza dos elementos nocivos da fé cristã e lhe impõe uma prova: assassinar sua mãe e seu irmão, principalmente este porque, dado à vida boêmia, significa uma nódoa no nome da família por não seguir os mandamentos divinos. Robert decide levar a cabo o plano de seu mestre, mas sempre, ao se ver diante das pessoas quem devia matar, hesita e acaba falhando em seu plano. Em seu lugar, o estranho Gil-Martin, que pode assumir momentaneamente os traços do rosto das pessoas, leva a cabo os crimes, fazendo com que as suspeitas recaiam sobre Robert. Este, ao longo da narrativa, se vê alvo da população pela suspeita de ter cometido crimes familiares, passíveis de punição a mais rigorosa possível.

Robert perde paulatinamente a noção de sua própria identidade ao se ligar psicologicamente a Gil-Martin: chegando ao ponto de afirmar a identificação com este, Robert entra em um processo de loucura e de perdição, em que seus atos – ou seriam os de Gil-Martin? – se confundem a ponto de não poder mais diferenciar sua autoria. Após um crime que causa a necessidade de sua fuga de sua cidade e auxiliado por aquele estranho amigo, Robert decide fugir à influência daquele ser, que é diversas vezes comparado ao diabo. O aspecto demoníaco de Gil-Martin é precisamente aparecer repentinamente nos lugares mais improváveis, burlar a vigilância da sociedade, ser hábil em mover-se sem deixar rastros, metamorfosear seu rosto quando conveniente, e exercer uma espécie de influência dominadora e irresistível no autor das confissões¹⁴³. No entanto, pelas próprias características de Gil-Martin, Robert não consegue se desvencilhar de sua presença e de sua influência. Por exemplo, ao esconder-se sob disfarce em casas e cabanas no campo durante sua fuga, à meia-noite escuta uma discussão sobre a sua pessoa travada por pessoas do lado de fora das residências onde pretendia pernoitar e sente a iminente invasão da casa por seus perseguidores. A narrativa, no entanto, deixa explícito que não se trata de alucinações de Robert, pois os anfitriões também escutam os barulhos e se assustam. A reação deles é sempre parecida: imputam ao hóspede poderes diabólicos, ou o próprio diabo em disfarce, e o expulsam da residência. Robert, então, vaga de casa em casa em busca de abrigo para fugir do seu estranho companheiro, que sempre está presente nos lugares pelos quais o confessor passa. Por fim, sem poder se desvencilhar

¹⁴³ Podemos aproximar as influências psicológicas e o aparecimento repentino da estranha criatura com o personagem Dapertutto, em “As aventuras da noite de São Silvestre”, de Hoffmann. Assim como Gil-Martin, Dapertutto (nome significando “por toda parte”) aparece e desaparece como mágica, em meio à fumaça, e exerce uma influência estranha e sobrenatural em seu títere, a *femme fatale* italiana Giulietta. No entanto, Dapertutto delega a esta a influência direta sobre o narrador, Spikher, diferentemente de Gil-Martin.

do seu perseguidor, que não permite que seu pupilo o abandone, e completamente perdido em relação à sua identidade e até mesmo ao tempo, Robert comete suicídio, pondo fim ao seu tormento. A cena do suicídio também alude ao aspecto demoníaco presente durante toda a sua confissão.

Temos em James Hogg uma zona cinzenta entre duplo e duplicidade, caracterizações que serão tratadas a seguir. Robert identifica-se com Gil-Martin, e este corresponde a essa identificação alterando os traços de seu rosto para que se torne semelhante a Robert. Robert vê em Gil-Martin aquilo que lhe falta psicologicamente, ou seja, a força da fé que impele a vida, uma grande erudição, a habilidade de agir e de tomar decisões sem hesitação, habilidades que Robert não possui. Visto assim, Gil-Martin parece ser o oposto de Robert em todos os sentidos, o que o faria se identificar pela contrariedade, pelo desejo inconsciente de ser aquilo que não consegue ser. Quando visto com rosto semelhante, é lícito aproximarmos da imagem especular, como se Gil-Martin assumisse a função de espelho do confessor. Como espelho, ele se torna, portanto, a alma dele; em busca de fuga da alma, Robert acaba por perder completamente sua identidade. Narrativamente, Gil-Martin é a figura que movimenta as ações do narrador e uma corporificação exterior dos medos e dos temores de Robert. Falando com Rank, temos nessa narrativa o desenrolar clássico dos textos de duplo: a inclinação para a loucura, a resistência da própria vontade contra aquilo que no duplo atraiu o original e, por fim, o suicídio.

Diferentemente de “William Wilson”, em que o assassinato do duplo significa a “morte” da identidade do original, em James Hogg há um suicídio de fato do próprio original. Cumpre-se com isso a impossibilidade de se reconciliar com a visão da própria contrariedade e o insustentável peso de viver em dualidade entre os desejos reprimidos, que retornam como delírio persecutório e neurótico, e a vida levada sob o signo da repressão. Para uma mente cindida e de firmeza volúvel, o fanatismo é uma sedução que exerce grande poder; a figura diabólica do romance, reconhecendo tal fraqueza, aproveita-a para que possa impor ao original uma identidade criada. No entanto, essa identidade criada, porque falsa, não deixa de entrar em conflito com as concepções do pecador, que hesita diante do assassinio de seus familiares. Segundo Rank:

Tal como acontece com a ameaça do narcisismo pelo amor sexual, assim retorna também a ele mesmo, pela ameaça da morte, a concepção de morte

defendida originalmente com o duplo, que, segundo as superstições generalizadas, anuncia a morte, ou cujo ferimento causa dano ao indivíduo¹⁴⁴.

Em James Hogg, assim como em Edgar Allan Poe, as narrativas se desenvolvem desde o aparecimento do duplo inquietante em direção a um fim em que a única saída para a situação em que os narradores se encontram é a morte, seja o suicídio, seja o assassinato. Os diversos incidentes, na maior parte das narrativas de duplo analisadas aqui, seguem uma disposição interna similar, tendo em vista que diversas dessas narrativas tiveram como base precisamente as narrativas hoffmanianas, conforme atestamos anteriormente.

O grande trunfo de Rank, nessa obra, é deitar as bases para as subseqüentes monografias que se debruçaram sobre o motivo do duplo. Ainda que critiquem as interpretações, principalmente as psicanalíticas, que o autor tece ao decorrer de seu texto, é de se notar que as características fundamentais para a análise de textos de duplo permanecem aquelas tratadas por Rank. Logicamente, o desenvolvimento do pensamento psicanalítico e das teorias literárias, com novos desdobramentos e novas formulações, atualizaram o pensamento de Rank, hoje visto, em alguns aspectos, como notadamente ultrapassado (por exemplo, a constante menção a sociedades “primitivas”, imputando-lhas uma visão tendenciosa e eurocêntrica, como se tivessem menos valor).

O desenvolvimento de teorias acerca do duplo teve um hiato durante o período pré- e pós-Segunda Guerra Mundial. O primeiro estudo de maior fôlego aparecerá somente em 1964 na forma de uma tese de doutorado publicada em Marburg, Alemanha, por Natalie Reber¹⁴⁵.

A autora pretende analisar o motivo do duplo partindo de categorias comuns a Rank, porém pretendendo se afastar um pouco da interpretação puramente psicanalítica e buscando se aprofundar nos aspectos narrativos dos textos dos dois autores, Dostoiévski e E. T. A. Hoffmann, traçando um estudo comparativo entre ambos. A obra é dividida em três partes, sendo a primeira uma listagem e descrição da literatura secundária sobre ambos os autores e sobre o duplo, de maneira geral; a segunda parte é consagrada à análise dos grandes romances de Dostoiévski, notadamente *Os irmãos Karamázov*, *Crime e*

¹⁴⁴ RANK, Otto. *O duplo. Um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Gradiva Editorial, 2014, p. 140.

¹⁴⁵ REBER, Natalie. *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojevskij und E.T.A. Hoffmann*. Gießen: Schmitz, 1964. Para leitores ocidentais, o fato de a autora citar trechos de Dostoiévski em russo e não oferecer traduções a eles dificulta a leitura.

Castigo, Os demônios e O duplo; e o terceiro capítulo centra a análise em E. T. A. Hoffmann, principalmente “O homem de areia”. Um último capítulo da obra tece uma comparação entre ambos os autores, identificando fontes e adaptações do tema.

Ainda que pretenda analisar o motivo do duplo fora de uma ótica psicologizante, a autora não consegue tal feito, especialmente no tocante a Hoffmann. Categorias psicológicas formam o sustento das teses que a autora procura defender. A autora segue ampliando a definição de duplo para abranger quaisquer relações que possam ser aproximadas entre dois personagens diferentes, o que, claramente, esvazia o sentido de buscar uma definição para o duplo. Para a autora, a ironia, a comicidade e o grotesco desfiguram uma construção proveitosa do motivo, que deve ser trágico por natureza¹⁴⁶. Não nos parece proceder essa definição, tendo em vista a peculiaridade da obra de Hoffmann, eivada precisamente de ironia, de comicidade e de grotesco. Por fim, a autora segue parcialmente a trajetória de Rank, identificando traços psicológicos comuns entre os dois autores como fonte para a interpretação de suas obras.

No mesmo sentido de ampliação de definição do duplo ao ponto de perda de sentido pelo estabelecimento de uma caracterização – psicológica ou literária – ampla demais é a análise que se depreende da obra organizada por Ingrid Fichtner¹⁴⁷. A coleção pretende ser uma ampliação da teoria baseada na leitura de obras e análise de períodos nos quais foram produzidas narrativas com o motivo do duplo. Assim, por exemplo, sob a cunha “duplo” são elencados diversos procedimentos a ele relacionados: espelhamento, multiplicação de identidades, oposições, irmãos gêmeos, relações de parentesco, entre outros. Novamente, a caracterização do duplo aqui peca por sua amplidão, em que muitos traços podem vir a ser interpretados como narrativas (e até mesmo ensaios!) de duplo. A autora, no prefácio à obra, afirma, de maneira um tanto enigmática:

O duplo, um tema – tão velho quanto a literatura? Provavelmente mais velho; provavelmente ele, o duplo, joga sombras antes que estas tenham sido (re)tratadas, e: ele se manifesta emergindo do pensamento, da língua, não ainda (e anteriormente) não passível de representação, de maneira tão cheia de facetas?¹⁴⁸

¹⁴⁶ Para uma visão contrária, ou seja, a de que a ironia e o humor estão intimamente ligados aos aspectos do duplo, duplicidade e dualidade em Hoffmann, DETERDING, Klaus. *Hoffmanns poetischer Kosmos. E. T. A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild, Band 4*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, pp. 134-140.

¹⁴⁷ FICHTNER, Ingrid (org.). *Doppelgänger: von endlosen Spielarten eines Phänomens*. Berna: Haupt, 1999.

¹⁴⁸ FICHTNER, Ingrid (org.). *Op. cit.*, p. vii.

Segundo Gerald Bär, a autora não fornece uma definição útil para o duplo e “se perde em fenomenologia”¹⁴⁹.

O trabalho que será marcante como uma primeira tentativa de sistematizar uma teoria acerca do motivo do duplo é o de Ralph Tymms, publicado em 1949¹⁵⁰, e que será uma das principais fontes para o estudo do motivo nos trabalhos subsequentes de diversos autores, alguns deles analisados aqui.

Ralph Tymms é também parte das análises de Otto Rank para desenvolver e dar uma nova forma à teoria do duplo. Seu trabalho inicia pelas manifestações consideradas de duplo em sociedades “primitivas” (aqui o termo ainda é utilizado como em Rank) e tece considerações acerca de crenças religiosas e éticas, já acrescentando uma dimensão à análise do psicanalista do mito. Tymms traça a primeira de suas categorizações na análise antropológica dos duplos: os por duplicação ou os por divisão¹⁵¹. No segundo tipo, o autor admite a possibilidade de o duplo ser imaterial, ou seja, espiritual. Partindo da análise de Rank sobre a sombra e o reflexo, Tymms reforçará a ligação dessas duas instâncias à alma e à identidade que está imbuída nela. Para traçar uma linhagem que unirá o folclore até o romantismo, aproximadamente a metade da monografia, Tymms analisa uma série de manifestações que podem ser lidas como duplos: espíritos, anjos da guarda, magos e duendes, deuses que mudam de forma, aparições, necromancia, bonecos autômatos, mandrágoras, semelhanças casuais, gêmeos, almas gêmeas e corpo astral¹⁵².

O autor considera como duplo a manifestação física ou mental que possui uma relação com um personagem original, como no caso dos anjos da guarda ou dos gêmeos, e o diferencia entre duplos psicológicos, aqueles que resultam de conflitos mentais dos protagonistas, e os duplos alegóricos, os quais são utilizados para materializar problemas éticos e psicológicos em um corpo vivo, que entrará em conflito com o original e, assim,

¹⁴⁹ BÄR, Gerald. *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. Amsterdam: Rodopi, 2005, p. 58.

¹⁵⁰ TYMMS, Ralph. *Doubles in literary psychology*. Cambridge: Bowes & Bowes, 1949.

¹⁵¹ Robert Rogers, tecendo uma análise psicológica do duplo, utiliza e amplia os conceitos de divisão e de duplicação (as características principais do duplo para ele são autoscopia, alucinação visual, divisão, fragmentação, decomposição e personalidades múltiplas). Rogers, como Rank, liga fantasias de divisão com estruturas de personalidades e cria duas categorias para analisar as narrativas: “duplo manifesto” (fenômenos não interpretáveis psicologicamente) e “duplo latente” (fenômenos de duplo que ilustram o conflito do encontro) (ROGERS, Robert. *A psychoanalytic study of the double in literature*. Detroit: Wayne State University Press, 1970).

¹⁵² A reprodução da forma do corpo por um espírito (TYMMS, Ralph. *Doubles in literary psychology*. Cambridge: Bowes & Bowes, 1949, p. 25).

dar desenvolvimento à narrativa. Nesse segundo tipo, Tymms cita *O duplo* de Dostoiévski como um romance-paradigma do alegórico na medida em que personifica no segundo senhor Golyádkin (o duplo) a personalidade subconsciente do primeiro, ou seja, seus impulsos, seus desejos escondidos e, no fundo, a imagem daquilo que ele queria ser. Ao primeiro tipo, o duplo psicológico, o autor atribui as obras de Kleist¹⁵³, em especial aquelas que se relacionam com Eus alternantes resultantes de personalidades dissociadas (tal como em *Penthesilea*). Nessa classificação, Tymms inclui os duplos espirituais. Sobre eles, o autor afirma: “Característico das respectivas naturezas desses *Doppelgänger* espirituais é a distinta reação a cada uma dessas crises iniciais que libertam o eu inconsciente”¹⁵⁴. Ainda que Tymms a relacione a duplos mentais, essa crise inicial pode ser observada em diversos dos contos de duplos. Trata-se do momento da descoberta da existência de um outro eu, em tudo semelhante ao primeiro, e que provoca um sentimento de choque no original.

Um exemplo claro disso pode ser lido no primeiro contato entre ambos os Golyádkin em *O duplo* de Dostoiévski. Após o reconhecimento, o primeiro senhor Golyádkin, no dia seguinte, reencontrará seu duplo ocupando um lugar semelhante ao seu no trabalho. Logo, no entanto, notam-se as diferenças entre o primeiro e o segundo: fundamentalmente, o segundo é aquilo ao que o primeiro almeja para si, ou seja, fluidez de fala, uma certa comicidade, sucesso na vida social, uma pretendente para chamar de sua e trato com os superiores no ambiente de trabalho. O segundo senhor Golyádkin, em tudo materialmente existente dadas as reações dos demais personagens da narrativa, pode ser considerado a corporificação dos desejos do primeiro senhor Golyádkin na medida em que o segundo usurpa as vontades do primeiro e as realiza antes que este possa reagir ou pensar em alguma saída ou solução. De fato, o segundo frustra os planos do primeiro, que, confuso e estabonado, gerando um efeito de grande simpatia por parte do leitor, fracassa vez após vez em obter aquilo que deseja.

A interpretação de Tymms, no entanto, traça uma distinção muito tênue entre o psicológico e uma alegoria, tornando esta igualmente psicologizante. Parece-nos que essa distinção feita no capítulo inicial e que é retomada no curso de sua obra, torna-a até certo ponto inócua enquanto maneira de esquematizar e dar sentido às categorias de duplo

¹⁵³ Tymms afirma que Kleist foi aluno de G. H. Schubert em Dresden, o que poderia explicar algumas de suas inclinações, por exemplo a ambiência inquietante e violenta no conto “O enjeitado” (TYMMS, Ralph. *Op. cit.*, p. 46).

¹⁵⁴ TYMMS, Ralph. *Doubles in literary psychology*. Cambridge: Bowes & Bowes, 1949, p. 48.

pretendidas. Seguindo Rank na caracterização de base (ou seja, retomando os principais traços do duplo, conforme discutimos acima), a literatura funciona como fonte de material para uma análise psicológica, mas não fornece desenvolvimentos consistentes na proposição de uma teoria mais literária para valorar narrativas de duplo. No entanto, Tymms vai além de Rank, incorporando em sua análise narrativas do final do século XIX e do século XX, indicando as transformações que foram operadas e as novas teorias incorporadas à ideia de duplo.

Leitora profícua de Ralph Tymms, assim como de Rank, a crítica Aglaja Hildenbrock¹⁵⁵ buscou ampliar a análise de Tymms afastando-se da psicologia e da psicanálise e se aproximando de aspectos literários do tratamento do duplo. Para tanto, elegeu um conjunto de textos das literaturas alemã e inglesa para ilustrar suas posições acerca das origens e do desdobramento literários do motivo.

Partindo da definição do termo “Doppelgänger” por Jean Paul em *Siebenkäs*, como a maioria dos críticos e também aqui, Aglaja identifica a mudança de figura de textos que aparentemente continham duplos, mas que são outros artifícios literários para expressar, dar forma ou discutir outros aspectos das relações humanas (por exemplo, o uso de figuras duplicadas como forma de dar comicidade a narrativas). A autora identifica em Jean Paul uma das mais importantes novidades no duplo durante o (pré-)romantismo: a introdução na literatura da divisão interna dos personagens. A partir dessa identificação, a autora discute fatores que se relacionam com essa divisão, por exemplo, mesmerismo e hipnose. Sua caracterização do duplo, sua hipótese de trabalho, é apresentada no início da obra:

Além disso, quero deixar claro que o duplo de maneira alguma é sempre um fato objetivo que pode ser reconstituído e verificado pelo ambiente; seu efeito, sob condições, é assumido somente a partir da força de imaginação subjetiva do indivíduo. A chave para a compreensão desse problema está, creio, no significado do *reconhecimento*: a questão é menos se e até que ponto uma pessoa se reconhece na outra e a vivencia por isso como duplo¹⁵⁶.

Para Aglaja Hildenbrock, a manifestação exterior do duplo, sua corporificação, não é e não pode ser a única maneira de identificação de um duplo. Em sequência, ela inclui o problema do reconhecimento como ponto fundamental para a narrativa de duplo.

¹⁵⁵ HILDENBROCK, Aglaja. *Das andere Ich: Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1986.

¹⁵⁶ HILDENBROCK, Aglaja. *Op. cit.*, p. 30.

Somente no momento em que o original reconhece o outro como seu duplo que essa relação se instaura definitivamente e as consequências, seguindo aqui Ralph Tymms, poderão dar início à discussão em relação ao problema da identidade. Esse ponto será uma das bases para nossa contribuição na segunda parte deste capítulo.

A autora, então, após estabelecer esse fundamento do duplo, traça uma divisão das narrativas em duplos individuais e duplos coletivos. Sob a categoria de duplos individuais a autora circunscreve precisamente os duplos que se manifestam diante de uma pessoa, isto é, um original e seu duplo, e as discussões em relação ao embate entre identidades ficam atreladas somente a esses dois personagens (como no caso de “William Wilson” e os dois Golyádkin em *O duplo*). Em contrapartida, o duplo coletivo é uma criação artificial que espelha questões relacionadas à humanidade de maneira geral. Sob essa categoria, a autora cita o mito judaico do Golem e os autômatos como “duplos” do ser humano que funcionam para que haja um embate identitário entre a criação e a criatura¹⁵⁷.

Aglaja, portanto, opera uma ampliação do campo semântico do duplo e passa a incluir em seu âmbito não somente as cisões de consciência, as divisões e as duplicações (para usarmos os termos de Tymms), mas também criações artificiais feita por humanos.

Sendo os duplos coletivos essencialmente o Golem e os autômatos, maior ênfase é dada aos duplos individuais. Notando a influência de Rank na identificação dos traços principais do duplo, Hildenbrock listará as relações entre pai e filho (especialmente relacionadas à castração, ou seja, a busca pelo pai idealizado), irmãos e gêmeos, complementariedade, substitutos (relações de amizade, *Ami et amile*) e usurpadores (“O ensinado” de Kleist e *O duplo* de Dostoiévski), as personalidades e traços que se alternam, fantasmas, reflexos, retratos e a sombra.

Tomando a argumentação-base acima transcrita e os traços identificados pela autora como funções nas narrativas de duplo, nota-se, no entanto, que em alguns desses itens o componente fundamental da existência da relação do duplo, o reconhecimento, não ocorre. Citando o exemplo bíblico de Caim e Abel, a autora considera que existe uma relação de duplos devido ao conflito estabelecido entre os irmãos¹⁵⁸; no entanto, o reconhecimento necessário e a vivência “como duplo” não estão presentes. Para autora,

¹⁵⁷ Seguindo a argumentação de Aglaja, o monstro Frankenstein poderia ser lido como um duplo de seu criador. Não compactuamos, no entanto, com essa visão, como se verá adiante.

¹⁵⁸ HILDENBROCK, Aglaja. *Das andere Ich: Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1986, p. 89.

portanto, a saída para tal paradoxo será considerar não somente o reconhecimento, mas também a identificação subjetiva entre uma personagem e outra¹⁵⁹ para caracterizar um fato narrativo como um duplo. No entanto, aqui surge novamente o problema da ampliação do campo semântico do duplo, o que permite com que narrativas que apenas se aproximem a uma identificação entre dois personagens, como irmãos, sejam consideradas narrativas de duplo.

Apesar dessa ampliação a nosso ver excessiva, o mérito de Aglaja Hildenbrock foi realizar uma análise de duplos centrando em aspectos narrativos mais do que aspectos psicológicos, ainda que, dado a natureza do tema, não possam ser definitivamente dissociados¹⁶⁰.

Nessa linha que se aproxima da análise literária, destacamos a seguir o trabalho de John Herdman, que irá, ao invés de ampliar a gama de possibilidades de narrativas de duplo, circunscrevê-las e dar mais consistência e justificação à categorização do que a crítica literária pretérita.

Sua obra, *The Double in Nineteenth-Century Fiction*¹⁶¹, é a proposta de uma análise centrada na literatura das manifestações do duplo produzida durante o século XIX, inegavelmente uma das épocas mais profícuas na exploração desse motivo. Como aventado por diversos autores, a análise literária do duplo, por sua característica intrínseca de fenômeno tanto físico quanto mental, parte dos aspectos psicológicos identificados na narrativa para, então, ser possível identificá-las em sua construção. Assim, Herdman identifica as origens das concepções de duplo na história, iniciando por uma história cultural em que o tema é tratado. Algumas de suas pontuações, no entanto, são valiosas para nossos objetivos neste trabalho e procuraremos ressaltá-las.

Uma primeira constatação do autor, partindo de narrativas selecionadas, é a de que o ser humano possui uma tendência, uma inclinação, a observar o mundo e catalogá-lo em dualidades. Claro e escuro, sol e lua, dia e noite, vida e morte, alma e corpo, ou

¹⁵⁹ HILDENBROCK, Aglaja. *Das andere Ich: Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1986, p. 272.

¹⁶⁰ Tecendo uma crítica ao modelo de Aglaja Hildenbrock, Dimitris Vardoulakis identifica em trabalhos sobre o duplo a falta de uma caracterização filosófica do motivo, efetivamente uma linha de estudos pouco desenvolvida na crítica especializada. Aqui, no entanto, não acataremos a sugestão do autor devido ao escopo do trabalho ser uma leitura literária do motivo, remetendo-nos à tentativa feita por ele no sentido de conceber o duplo filosoficamente (VARDOULAKIS, Dimitri. *The Doppelgänger. Literature's Philosophy*. Nova York: Fordham University Press, 2010; para a crítica a Aglaja, p. 9 e nota 17).

¹⁶¹ HERDMAN, John. *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. Londres: MacMillan, 1990.

seja, oposições são formas de apreender o mundo e tentar compreendê-lo e explicá-lo de maneira a conseguir compartimentalizar experiências e visões e, assim, melhor aplicá-las a outros aspectos da vida¹⁶². A cada um desses fenômenos, além de seu aspecto físico, os seres humanos atribuíram novos significados para tentar explicar, e até mesmo suportar, questões com as quais ele se defronta e que parecem insolúveis¹⁶³. Esta, podemos dizer, é a essência do motivo do duplo: mediante a corporificação de um problema que está localizado no íntimo (ou seja, na alma) do indivíduo, a visão do oposto, do contrário, do estranho provoca uma reação contra aquilo que se quer negar, porém que aparece como desejo.

Seguindo a argumentação do autor, percebe-se um movimento em direção à divisão dos objetos e dos fenômenos do mundo como maneira de acessá-los. Ao pensar tal divisão, pensa-se também em seu contrário, a unidade. É precisamente o enfrentamento da divisão que leva o indivíduo a se sentir não um todo, mas sim somente uma parte que busca, talvez utopicamente, esse todo. “Em todas as suas variantes, o duplo surge da e dá forma à tensão entre divisão e unidade”¹⁶⁴. A cisão do indivíduo, e sua corporificação externa na figura do duplo, é a manifestação de um conflito de consciência que o próprio indivíduo não consegue resolver pelo pensamento, ou seja, a fuga à resolução do problema se torna tão aguda que ele se externaliza e, assim, como ganha movimentação própria, força o original a enfrentá-lo, na maior das vezes com a destruição de si mesmo (suicídio) ou o assassinato simbólico de parte de sua identidade¹⁶⁵.

Essa dualidade de pensamento, que Herdman argumenta ser uma compreensão necessária para analisar narrativas de duplo, é exemplificada pelo autor com uma análise da tradição. E é precisamente na tradição cristã que Herdman localiza o início, ainda

¹⁶² HERDMAN, John. *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. Londres: MacMillan, 1990, p. 1. No mesmo sentido, FORDERER, Christof. *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1999, p. 11.

¹⁶³ “A concepção de alma, portanto, tem uma origem material. Mais tarde, com o aumento da experiência do real, o homem, que não quer reconhecer a morte como aniquilação eterna, busca refúgio numa concepção imaterial” (RANK, Otto. *O duplo. Um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Gradiva Editorial, 2014, pp. 138-139).

¹⁶⁴ HERDMAN, John. *Op. cit.*, p. 2.

¹⁶⁵ Existe uma exceção, apontada por Aglaja Hildenbrock, em que o “duplo” (diríamos mais uma relação de duplicidade), ao invés de levar ao aumento do conflito do indivíduo, reforça a identidade do original e pode ser visto como um agente libertador do conflito. Tal configuração aparece em “The secret sharer” de Joseph Conrad (HILDENBROCK, Aglaja. *Das andere Ich: Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1986, p. 159).

distante, de discussões que desembocarão na figuração do duplo no romantismo europeu.

Segundo o crítico:

No entanto, é impossível lidar adequadamente com o uso do duplo por escritores românticos e pós-românticos sem alguma compreensão da história complexa da dualidade moral na tradição cristã ocidental, e dos elementos de dualismo como uma posição metafísica dentro da teologia cristã ortodoxa e, ainda mais marcadamente, heterodoxa.

Acertadamente, o autor afirma a base de pensamento cristã que está por trás da composição de narrativas no mundo ocidental. Os temas, os assuntos e os motivos da literatura ocidental são baseados na tradição que formou essa literatura, ou seja, os valores cristãos de maneira geral, sua ética e sua moral são discutidos, explícita ou implicitamente, pelas tradições literárias produzidas no ocidente¹⁶⁶. Herdman identifica a primeira dualidade existente na narrativa bíblica como aquela entre Jesus humano e Jesus divino, uma existência extra-ordinária que, ao mesmo tempo, é natural e espiritual. O autor avança sua argumentação citando a Epístola de São Paulo aos Romanos: nela, o santo tece reflexões sobre a dualidade existente entre a lei divina, que deve ser cumprida em sua totalidade, e a natureza carnal de sua existência. Nesta natureza, porque o humano é falível, reside o pecado; a natureza carnal, apesar de reconhecer a virtude da lei divina, insiste em cometer pecados. Sabe-se que há uma transgressão em curso, mas o pecado reside dentro do carnal e rege os atos humanos. Dessa maneira, o desejo que o indivíduo sente é bom, porém, passando pela carne e seus pecados, ele acaba fazendo o que é errado¹⁶⁷. A dualidade existente nessa passagem é dada entre a lei divina e a lei do pecado, uma que deve ser buscada (talvez como um norte utópico) e outra que é sempre presente. Vê-se, aqui, os primórdios dos termos de oposição que caracterizam algumas das bases morais cristãs: carne e espírito, bem e mal, Deus e o Diabo.

Herdman continua sua análise se referindo às seitas gnósticas que floresceram já no primeiro século da era comum e afirma que os gnósticos, de maneira geral, levam essas dualidades a extremos. Os gnósticos, segundo sua concepção, buscam uma relação individualizada com a divindade; durante sua aproximação a ela, obtêm conhecimentos

¹⁶⁶ Um ensaio de grande valia que identifica essa influência geral da Bíblia – e, por extensão, do cristianismo – na literatura ocidental, e de onde retiramos o pano de fundo para as afirmações acima, é FRYE, Northrop. *The Great Code: The Bible and Literature*. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981.

¹⁶⁷ A título de curiosidade, em *Fausto*, de Goethe, Mefistófeles inverte essa relação, como sói acontecer com o diabo, quando diz: “Sou parte da Energia / Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria” (vv. 1336-1337, GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto. Uma tragédia*. Primeira Parte. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 139).

secretos que garantiriam a salvação. Para o indivíduo praticante dessas seitas, tais conhecimentos têm fundamento no reconhecimento “de sua verdadeira natureza como um ser espiritual preso no corpo carnal dado a ele por um criador estranho”¹⁶⁸. Esse conhecimento é comum entre os gnósticos e os cristãos, ou seja, o mundo espiritual é separado do mundo material e a verdadeira vida somente é possível naquele mundo; em contrapartida, para os gnósticos, o mundo terreno é a criação de uma força maligna que provará os fiéis com múltiplas tentações. Há, no entanto, um paradoxo fundamental nesse pensamento: se o mundo terreno fosse também criação divina, por que existiria o mal? Os gnósticos, para buscar resolver essa contradição, imaginaram a existência de “espíritos malignos” que trazem o pecado ao mundo. Entra em cena a figura do Redentor (identificado com Jesus), enviado para que os salve da influência maléfica e pecaminosa que a terra oferece. Observa-se que as próprias seitas se baseiam em dualidades que levam à salvação e à danação, conforme os atos e os escolhidos pelos praticantes.

O gnosticismo, portanto, nasce como uma seita individualista em que serão salvos somente aqueles que creem ter acesso ao conhecimento secreto – e próximo ao divino. São, além de individualistas, dualistas e centrados na figura humana, pois que ela é detentora no mundo terreno do conhecimento necessário para a salvação e a vida eterna, em detrimento da figura divina, que se manifesta somente através dos escolhidos¹⁶⁹. Em suma, a relevância dada ao conhecimento e ao indivíduo permitem-nos nos aproximar de uma interpretação subjetiva da religião, que será retomada posteriormente no pensamento da Reforma.

O dualismo cristão será acentuado, por volta do século III da era comum com a criação da ideia de maniqueísmo pelo persa Manes, ou Maniqueu, um filósofo cristão. Seu pensamento estabelecerá os fundamentos para uma visão dualista da religião e do mundo, criando e sustentando categorias de pensamento que existem com base em sua oposição partindo da dualidade entre luz e sombra. Assim, identifica-se o bem com Deus e o mal com o Diabo; o bem com o espírito e o mal com a matéria, o carnal. O pensamento maniqueísta ganhou grande amplitude e atravessou os séculos encontrando adeptos em diversos pensadores e teólogos cristãos, tais como o primeiro Santo Agostinho¹⁷⁰.

¹⁶⁸ HERDMAN, John. *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. Londres: MacMillan, 1990, p. 5.

¹⁶⁹ HERDMAN, John. *Op. cit.*, p. 6.

¹⁷⁰ HERDMAN, John. *Op. cit.*, p. 7.

Uma base do pensamento gnóstico, a noção de “eleito” ou “escolhido”, retorna na Reforma Protestante e em seu conceito de predestinação. Em sua visão mais estrita, a predestinação está ligada diretamente à vontade divina, o que exclui a possibilidade de redenção, central aos católicos. O fato de saber se a pessoa é eleita ou não é dada de maneira pessoal e subjetiva baseado em uma sensação de que se é um eleito. Abre-se um espaço para arbitrariedade quando a pessoa se pensa salva sem que haja uma possibilidade de confirmação de tanto, seja por párocos em cargos mais altos, seja pelas escrituras. Herdman assim conclui esse raciocínio: “A pessoa somente pode se arrepender se estiver livre para tanto, e se a pessoa está livre para se arrepender, esse arrependimento já está implícito e incluído na sua justificação e salvação”¹⁷¹.

Durante o Renascimento, a questão da predestinação é premente. Christopher Marlowe a coloca diretamente em sua peça *A história trágica do Doutor Fausto*, uma peça fundada sob o pensamento protestante. Herdman argumenta que Mefistófeles, nessa peça, além de ser um emissário de Lúcifer, também corporifica o lado escuro e sombrio da natureza humana. A questão da possibilidade do arrependimento é posta na luta entre o Anjo Bom e o Anjo Mau, que têm posições contrárias quanto a tal possibilidade. Fausto acaba por não se arrepender¹⁷², mas ainda se debate se essa atitude de Fausto resulta de fato da *impossibilidade* de se arrepender ou da *crença* (moral) de não o poder fazer.

O dualismo, como fundamentação do pensamento, já está, portanto, estabelecido como pano de fundo para o pensamento dessa época, conforme podemos atestar nesse breve histórico. O Iluminismo aprofundará essas concepções duais de pensamento na medida em que o que se ilumina pela luz da razão deixa, conseqüentemente, de iluminar uma outra faceta do pensamento. É aqui que observamos a tendência, por exemplo em G. H. Schubert, de pensar novamente em termos dualistas, porém em se ater ao lado não explorado da natureza humana. Um relativo pessimismo que vemos no romantismo é uma resposta ao otimismo de compreensão totalizante propugnada pelo esclarecimento¹⁷³. Durante a segunda metade do século XVIII e, notadamente, na primeira metade do século XIX, a questão do dualismo retorna ao foco de pensamento, porém com outra roupagem. Muito resultado do que já chamamos de “primado da razão”, concepções dualistas tendiam a ser vistas como “primitivas”, pertencentes a culturas consideradas menos

¹⁷¹ HERDMAN, John. *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. Londres: MacMillan, 1990, p. 9.

¹⁷² HERDMAN, John. *Op. cit.*, p. 10.

¹⁷³ HERDMAN, John. *Op. cit.*, p. 11.

desenvolvidas do ponto de vista (europeu) civilizatório. Essa concepção, que, conforme vimos, estende-se até o início do século XX em obras como a de Otto Rank, é adotada tendo em vista o cenário europeu do início do século XIX no contexto das viagens de exploração, do início do mundo colonial pelos países da Europa central e do contato deles com países africanos e americanos. Há uma valoração, por um lado, da experiência de viagem (pensamos em, por exemplo, *O coração das trevas* de Joseph Conrad) e, por outro lado, da comparação da sociedade daqueles povos com os da metrópole. Assim, cresce o interesse intelectual pelo distante, pelo milagroso, pelo exótico. No entanto, essa valoração supõe também e por vezes dá origem a concepções preconceituosas movidas pela pretensa superioridade do pensamento europeu da época. Os povos africanos, americanos e outros, como o indiano, são vistos como selvagens e inferiores porque, segundo a visão europeia, não conseguem domar os impulsos e estabelecer regras claras para a convivência em sociedade. Como reflexo, essa experiência com o mundo exterior, divulgada por diversas obras, tais como relatos de viagem e descrições de povos, penetra, por assim dizer, no “inconsciente europeu”¹⁷⁴. As imagens de um mundo selvagem perfazem uma ameaça ao espírito iluminado europeu, o que causa um sentimento de rejeição a elas movido pelo medo do ataque à racionalidade, ao progresso e à perfectibilidade humana¹⁷⁵.

Conforme discutimos, um dos traços do romantismo é precisamente uma resposta ao pensamento racionalista que pretende lançar luz sobre a totalidade do conhecimento humano. Os autores românticos perceberam lacunas nas possibilidades de essa luz alcançar todas as manifestações do pensamento e desviaram sua atenção precisamente ao que a luz da razão não iluminava. Os romances góticos ingleses (por exemplo *O castelo de Otranto* de Horace Walpole, *O monge* de Matthew Gregory Lewis e *Os mistérios de Udolfo* de Ann Radcliff) foram pioneiros em se distanciar parcialmente da visão totalizante da razão e dar atenção aos aspectos menos iluminados dos fenômenos e da natureza humana. Esses romances estão inseridos, em seu fundamento, nessa concepção dualista a qual vimos tratando com a leitura de Herdman.

No entanto, o dualismo nos séculos XVIII e XIX não se restringiu à literatura e à teologia, mas alcançou também as bases da filosofia. Em uma leitura superficial, mas que nos satisfaz aqui, o dualismo aparece, por exemplo, em Fichte com sua postulação entre

¹⁷⁴ HERDMAN, John. *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. Londres: MacMillan, 1990, p. 11.

¹⁷⁵ HERDMAN, John. *Op. cit.*, p. 12.

“Eu” e “não Eu”, sendo eles complementares à experiência. Kant, por sua vez, postulava a existência e a coabitação do bem e do mal na alma humana; ele aproximava esses dois conceitos com a ideia de que há uma luta entre a razão e o irracional, o bem e o mal, respectivamente, “no qual a razão deve prevalecer se quiser que o bem prospere e floresça”¹⁷⁶. Hegel, na discussão proposta na obra *Fé e conhecimento*, analisa as consequências epistemológicas do dualismo proposto por Hume e Kant e discute as justificações racionais para a postulação desse dualismo¹⁷⁷.

Façamos aqui um pequeno excursus. No campo literário, Hoffmann¹⁷⁸ tecerá comentários a esse dualismo subjacente ao pensamento corrente na intelectualidade do século XIX, em um dos raros casos em que discussões filosóficas são debatidas em sua obra (ao contrário da música e da estética, por exemplo). Tal discussão está no sétimo capítulo da novela *A princesa Brambilla*.

A cena é um diálogo entre os personagens principais da trama e, entre eles, Mestre Celionati, dado como um charlatão que propaga as ideias mais insanas sobre o ser humano e suas afecções mentais. Em determinado ponto da conversa, ele diz:

De longe, bem longe, de um país tão longínquo que Peter Schlemihl, apesar de suas botas de sete léguas, teria de correr um ano inteiro para atingi-lo, um homem jovem e distinto viajou até Roma para submeter-se aos benefícios de minhas artes curativas, pois sofria de um mal, o mais estranho e perigoso de todos, cuja cura depende de um meio arcano secreto cuja posse supõe iniciação na magia. É que o homem estava contaminado por um dualismo crônico¹⁷⁹.

Hoffmann menciona nesse trecho esse estranho conceito chamado “dualismo crônico”, que será, inclusive, utilizado pela crítica para relacioná-lo ao duplo (Andrew J. Webber). O léxico que envolve a apresentação desse conceito oscila entre o sério, o cômico e o fabular; sério porque perigoso, cômico porque é sério e no entanto relacionado a magias e conhecimentos secretos, e fabular porque o jovem vem de um país distante, exótico, poder-se-ia dizer. A reação dos presentes após essa fala foi de zombaria, de descrença, incrementada pelo fato de que quem fala é considerado um charlatão.

¹⁷⁶ HERDMAN, John. *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. Londres: MacMillan, 1990, p. 12.

¹⁷⁷ Ou outro ponto de vista, este mais ensaístico, é o de Clément Rosset, em cujo trabalho ele propõe que o próprio real tem uma outra existência, dupla, e que o indivíduo sempre transita entre uma e outra (ROSSET, Clément. *O real e seu duplo. Ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008).

¹⁷⁸ Herdman anuncia, em uma sentença, que o pendor de Hoffmann para o duplo está relacionado ao idealismo de Schelling e pelo dualismo presente no romance *Siebenkäs* de Jean Paul.

¹⁷⁹ HOFFMANN, E. T. A. *Princesa Brambilla*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017, p. 148.

Hoffmann trata de um tema considerado fulcral em sua obra, o dualismo (figurado em duplos e duplicidades), e apresenta-o em chave irônica por meio de um charlatão, alguém que não é levado a sério pelos convivas.

Mestre Celionati chama a atenção de todos para a confusão criada pela identificação entre um estrangeiro, até então não notado pelos demais, e o protagonista da novela, Giglio Fava. Reinholt toma a palavra e propõe o início de uma discussão sobre tal conceito: “– Acredito – opinou Reinholt –, acredito que por dualismo crônico, Mestre Celionati, o senhor compreende simplesmente a estranha insensatez em que o eu se separa de si mesmo, em decorrência do que a personalidade não pode mais se manter firme”¹⁸⁰. Hoffmann aponta, por seu personagem, que o dualismo crônico, além de ser uma doença, está relacionada à loucura ou à possibilidade dela (“insensatez”) e que é estranha (poder-se-ia dizer que causa a sensação do inquietante)¹⁸¹. O escritor também identifica uma cisão interna no indivíduo que, após acontecer, desestabiliza a personalidade e pode levá-lo à loucura ou à morte. Hoffmann, no entanto, não dá prosseguimento à discussão que fora travada: o estranho estrangeiro se imiscui no grupo e Mestre Celionati sai de cena. O estrangeiro apenas limita-se a dizer que sua condição é de fato inquietante e que, para curá-la, o charlatão prescreveu apenas exercícios físicos vigorosos. Os demais participantes, em um jogo de fina ironia, notam que o estrangeiro está firme em suas pernas e a cena altera-se novamente.

Voltamos. Após um breve histórico do dualismo teológico e filosófico, Herdman passa a analisar o duplo propriamente dito. Localiza a criação do termo em Jean Paul e propõe alguns traços característicos que identificariam o duplo em uma narrativa. Trata-se de um “segundo eu”, captável por sentidos físicos, que depende da relação com um indivíduo original a quem se parece por similaridade ou identificação completa, envolvido em uma aura sugerindo o sobrenatural e relacionado à subjetividade do original¹⁸². Sabendo ser uma definição ampla, Herdman a restringe fazendo a concessão de que nem toda personalidade cindida significa a existência de um duplo. São necessárias todas as características em conjunto para que a análise de uma narrativa sob a ótica do

¹⁸⁰ HOFFMANN, E. T. A. *Princesa Brambilla*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017, p. 149.

¹⁸¹ “A condição da autoscopia converte a primazia do sujeito desejante, que pode considerar tudo o que vê como seu objeto, em uma sujeição moral ao outro. Esses são os sintomas visuais do diagnóstico do ‘dualismo crônico’, a condição que aflige quase toda narrativa-caso de Hoffmann” (WEBBER, Andrew J. *The Doppelgänger: double visions in German literature*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 119).

¹⁸² HERDMAN, John. *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. Londres: MacMillan, 1990, p. 14.

motivo do duplo seja produtiva. Assim, propõe duas categorias para pensar o duplo: o duplo alegórico, que investigará conflitos humanos, e o duplo clínico, cujos julgamentos morais (dualidade entre razão e loucura e bem e mal) são suspensos para serem vistos como “casos clínicos”¹⁸³.

O autor enfaticamente preza em sua análise pelos duplos alegóricos e repudia a limitação de se ler narrativas de duplos como casos clínicos:

[...] que o duplo possa existir “somente” na imaginação do personagem. Isso pode ser uma possibilidade válida a se explorar se estivéssemos lidando com estudos de caso, mas, aplicado a obras de ficção, é, obviamente, absolutamente sem sentido. Sugerir que Coppelius, ou Gil-Martin em *Pecador Justificado* de James Hogg, ou o segundo Golyádkin em *O Duplo* de Dostoiévski são seres puramente interiores, meras projeções da subjetividade do original, não somente é superpsicologizar, mas também remover do artifício do duplo toda a sua potência, e mal compreender o que há em sua constituição essencial.¹⁸⁴

Esse argumento de Herdman é central para sua análise e para a nossa em particular, como se verificará adiante. A interpretação psicologizante, como a faz, por exemplo, Paul Coates¹⁸⁵, exclui as narrativas de duplo manifesto, aparente, como narrativas de construção fácil, sem profundidade, argumentando que o fundamental nesse tipo de texto é exatamente a análise do duplo como uma projeção da subjetividade do indivíduo original. Não podemos coadunar com essa assertiva, na medida em que, falando com Herdman, a potencialidade do motivo do duplo jaz precisamente no encontro, na visão, entre as duas instâncias, o original e seu duplo.

¹⁸³ HERDMAN, John. *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. Londres: MacMillan, 1990, p. 20.

¹⁸⁴ HERDMAN, John. *Op. cit.*, 1990, p. 50.

¹⁸⁵ COATES, Paul. *The Double and the Other. Identity as Ideology in Post-Romantic Fiction*. Londres: Macmillan Press, 1988. Coates baseia sua análise do duplo em categorias um tanto heterodoxas, em nossa opinião pouco proveitosas para o estudo do motivo. Assim, na exposição de seus pressupostos, o autor afirma “obras de ficção existem no espaço entre o Duplo e o Outro”, o Duplo assume uma existência própria quando o autor o coloca no papel, “o Duplo é o eu quando fala outra língua”, “a cultura estrangeira é percebida como fornecendo um espaço onde viver uma segunda vida secreta” (e liga essa afirmação a câmeras de vigilância em uma sociedade centralizadora), “estudos clínicos mostraram que o Duplo tende a aparecer ao crepúsculo na forma de um rosto ou um torso flutuantes, e ser uma aparição momentânea e incolor”, “o Duplo se tornando um Outro é também, para o *fin de siècle*, uma imagem codificada da mulher que abandona o marido” (pp. 1-4). Coates não se baseia na tradição crítica do motivo do duplo, nem tece uma análise dela ou busca nela fundamentação, ainda que aqui e ali surjam referências a outras categorias de duplo, que são prontamente rechaçadas (tal como a posição de que a manifestação material do duplo em Dostoiévski torna essa narrativa menor). Suas posições, portanto, não parecem ser de grande aproveitamento para o raciocínio que estamos conduzindo. Gerald Bär tem opinião semelhante, afirmando que “Paul Coates precedeu seu estudo *The double and the other* (1988) por um *motto* de Adorno que alude ao estranhamento sem, no entanto, traçar uma ligação direta com o motivo do duplo” (BÄR, Gerald. *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. Amsterdam: Rodopi, 2005, p. 63).

É precisamente na visão que está centrada a análise do crítico inglês Andrew J. Webber em sua monografia sobre o motivo: *O Doppelgänger: visões duplas na literatura alemã*. O primeiro capítulo de sua obra é centrado na definição de trabalho que o autor utilizará para a análise do motivo do duplo em Jean Paul, Hoffmann, Kleist, Theodor Storm, entre outros, incluindo um excuro extenso sobre a literatura moderna e as transformações do duplo operadas no século XX.

O primeiro de seus argumentos propõe a *visão* como um aspecto central para os duplos: ele é uma figura de compulsão visual, essencialmente ligado ao olhar como absorção do contraste entre personalidades¹⁸⁶. A partir do signo da visão, outros traços do duplo surgem como desdobramentos naturais: o caráter duplicado do conhecimento carnal e do conhecimento cognitivo. Exemplifica com a visão por Medardus de Aurelie: no mero olhar a seu objeto de desejo, suspende-se a razão, que diz a Medardus para se afastar de seu objeto de tentação; no entanto, o impulso erótico em relação a ela (conhecimento carnal) é maior e o leva à loucura, desencadeando, inclusive, o aparecimento do duplo. Mesmo a linguagem de Medardus se altera, tornando-se fragmentária, estranha, gaguejada (assim como a de seu duplo). Medardus fala “como se não fosse ele”, como se outra pessoa usurpasse seu potencial de fala. Tal confusão da língua e da linguagem é outro dos fatores apontados por Webber para a constituição do duplo. Assim, a cisão mental se torna insustentável para o original frente a seu duplo, que se torna senhor e ao mesmo tempo servo daquele¹⁸⁷; em outras palavras, instaura-se uma disputa entre o ego e o *alter* ego, ou seja, o duplo.

O duplo, para Webber, é uma figura de deslocamento no sentido espacial¹⁸⁸. Ele surge fora do lugar para que o original (nos termos de Webber, o “hospedeiro”) se sinta deslocado, aproximando-se do infamiliar, ou seja, a ambiência é conhecida, porém o duplo será uma fonte de estranhamento naquele ambiente¹⁸⁹. Em muitos contos de Hoffmann, bem como em *Os elixires do diabo*, a Itália é vista como uma ambientação estranha ao ânimo alemão, por vezes oferecendo pessoas, clima e reações absolutamente opostos àqueles esperados por um “autêntico alemão” (como escreve Hoffmann na quarta

¹⁸⁶ WEBBER, Andrew J. *The Doppelgänger: double visions in German literature*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 3.

¹⁸⁷ WEBBER, Andrew. *Op. cit.*, p. 5.

¹⁸⁸ WEBBER, Andrew. *Op. cit.*, p. 6. O conceito de deslocamento é aproveitado da obra *Moisés e o Monoteísmo* de Freud.

¹⁸⁹ Ainda que não seja uma narrativa de duplos, o conto “O hóspede inquietante” ilustra bem esse deslocamento que provoca a inquietante sensação do infamiliar.

parte de “As aventuras da noite de São Silvestre”). A essa sensação de inquietante provocada pelo deslocamento de lugares ou de pessoas estranhas está ligada, como já argumentamos, a neurose da repetição. Pode-se observar que os duplos aparecem e somem repentinamente; também personagens que não são duplos aparecem e somem sem deixar rastro (como Dapertutto em “As aventuras da noite de São Silvestre”). Webber acrescenta ainda que os duplos podem aparecer tanto internamente a um texto quanto como um intertexto entre duas ou mais obras¹⁹⁰.

Relativamente ao infamiliar citado acima, Webber postula que o duplo tem relação com um lar fraturado na infância. O lar, “*Heim*” em alemão, está na base etimológica para a palavra-conceito *Das Un-heim-liche*. É precisamente levando em consideração essa etimologia que Freud desenvolverá sua teoria sobre o infamiliar, ou o inquietante.

Por fim, Webber chama atenção para o caráter relacionado ao gênero em textos de duplos: quase sempre são homens que têm duplos ou que são duplos. São, de fato, escassas as narrativas em que mulheres têm duplos, podendo ser citado aqui apenas a narrativa *O papel de parede amarelo* de Charlotte Perkins Gilman¹⁹¹. Conforme veremos, se não há duplos femininos em Hoffmann, as relações de duplicidade entre personagens femininas são constantes, tanto em chave positiva quanto negativa.

Entre os textos que selecionamos para a análise crítica, a monografia de Webber é uma das duas que mais se aproxima de uma análise literária do motivo do duplo, ainda que não possa afastar os aspectos psicológicos do motivo¹⁹². Seus princípios para a análise do duplo estão baseados, mais do que em psicologia, como outros trabalhos que mencionamos, em aspectos filosóficos subjacentes aos escritos de autores que produziram durante o romantismo e o primeiro modernismo¹⁹³. O autor sugere uma visão dialética

¹⁹⁰ O autor, porém, não oferece exemplos para tanto. Com exceção de Peter Schlemihl, que é um intertexto, mas que não pode ser considerado um duplo, não localizamos esse tipo de duplo intertextual nas obras de Hoffmann.

¹⁹¹ Esse romance não é propriamente uma narrativa de duplo, mas pode ser considerado um texto em que há uma relação de duplicidade entre a personagem e as visões sobre o papel de parede amarelo (GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Trad. Diogo Henriques. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016).

¹⁹² Acertadamente, o autor pontua: “No caso do duplo, teoria e escrita criativa ocupam-se de uma troca complexa e altamente ambivalente de leituras e representações recíprocas. Teoria e prática convergirão aqui recorrentemente” (WEBBER, Andrew J. *The Doppelgänger: double visions in German literature*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 1). Como o duplo está estritamente relacionado com a consciência e com questões de conflitos psicológicos, o afastamento em relação à psicanálise e à psicologia não só seria quase impossível, mas também pouco produtivo.

¹⁹³ Webber arrisca uma aproximação: Kleist e Kant, Jean Paul e Fichte, e Hoffmann e Schubert (WEBBER, Andrew J. *Op. cit.*, p. 24).

presente nas narrativas de duplo na qual não há uma síntese materializada (mantendo assim suspensa a resolução do estranho em realismo), mas sim a materialização da premissa negativa, ou seja, o conflito com o duplo termina, como vimos em “William Wilson”, na negação da identidade própria materializada no outro. Não há uma resolução possível para a existência de ambas as instâncias da personalidade que está cindida: uma delas terá de perecer, ainda que aquele que resta permaneça indefinidamente em angústia por ter eliminado uma parte da personalidade que não mais retornará. Isso significa que a premissa negativa, o confronto com o lado noturno da personalidade, permanece sem resolução¹⁹⁴.

Diferentemente dos estudos anteriormente analisados, especialmente aqueles escritos na segunda metade do século XX, Webber desdobra sua leitura para além do romantismo, fazendo incursões pelo realismo e até mesmo pelo primeiro modernismo alemães. Seu corpo de textos é limitado à literatura alemã, o que não é em si algo criticável, mas sua análise encontraria guarida também em outras literaturas, especialmente a norte-americana.

A maior atenção de Webber é dada ao problema do *olhar* e da visão em todas as obras analisadas por ele; esses dois elementos constituem o fio vermelho que une todas as obras comentadas. Webber nota que o olhar é um instrumento poderoso para a percepção do mundo e para a instauração dos conflitos. As narrativas coligidas instauram um enigma do olhar em que o reconhecimento do outro se perde na consciência, que se altera e modifica o objeto observado. Webber interessa-se pelo olhar puro e pelo olhar com mediação, ou seja, com o uso de apetrechos e aparatos que mediam a relação do olhar e, portanto, da percepção do outro.

Para exemplificá-lo, o autor analisa detidamente o problema das “lentes verdes” em Kleist¹⁹⁵. Esse problema se relaciona à conhecida e consagrada “crise Kant” de Kleist. Essa crise se instaurou em 1801, quando Kleist percebeu, após realizar um estudo com grande afincamento, a verdadeira substância da teoria kantiana e a subsequente conclusão de que seus anseios e seus desejos anteriores não se coadunariam de maneira alguma com os pressupostos dessa teoria. Essa descoberta o levou às raias do desespero, porém dela germinou sua obra, que se tornaria fundamental na história da literatura alemã. Em carta

¹⁹⁴ WEBBER, Andrew J. *The Doppelgänger: double visions in German literature*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 6.

¹⁹⁵ WEBBER, Andrew J. *Op. cit.*, p. 25.

à sua noiva, Wilhelmine von Zenge, Kleist busca explicar, em termos simples, o fulcro de ambas as filosofias, a sua e a de Kant, e a impossibilidade cabal de conciliá-las. É nela que surge a imagem das “lentes verdes”. Em poucas palavras, Kleist argumenta que, se o indivíduo observar o mundo utilizando uma lente verde, ele verá o mundo verde; dessa forma, a “coisa em si” (Kant) não poderia ser pensada, pois a experiência de mundo é mediada pelo filtro da lente verde e pelo olho do observador. Assim, nenhuma verdade pode ser encontrada e todas as coisas que obtemos na vida, e que levaremos à cova, são vãs. Essa percepção o levou a pensar que não é possível acessar a verdade das coisas, mas somente uma percepção dela sempre filtrada pelo olhar¹⁹⁶.

Poderíamos acrescentar o episódio em que o vendedor italiano oferece lentes a Nathanael em “O homem da areia” de Hoffmann. Toda a segunda parte do conto é centrada na descoberta do autômato Olimpia e as consequências dessa descoberta para ativar a neurose que resulta da figura dos olhos em um trauma de infância. Após receber as lentes, Nathanael testa-as olhando pela janela em direção ao escritório do fisiologista italiano Spallanzani, onde encontra Olimpia em seus aposentos. “Fascinado por uma atração irresistível”¹⁹⁷, Nathanael vai até a casa do fisiologista e cai em uma paixão desmedida pela boneca.

Essa é a visão que sustenta a análise que Webber faz de Hoffmann. Partindo do olhar, o autor retomará o termo “dualismo crônico” de *Princesa Brambilla* para ligar a visão ao motivo do duplo. Aqui, sua argumentação centrará no desdobramento em forma de postulado: “O sintoma principal do deslizamento da fantasia para a insanidade é a percepção visual do eu como outro – o duplo”¹⁹⁸.

Temos nessa postulação a junção de vários dos traços do duplo, conforme vimos tratando aqui. O autor utiliza o termo “sintoma”, próprio às ciências médicas, para indicar a manifestação dos conflitos de consciência que desencadearão o duplo, fazendo-o aparecer para o original. Trata-se de uma aproximação psicológica ao tema, que está

¹⁹⁶ SCOTT, D. F. S. Heinrich von Kleist’s Kant Crisis. *The modern language review*, v. 42, n. 4, p. 474, 1947.

¹⁹⁷ HOFFMANN, E. T. A. *O reflexo perdido e outros contos insensatos*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Estação Liberdade, 2017, p. 102. Antes, o narrador havia descrito os fatos que aconteceriam a Nathanael: “Ferve e fervilha no peito a chama escaldante que inflama e se lança por veias às faces mais e mais rubras. Seu olhar, estranhamente extraviado num espaço vazio, como se quisesse apreender imagens invisíveis a outros olhos, e a voz lhe escapa em vagos suspiros” (p. 91). Notamos o uso de vocabulários relacionados ao fogo e o uso do olhar e da hesitação do real (“invisíveis a outros olhos”) nesse excerto.

¹⁹⁸ WEBBER, Andrew J. *The Doppelgänger: double visions in German literature*. Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 119.

intimamente ligada com aspectos narrativos, denotando o conflito que está presente na consciência do personagem. Ademais, esse sintoma é deslizado, ou deslocado, ou seja, parte de um ponto inicial e transfere-se para outra região, fazendo surgir o estranhamento característico das narrativas de duplo e, a partir desse estranhamento, o sentimento de inquietação. Esse sentimento é intensificado porque, pois que deslocado, em seu lugar original é familiar, identificável pelo indivíduo; ao passar para outra região, o familiar se torna infamiliar, provocando angústia, rejeição e, de certa forma, sedução, uma tentação à aproximação. O pensamento, a imaginação, do fato familiar é trabalhada na consciência sob a forma de projeções, ou seja, delírios diurnos ou sonhos, o que constitui o elemento de fantasia mencionado pelo autor. À medida que essa fantasia é deslocada para o real e percebida de maneira tátil na manifestação física e visível do duplo, a fantasia, em se tornando material, provoca um questionamento inicial sobre o que é real e o que é imaginado. Esse questionamento se intensifica e o indivíduo perde a noção entre os dois domínios, ou seja, o da imaginação e o da realidade. Ao confundi-los, o elemento da loucura se faz presente; nas narrativas, como em “As aventuras da noite de São Silvestre” e “O homem da areia” de Hoffmann, por exemplo, mas também em “O Horlá”, “William Wilson” e *Memórias privadas e confissões de um pecador justificado*, o questionamento acerca do real e da fantasia é breve: em poucos instantes, como no caso de Nathanael, ambos os mundos se fundem e a loucura se instaura. Webber utiliza o termo “percepção visual” para esse clímax no qual o real (o que vimos chamando de “o original”) primeiro percebe e depois reconhece a figura do outro que interage com ele, confirmando para o personagem o estado de loucura instaurado. É um traço comum às narrativas românticas que apresentamos no Capítulo 1 a presença da descoberta do duplo e do reconhecimento dele como parte constitutiva, e desdobrada, do original. A repentina exposição ao conflito interno materializado torna-se, então, o *motivo* (no sentido latino de “aquilo que move”¹⁹⁹) da narrativa.

Essa definição é central para os textos analisados por Webber, e para nós como fundamento para a proposição de uma caracterização classificatória das narrativas de duplo. Antes, porém, devemos mencionar um último estudo relevante para a crítica do motivo do duplo na teoria literária.

¹⁹⁹ KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 3ªed. Vol. 1. Trad. Paulo Quintela. Lisboa: Arménio Amado Editor, 1963, pp. 80-88.

O esforço teórico na direção de abordar as narrativas de duplo partindo de um ponto de vista literário é, como vimos, recente, lembrando que uma total separação de áreas entre teoria literária e psicanálise e psicologia não é possível, e tampouco proveitosa. O trabalho mais relevante para nosso tema, nesse sentido, é aquele desenvolvido pelo teórico e crítico italiano Massimo Fusillo em 2012: *O outro e o mesmo. Teoria e história do duplo*²⁰⁰.

O ponto de partida de Fusillo para analisar o motivo do duplo é delimitar e definir uma abordagem temática para melhor enquadrar o objeto de investigação. Assim, Fusillo define o tratamento do duplo como tema da literatura, justificando sua escolha pela “tematização das constantes transculturais, isto é, de temas que têm ressonância na cultura e nos contextos diferentes porque atingem a realidade psíquica e antropológica, como é precisamente o tema do duplo”²⁰¹. Três palavras nos parecem relevantes na definição do autor para analisar, não só o duplo, mas qualquer tema: “realidade psíquica e antropológica”. A intersecção entre realidade e experiência no mundo, uma analisada internamente (psicologia) e outra manifesta (antropologia), parece-nos ser um ponto de partida produtivo para emoldurar o motivo do duplo e a maneira como ele se manifesta nas narrativas. Trata-se, assim, de observar o psíquico e o social na chave da realidade, como também do realismo²⁰².

Outro ponto a ser ressaltado na definição de Fusillo é o que chama de “constantes transculturais”. Esses termos implicam uma recorrência do tema sob análise, como demonstrado em nosso caso pelas narrativas analisadas no Capítulo 1, e uma perspectiva de trocas culturais, de circulação dos textos literários, que encontram guarida na cultura de chegada. No caso do motivo do duplo, o conflito psicológico é existente e ocorre em todas as culturas, tendo em vista ser um aspecto intrínseco à psique humana. A elaboração

²⁰⁰ FUSILLO, Massimo. *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*. 2ª ed. Modena: Mucchi Editore, 2012.

²⁰¹ FUSILLO, Massimo. *Op. cit.*, p. 21.

²⁰² Especialmente em Hoffmann, a dualidade entre o imaginário (psíquico) e o real (antropológico) tem um papel relevante para o desenrolar do enredo. Pode-se dizer ser uma característica marcante em suas narrativas a tentativa de explicação para fenômenos estranhos que fogem às leis da realidade. Tem-se, aqui, a reprodução de um dos dualismos jacentes ao período: o tratamento do “lado noturno” da natureza humana mediante a tentativa de explicação racional dos fenômenos; em outras palavras, o dualismo entre luz e sombra. Alguns críticos de Hoffmann identificam o período final de sua carreira literária como um adiantamento da literatura realista que surgirá alguns anos após sua morte em 1822, especialmente na novela *A janela de esquina de meu primo* (para uma discussão acerca da poética do realismo em Hoffmann, SELBMANN, Rolf. *Diät mit Horaz. Zur Poetik von E.T.A. Hoffmanns Erzählung Des Veters Eckfenster*. In STEINECKE, Hartmut (org.). *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch 1994*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1994, pp. 69-77, especialmente p. 79; SCHLUTZ, Alexander. *E. T. A. Hoffmann's Marketplace Vision of Berlin*. In PEER, Larry H. *Romanticism and the city*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011, pp. 106 e 119).

de narrativas para retratá-los tem roupagens e abordagens diferentes, próprias a cada uma dessas culturas, mas o cerne do problema é uma constante nelas. A circulação de produtos culturais permite novas visões e novas perspectivas para o desenvolvimento de representações, aqui literárias, sobre o tema tratado. O conflito psicológico tem, na visão de Fusillo, recorrências (e acrescentaríamos reverberações) na cultura de diferentes sociedades e, conseqüentemente, manifestações do duplo ocorrem nelas. O autor sustentará essa afirmação mediante a análise de narrativas que tratam o motivo do duplo tendo como pano de fundo os contextos e as culturas em que se inserem.

Fusillo chama a atenção, no entanto, para os limites de interpretação que devem ser a baliza do trabalho crítico de análise de temas, ou seja, para que se evite a superinterpretação de um tema, afastando-se do objeto inicial de investigação, o crítico deve delimitar aspectos fundamentais daquilo que pretende desenvolver e identificar características basilares que fundamentarão a análise do tema proposto²⁰³. Esse raciocínio é a base para o que o autor entende por tematização:

A tematização é, de fato, o processo hermenêutico com o qual o crítico individualiza o quadro de referência conceitual, o tema, e analisa por consequência sejam os elementos estruturais, formais, semânticos de um único texto (nível intratextual), seja a recorrência constante de um grupo de textos (nível intertextual)²⁰⁴.

Com base na premissa do trabalho temático-crítico, Fusillo propõe uma definição de trabalho para o duplo. Tendo em vista essa definição, Fusillo analisará, na linha da história da literatura, textos selecionados que sustentam sua posição e que, porventura, chocam-se com os limites interpretativos estabelecidos.

²⁰³ O autor, inclusive, tece críticas a interpretações muito abrangentes e categorias muito amplas que se propuseram a analisar o tema do duplo, especialmente na literatura psicanalítica. Cita, por exemplo, o caso de Carl F. Keppler e sua aplicação ampla do uso do conceito de *self* para analisar narrativas de duplo. Ao cabo, Keppler agrupa textos muito díspares para sustentar a argumentação de categorias de duplo. Um exemplo disso é a categoria de “The Second Self as Pursuer”. Keppler postula a existência de narrativas de duplo nas quais há um perseguidor ativo do original; no entanto, Keppler une obras como *Crime e Castigo* de Dostoiévski e *Morro dos ventos uivantes* de Emily Brontë para embasar sua argumentação. É difícil sustentar uma aproximação entre as duas obras nesse aspecto tendo em vista as diferenças entre o tipo de perseguição em uma e em outra (KEPPLER, Carl F. *Literature of the Second Self*. Tucson: University of Arizona Press, 1972; FUSILLO, Massimo. *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*. 2ª ed. Modena: Mucchi Editore, 2012, p. 25).

²⁰⁴ FUSILLO, Massimo. *Op. cit.*, p. 23. Adiante no texto, Fusillo desenvolverá em mais detalhes o problema fundamental da delimitação do tema: “[É] problema metodológico fundamental da tematologia e da comparatística: a necessidade de recortar bem o tema no *continuum* de referências, e de focar os elementos constantes para fazer ressaltar melhor as variantes históricas e a qualidade específica dos textos singulares” (p. 25). O autor, no entanto, não especifica o que entende por “qualidade específica” dos textos.

Fala-se de duplo quando, em um contexto espaço-temporal único, isto é, em um único mundo possível criado pela simulação literária, a identidade de um personagem se duplica: o um torna-se dois; o personagem tem, portanto, duas encarnações: dois corpos que respondem à mesma identidade e frequentemente ao mesmo nome²⁰⁵.

A definição para duplo pressupõe alguns fundamentos-base. O primeiro deles é a delimitação cronotópica única e interna à narrativa: o espaço e o tempo devem ser aqueles do interior da narrativa, aqueles que ocorrem no mundo ficcional criado pelo autor e não fora dele. O segundo pressuposto é a duplicação efetiva da identidade: um desdobramento deve ocorrer para que o conflito interno se instaure no mundo. Ao que se depreende da leitura da proposta de definição, o autor menciona os termos “encarnações” e “dois corpos”, o que leva à conclusão de que há uma manifestação física e exterior do duplo em relação ao original e que essa existência oscila entre a duplicidade da identidade e, mediante o confronto, uma unidade subjacente que foi dividida e que, por isso, encontra-se em conflito.

A partir da definição, Fusillo propõe o duplo como campo temático e identifica traços fundamentais que ocorrem nas narrativas que desenvolvem o motivo. São eles: “identidade duplicada”, no qual a identidade duplicada permanece autônoma do duplo; “personagens especulares”, no qual há oposição de caracteres que indicam uma unidade latente de identidade; e “personagens complementares”, no qual a duplicação mantém a divisão interna e o conflito aparentes, sugerindo uma relação de complementaridade entre o original e seu duplo²⁰⁶.

A seguir, o autor propõe delimitações para outros tipos de narrativas que, embora se aproximem da noção de duplo, são, na realidade, outros gêneros e, conseqüentemente, devem ser analisados em campos temáticos diferentes. A divisão interna na psique da personagem é denominada “duplo aparente” e, por não haver um conflito simultâneo entre duas consciências, sejam elas complementares ou singulares, são analisadas de maneira distinta do campo temático do duplo. O autor inclui entre essas narrativas aquelas que retratam possessões demoníacas, esquizofrenia, entre outros²⁰⁷. A duplicação que ocorre apenas em sonho também é apontada como uma narrativa não especificamente sobre

²⁰⁵ FUSILLO, Massimo. *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*. 2ª ed. Modena: Mucchi Editore, 2012, p. 24.

²⁰⁶ FUSILLO, Massimo. *Op. cit.*, p. 28.

²⁰⁷ FUSILLO, Massimo. *Op. cit.*, p. 29.

duplos, mas sim se aproxima ao “duplo aparente” e, como tal, pertence a outro campo semântico que não o do duplo²⁰⁸. Outro tema que é aproximado frequentemente ao duplo é o motivo do sósia. Conforme explicitamos no Capítulo 1, o sósia é um motivo que ocorre na antiguidade e que não possui relação com a crise de consciência essencial para a análise do motivo do duplo como nós a definimos aqui partindo do romantismo. O sósia, e a peça original em que aparece, *Anfitrião* de Plauto, pode ser considerado, dada a influência que teve durante a história literária e suas múltiplas reelaborações, como uma tradição literária autônoma e, na visão de Fusillo, um campo temático diferente daquele do duplo²⁰⁹. Nessa mesma linha, as narrativas que retratam conflitos entre gêmeos também são parte de uma tradição autônoma, uma linhagem que pode se estender desde narrativas religiosas e míticas até textos recentes. Por serem duas personalidades diferentes, ainda que em alguns aspectos próximas, as personagens gêmeas têm origens distintas, ou seja, são, de fato, dois indivíduos separados²¹⁰.

Por fim, o autor identifica textos em que há metamorfose do personagem em duas criaturas distintas (a metamorfose psíquica, em duas personalidades diferentes, é analisada por Fusillo sob o ponto de vista do “duplo aparente”). Nesse caso, como não há contato entre as duas personalidades simultaneamente, não se pode defender a existência de um duplo, mas sim de uma e de outra personalidade que se alternam, ainda que a percepção das diferentes características das duas personalidades seja discutida por cada uma delas em estágios diferentes da metamorfose²¹¹. A título de exemplo, pode-se citar *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* como uma narrativa-paradigma da literatura de metamorfose, em que há efetivamente uma discussão entre a forma e a personalidade de Dr. Jekyll e a forma e a personalidade de Mr. Hyde, sem que, no entanto, ambas se defrontem simultaneamente.

Organizando esses traços, Fusillo propõe três vertentes de temáticas que serão tratadas ao longo de sua monografia: a “identidade roubada” (forma típica da Antiguidade clássica que pressupõe uma causa externa para o conflito operante na narrativa; o paradigma dessa vertente é *Anfitrião* de Plauto); “semelhança perturbadora” (forma típica

²⁰⁸ FUSILLO, Massimo. *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*. 2ª ed. Modena: Mucchi Editore, 2012, p. 30.

²⁰⁹ FUSILLO, Massimo. *Op. cit.*, p. 34. Talvez uma exceção, dentro desse campo temático, seja a peça *Anfitrião* de Heinrich von Kleist, na qual a reelaboração do tema do sósia é feita a partir de um ponto de vista subjetivo.

²¹⁰ FUSILLO, Massimo. *Op. cit.*, p. 31.

²¹¹ FUSILLO, Massimo. *Op. cit.*, p. 34.

do que convencionalmente se chama de barroco literário; denota uma semelhança muito grande entre dois personagens, a ponto da confusão entre eles; para essa vertente, pode-se citar *Ami et amile* e *Siebenkäs*); e “duplicação do eu” (vertente preponderante no romantismo que trata de consciências cindidas aparentemente sem uma causa explícita e relacionada, pela literatura psicológica e psicanalítica, com patologias mentais)²¹².

A partir da identificação dessas vertentes, o autor afirma que há uma grande variação em estilos e uma larga distância temporal entre os textos que serão analisados nos capítulos subsequentes de sua obra. Para tanto, Fusillo identifica que, apesar disso, há uma homogeneidade própria aos textos de duplo. Duas características chamam a atenção. A primeira característica é a discussão de uma leitura racional do real e do espaço-tempo mediante a confrontação com a loucura, o uso de entorpecentes, os sonhos e as alucinações. A segunda característica é a presença de um conflito identitário entre opostos que compõem uma unidade ou que é eliminado mediante o assassinato do duplo²¹³, como vimos em “William Wilson”.

Conforme podemos observar pelo caminho crítico analisado acima, assim como as narrativas de duplo são heterogêneas e díspares em relação a procedimentos, a crítica que tratou dessas obras também propõe soluções variadas, propostas de análise e interpretação que por vezes se contradizem e leituras que incluem e excluem textos de duplo por vezes utilizando as mesmas justificativas para tanto.

Percebemos um caminho crítico que inicia com a leitura psicanalítica do motivo. A razão para tanto é a proximidade dos textos literários com o incipiente desenvolvimento da psicanálise no início do século XX, que se propunha um método de interpretação da psique e uma proposta de tratamento baseada na análise em múltiplas vertentes dos constituintes psicológicos, das afecções mentais, de aspectos culturais e de comportamentos atuantes no indivíduo. A literatura, na visão dos primeiros psicanalistas, destacando-se Freud por sua importância à área, podia servir como um substrato de experiências humanas trabalhadas a partir de um ponto de vista que oferecia aos analistas elementos suficientes para dar início, basear e concluir análises de afecções mentais. Para

²¹² FUSILLO, Massimo. *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*. 2ª ed. Modena: Mucchi Editore, 2012, p. 36.

²¹³ FUSILLO, Massimo. *Op. cit.*, p. 39.

eles, a literatura trabalhada pelos escritores podia oferecer visões e *insights* sobre conflitos importantes recorrentes em determinada sociedade, motivo pelo qual ela foi utilizada para desenvolver teorias acerca do mito, da representação, da neurose, da loucura, de problemas de personalidade, entre outros. A contribuição dos psicanalistas, e depois dos psicólogos, para a compreensão das questões de personalidade a partir da leitura de textos literários foi de grande valia para um segundo momento identificado no panorama crítico aqui desenvolvido.

Recentemente, a partir desses estudos, críticos e teóricos da literatura começaram a se debruçar sobre os fundamentos narrativos que estão na base das narrativas de duplos. Assim, não mais partindo somente de conflitos mentais para desenvolver a teoria, alguns críticos, como Massimo Fusillo e Andrew J. Webber, percorreram o caminho inverso: a partir da identificação dos textos literários que poderiam compor um campo de narrativas de duplo, um conjunto inicial, foram propostos modelos de análise que partiam do desenvolvimento narrativo para então se discutir o funcionamento da dinâmica psicológica por trás desse desenvolvimento. Buscou-se, novamente, aspectos sociais e antropológicos que auxiliariam na compreensão do significado dessas narrativas de duplo para o contexto em que estão inseridas. Assim, a filosofia, a sociologia, a antropologia e, mais recentemente, os estudos culturais ampliaram o espectro de análise dos textos em que o duplo aparece. A importância do par texto-contexto foi ressaltada como maneira de, a partir dos textos de duplo, ensaiar uma visão da sociedade que produziu esses textos, bem como explicar as razões para o aparecimento deles.

No entanto, as múltiplas categorias de análise podem também desviar a atenção do foco principal da investigação para a simples proposição de categorias em si, isto é, o trabalho passa a ser classificar obras sob rótulos distintos sem que haja uma necessidade real para tanto (como, por exemplo, as divisões operadas por Carl Keppler, identificadas por Massimo Fusillo). Em outros casos, a fundamentação das categorias é proveitosa para que se compreenda o fenômeno que se pretende analisar, ou seja, as narrativas de duplo.

Nas próximas duas seções buscaremos identificar duas categorias que pretendem auxiliar a análise das narrativas de duplo, esperando que a proposta seja proveitosa.

2.1 O DUPLO E A DUPLICIDADE

Levando em consideração as reflexões tecidas neste Capítulo e tendo como premissa o disposto na Introdução do presente trabalho, tentar-se-á aqui analisar algumas das narrativas comentadas e coligidas no Capítulo 1 sob duas frentes: o duplo *per se* e o que chamaremos de *relação de duplicidade*. Ambas as categorias têm suas bases e sua fundamentação nos estudos críticos elencados na seção anterior, reunindo elementos que a crítica propôs para a interpretação das narrativas de duplo.

2.1.1 O DUPLO

Reuniremos sob a denominação de “duplo” as narrativas em que o conflito de consciência produz uma materialização externa ao personagem “original”, surgindo a figura do “duplo”, que entra em conflito físico e identitário com o original mediante o reconhecimento de sua existência.

Partimos aqui de um aspecto ao mesmo tempo psicológico e narrativo para desenvolvermos essa conceituação. Ao falarmos de conflito de consciência, estamos nos atendo a narrativas em que esse conflito se põe em uma relação de dualismo com o mundo ao redor e opera em dualidades opostas, especialmente entre claro e escuro, na acepção de Schubert, relacionadas à identidade. O conflito interno não resolvido pelo próprio indivíduo (sendo este o original) é materializado, corporificado, em um segundo indivíduo (sendo este o duplo). Seguindo Fusillo, ambos os indivíduos se veem em uma situação em que há uma aproximação de identidades. As identidades do original e do duplo devem estar relacionadas entre si, isto é, deve haver uma relação de complementariedade em que uma pode significar o que falta à outra, ou ser a projeção materializada da primeira.

Tomando como exemplo *O duplo* de Dostoiévski, o segundo senhor Golyádkin, o duplo, pode ser lido como uma projeção dos desejos do primeiro, o qual, por uma personalidade notadamente recatada, não consegue dar vazão ao que deseja e se retrai socialmente²¹⁴. O senhor Golyádkin segundo toma a forma de um usurpador (Andrew J.

²¹⁴ “Logo, a duplicidade e aquele estado de uma consciência no qual se alojam, convivem e dialogam coisas às vezes até diametralmente opostas ou antagônicas, pondo a consciência do protagonista no movimento pendular entre aceitação e/ou recusa à consciência e ao julgamento do outro, numa atitude às vezes desesperada para afirmar a própria consciência” (BEZERRA, Paulo. O laboratório do gênio. In

Webber) e ocupa a posição do primeiro em todos os aspectos: socialmente, mediante sua inclusão nos círculos pessoais e profissionais vedados ao primeiro, e amorosamente, na medida em que possui acesso àquela desejada pelo primeiro. De especial relevância é notar que os dois senhores Golyádkin são absolutamente idênticos em todos os aspectos físicos, havendo uma identificação completa entre as figuras dos dois personagens. O que causa estranhamento, ao ler a narrativa, é que os demais coadjuvantes da narrativa conseguem diferenciar os dois e não parecem dar importância ao fato de serem iguais, e Dostoiévski em momento algum coloca tal fato em questão. A materialidade, nesse caso, é relevante somente para a relação interna entre os dois personagens na medida em que entram em constante disputa por colocação, lugar e posição na sociedade que os cerca.

A importância da materialização e da corporificação jaz na observação das atitudes do duplo como maneira de instaurar *de facto* o conflito, agora externalizado. Narrativamente, o aparecimento do segundo ser, que entra em conflito com o primeiro, toma a tônica do texto e as relações entre ambos se tornam o motivo central da narrativa. A disputa entre os dois personagens poderia ocorrer de diversas formas, como sói acontecer em narrativas de gêmeos, de irmãos, de criador e criatura (*Frankenstein*); porém, para os textos que nos interessam, a semelhança física entre o original e o duplo, além das reações das demais personagens, é uma das características principais que as diferenciam daqueles outros tipos de narrativa. A semelhança física, como apontado por Fusillo²¹⁵, permite a visualização objetiva do conflito, ou seja, sua projeção. O aspecto visual desse conflito interno é outra das características inerentes a textos que tratam do motivo do duplo. Assim, afastamos concepções de o duplo existir somente na imaginação do original²¹⁶.

E. T. A. Hoffmann, conforme vimos, é o principal autor na questão do trabalho do motivo do duplo. Algumas de suas narrativas trazem o duplo como a força motriz principal da narrativa, explicitando conflitos internos que se tornaram uma das tópicas do período romântico na Europa, como explicitamos nos pressupostos introdutórios do presente trabalho. A análise do motivo do duplo em Hoffmann é proveitosa, inclusive, como um substrato histórico e intertextual para diversos autores que escreveram após e

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O duplo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 240). Notamos que o uso do termo “duplicidade”, nesse trecho, não é o mesmo ao qual utilizamos aqui.

²¹⁵ FUSILLO, Massimo. *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*. 2ª ed. Modena: Mucchi Editore, 2012, pp. 24 e 28.

²¹⁶ Seguindo HERDMAN, John. *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. Londres: MacMillan, 1990, p. 50.

sob sua influência. Guardaremos para Hoffmann uma visão mais detida sobre uma narrativa de duplo para o Capítulo 3, no qual analisaremos o modo como o autor tratou uma das formas do motivo com base no conto “Os duplos”.

2.1.2 DUPLICIDADE

Diferentemente do que afirmamos acima acerca do duplo, a duplicidade será considerada uma forma de *relação* entre dois personagens na narrativa. Não a enquadraremos, portanto, como um *motivo*, mas sim como um expediente narrativo para colocar em evidência a consonância ou a dissonância entre dois personagens, ou personagem e objeto, dentro da narrativa²¹⁷. Essas relações podem ser positivas ou negativas, ou seja, de identificação ou de afastamento entre dois personagens dentro da mesma narrativa, ou por meio de um intertexto entre duas narrativas²¹⁸.

A *relação de duplicidade* é, portanto, uma proposição mais ampla do que as narrativas de duplo em si. Contamos, com isso, mais definir o duplo do que nos atermos detidamente sobre as relações de duplicidade, já que estas são múltiplas e multifacetadas. Entre essas relações, incluiremos as narrativas de amigos que trocam de lugar entre si (notadamente o modelo de *Ami et amile*, replicado em chave cômica em *Siebenkäs*), de gêmeos, de autoscopia, de metamorfose e de sócias (especialmente as peças da antiguidade grega, em que há uma interferência externa no aparecimento dessa figura). Alguns exemplos nos servirão para ilustrar o que chamamos de relações de duplicidade.

Em *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, o protagonista, o médico Henry Jekyll, é um indivíduo atormentado por uma angústia profunda em relação à sociedade e dela procura se afastar, enclausurando-se em seus aposentos e realizando experimentações científicas. Em uma delas, o médico cria uma substância que o metamorfoseia em outra criatura. Essa outra criatura é dotada de traços e de características grotescas tanto em sua aparência deformada quanto às suas atitudes, que revelam um ser violento e afeito a ambientes noturnos e escuros. Enquanto Mr. Hyde, Dr. Jekyll desaparece fisicamente. Ainda que haja uma valoração ética quanto às atitudes de Mr. Hyde pelo médico, elas não são totalmente transmitidas entre criador e criatura, sendo que a solução para as atribuições

²¹⁷ Retomamos aqui a narrativa *O papel de parede amarelo* de Charlotte Perkins Gilman.

²¹⁸ Lembramos aqui o intertexto entre *A história maravilhosa de Peter Schlemihl* de Chamisso e “As aventuras da noite de São Silvestre” de Hoffmann.

provocadas pela criatura é a decisão do médico pelo suicídio. Somente eliminando a fonte do conflito interno, e que permanece interno na narrativa, é possível a solução do problema criado pela metamorfose do médico.

Na mesma chave de leitura podemos enquadrar o romance *Frankenstein*, de Mary Shelley. Ele narra o desenvolvimento de uma criatura pelo cientista Victor Frankenstein, que se deslumbra com a ciência moderna e a possibilidade da criação de um ser humano a partir de insumos naturais. A criatura e o criador entram em conflito no decorrer do romance, porém permanecem ligadas pela gênese daquela, sem a qual não haveria a possibilidade de existência. Não se trata aqui de uma narrativa de duplo, pois não há semelhança entre os personagens, nem mesmo a criatura é a projeção de um conflito interno de seu criador. Inegavelmente, no entanto, existe uma relação próxima de identidade entre ambos e a narrativa é centrada em reflexões que decorrem desse ato criador, ou seja, a noção de que o ser humano é capaz de criar uma vida orgânica tal como uma divindade, as consequências de dar forma a uma criatura que não possui um fundamento sólido na cultura e na ética de uma sociedade, que nasce como uma tábula rasa em que é inicialmente preenchida com as concepções do criador humano, mas que se desenvolve autonomamente, entrando em conflito com o primeiro e com a sociedade que o envolve²¹⁹. Trata-se, assim, de um romance que se insere em uma corrente de narrativas de criação, de gênese, que inclui autômatos (bonecos dotados de características humanas), homúnculos (como Wagner o cria em *Fausto*) e a figura do Golem, uma tradição da literatura judaica que encontrou desenvolvimento em diversos textos (por exemplo, em Isaac Bashevis Singer e Gustav Meyrink).

As relações de duplicidade podem ser lidas tendo em vista a base dualista do pensamento romântico. A questão da polaridade, presente da mentalidade da época, como demonstramos pela análise da mentalidade dual cristã e iluminista, é um dos substratos essenciais para compreender uma parte das narrativas românticas e certas narrativas já no que chamamos didaticamente de realismo (podemos pensar em *Um duplo*, de Theodor Storm).

²¹⁹ Retomando Rank, pode-se dizer que a criatura, porque não criada, como as demais, por uma divindade (inserindo o romance no panorama cristão), também não possuiria alma, motivo pelo qual causa inquietação e perturbação à ordem natural do mundo.

Tal polaridade²²⁰ de pensamento romântico está na base do pensamento de Hoffmann e sua presença é atestada tanto nos textos de duplo em si quanto naqueles que desenvolvem relações de duplicidade, conforme se verá na subseção a seguir e no Capítulo 3.

2.1.2.1 A duplicidade em E. T. A. Hoffmann

As relações de duplicidade podem, no entanto, ser mais sutis. Em “As aventuras da noite de São Silvestre”, Hoffmann opõe, no decorrer de seu conto, duas figuras femininas de igual importância para o protagonista: Giulietta e a esposa de Spikher. Giulietta é uma clássica *femme fatale* impelida pela figura demoníaca de Dapertutto que seduz com seus expedientes o ingênuo Erasmus Spikher, um alemão que viaja à Itália. Irresistivelmente, ele cede aos encantos da sedutora *donna* e passa a procurá-la para dar vazão aos seus mais íntimos desejos sensuais. No entanto, também encontra uma resistência interna àquela mulher: conscientemente, Spikher sabe que a influência exercida por Giulietta é perniciosa e o afasta do caminho ético que trilhava em solo alemão. Influenciado pela embriaguez e pela paisagem italiana, Spikher foge e ao mesmo tempo cede às tentações da mulher fatal. Em contrapartida, a esposa de Spikher, não nomeada no texto, é casta e pia, seguidora da religião e ética em suas ações. Dispensa uma atitude protetora em relação a Spikher, cuidando para que ele não se perca às seduções italianas que encontraria no estrangeiro. Também é uma mulher devota à criação do filho do casal, Rasmus, e a atenção dada a ele no início da narrativa (“A história do reflexo perdido”) permanecerá inalterada até seu final.

De volta à Alemanha, Giulietta surge para atormentar Spikher, movida ainda pelo personagem demoníaco. Em uma cena em sua casa, após assinar um pacto e ser sutil e traiçoeiramente instruído a envenenar sua família, a esposa de Spikher aparece e “mata” Giulietta em um confronto marcado pelas dualidades entre claro e escuro e luz e sombra. Há efetivamente uma interação entre ambas as mulheres, na qual subjaz uma concepção dual entre bem e mal (esposa como portadora da luz divina, Giulietta como atuante em favor do demoníaco). No entanto, a relação existente entre as mulheres não é o centro da

²²⁰ PASCUAL, Emilio. Los cuentos de Hoffmann. In HOFFMANN, E. T. A. *Cuentos*. Trad. Celia e Rafael Lupiani e Julio Serra. Madri: Catedra, 2004, p. 45. O autor da introdução indica o conto “Os duplos” como um dos desenvolvimentos mais bem-acabados do motivo.

narrativa, ou seja, não é por meio dessa relação que a narrativa *se move* adiante. Em outras palavras, não podemos afirmar que a esposa é o duplo de Giulietta, ou vice-versa, pois a centralidade da narrativa está na relação entre Spikher e uma e outra mulher não concomitantemente. Tampouco Giulietta é a personificação de um conflito interno da esposa, sendo que ambas somente se encontram ao final da narrativa para que uma retome da outra o controle sobre Spikher. O conflito interno é inexistente na figura da esposa.

Em “O homem da areia”, existe uma relação ainda mais distante, porém que perfaz um jogo de duplicidade, entre Olimpia, o autômato, e Clara, a companheira de Nathanael. Ambas as personagens não se encontram significativamente na narrativa, porém as características das duas e, principalmente, as reações causadas por elas no protagonista podem ser lidas comparativamente. Olimpia suscita uma paixão avassaladora e enlouquecedora em Nathanael, que se perde em momentos intermitentes de loucura movidos pelo trauma infantil subjacente ligado aos olhos. Clara, ao contrário, apascenta e apazigua Nathanael, provocando nele calma e um sentimento de integridade psíquica, em que tudo é afirmado no sentido do bem. Olimpia não é necessariamente uma figura do mal, tendo em vista que sua ação no mundo é limitada por ser dotada de pouca ou nenhuma consciência e por ter sido gerada artificialmente; o mal, por assim dizer, instaura-se em Nathanael através das lentes do estranho vendedor italiano Coppola, que fornece as lentes com as quais ele primeiro vê a boneca e que possui uma relação íntima, ao menos para Nathanael, com o estranho homem da areia, o qual visitava sua casa quando era criança.

Pode-se dizer que o par Coppelius-Coppola constrói também uma relação de duplicidade, e não de duplos. A aproximação entre os dois personagens inicia-se por seus nomes, um latino e outro italiano. Nathanael foi traumatizado na infância por Coppelius, um alquimista – categoria de personagens frequentemente designados por um nome latino – e advogado que fazia experimentos em sua casa, e que provocou a morte do pai durante um deles. O trauma de Nathanael é ligado aos olhos, que seriam postos à prova e utilizados nos procedimentos feitos pelo advogado. Desde então, a narrativa é centrada no motivo dos olhos e eles são frequentemente retomados em instâncias decisivas e em clímaxes. Os olhos da companheira, Clara, e os olhos de Olimpia, vazios e inanimados, são postos em contraste, porém mediados por vocabulário ligado ao fogo e, em última análise, ao sensual. Os objetos do olhar, ou seja, aparelhos que permitem a visão a Nathanael, são mediados no conto pelas lentes por Coppola. No entanto, como um

indivíduo inquietante e estranho, a mediação oferecida pelos instrumentos ópticos do vendedor italiano acrescenta um elemento, por assim dizer, supernatural, demoníaco: Nathanael, identificando Coppola com Coppelius em pressentimento, modifica a percepção daquilo que enxerga nas lentes. É tomado por uma ansiedade crescente, uma perda momentânea do reto senso do agir, e se esquece das admoestações de Clara, centralizando seus desejos na figura da boneca. Esse desvario levará a outra cena traumática, que repete a cena dos olhos da infância, o que levará Nathanael à neurose.

Notamos que também as relações de duplicidade são rica fonte de interpretação para os contos de Hoffmann. Próximos ao motivo do duplo, elas oferecem uma maior gama de possibilidades de interpretação, a nosso ver proveitosas, para discutir as ideias, os pensamentos e a filosofia da época em que as narrativas foram escritas.

A proposta das categorias de duplo e duplicidade tentada por nós visa direcionar a análise das narrativas para um ponto de convergência. De narrativas de duplo, podemos proveitosamente interpretarmos as crises de consciência que se tornam tema no romantismo e se intensificam na modernidade. Contemporaneamente, esse tema se tornou preponderante na poesia e na prosa, na qual até mesmo a noção de integralidade da linguagem, que foi um aspecto menos discutido no século XIX, é questionada. Pugna-se por uma impossibilidade de a linguagem cumprir seu próprio papel: se, no romantismo, o sujeito fragmenta-se, na modernidade ele pode até mesmo se apagar e a linguagem, acompanhando esse movimento, dissolve-se e dilui-se até o ponto em que o sentido desaparece, dando lugar a uma crise de consciência absoluta.

Por outro lado, as relações de duplicidade permitem que o analista detenha sua atenção em um aspecto da narrativa, uma parte, e que, dela, possa englobar o todo. Dessa forma, aumentam as possibilidades de interpretação de relações dentro do texto, permitindo um cruzamento entre relações de duplicidade interconexas. Como as relações de duplicidade, conforme a designamos aqui, incluem diversas instâncias, não nos foi possível determo-nos em analisá-las de maneira pormenorizada, restando um trabalho ainda por ser realizado.

Retornando ao duplo, como afirmamos anteriormente, Hoffmann foi um cultor profícuo do motivo. Abundam em suas narrativas duplos e relações de duplicidade. No capítulo a seguir, buscamos analisar e interpretar um conto de Hoffmann no qual o duplo está no centro da discussão do autor. Buscaremos, pelo exemplo, evidenciar o que

discutimos neste capítulo sobre a problemática do duplo, ainda que essa narrativa de Hoffmann, em especial, manipule os traços do duplo de maneira diferenciada.

CAPÍTULO 3: O DUPLO EM E. T. A. HOFFMANN: O CONTO “OS DUPLOS”

É uma unanimidade entre os autores que analisamos no capítulo anterior que Hoffmann foi o autor que mais largamente desenvolveu o motivo do duplo durante toda sua carreira literária. Partindo de Jean Paul, um autor-referência para sua criação ficcional, Hoffmann captou como poucos em sua época a dualidade e o dualismo de pensamento em voga e as discussões filosóficas e proto-psicológicas que eram desenvolvidas por pensadores das chamadas ciências naturais.

Diferentemente de seu mestre, Hoffmann utilizou o motivo do duplo e a duplicidade para dar vazão a reflexões acerca das vicissitudes da individualidade, da personalidade e dos limites da razão para compreender fenômenos aparentemente inexplicáveis. Pululam em sua obra ambientações escuras, ruínas, entorpecentes (especialmente o álcool), elixires, aparições misteriosas, personagens que influenciam outros de maneira estranha e angustiante, situações inquietantes, demônios, serpentes, figuras grotescas, objetos temerosos (espelhos), curas magnéticas, bonecos, autômatos, alquimia, ciências ocultas, assassinatos, igrejas “demoníacas”, animais que falam; em meio a esses fenômenos estranhos, temos carnavais, bailes de máscara, festas inebriantes, a Itália, a música como instrumento de elevação espiritual, a peculiar personalidade do artista, os efeitos da criação artística no mundo; por detrás de toda essa paisagem inquietante, temos ironia, humor, histeria, cisões de consciência, neuroses, traumas infantis, dualismos, destinos inescapáveis, genealogias criminosas, descendências malditas, a loucura; narrativamente, temos molduras decamerônicas, *flashbacks*, cartas, diários, poemas, o fantástico, o maravilhoso, o realista, o fabular, “erros” editoriais e descoberta de manuscritos que dão um tom de veracidade ao relato, crítica musical, relatos de batalhas, discussões estéticas...

A lista de procedimentos, expedientes, formas narrativas e mecanismos que Hoffmann utiliza para construir seus textos é longa e não nos cabe analisá-las no âmbito do presente trabalho. A crítica hoffmanniana, desde logo após sua morte, debruçou-se e tem se debruçado sobre cada um desses aspectos de sua obra. No entanto, o fato de que Hoffmann utiliza combinações diferentes dessas características elencadas acima torna sua obra inesgotável, e fascinante. Essa multiplicidade de temas que aparecem em seus textos também se relaciona à quantidade de gostos e de ocupações que teve em sua vida: era

desenhista, ficcionista, compositor de óperas, sinfonias e peças breves, figurinista, projetista de cenários teatrais e diretor de peças, além de juiz de cortes de justiça e tribunais. Não à toa que a maioria desses aspectos pelos quais se interessava se entremeasse em sua multifacetada obra: por exemplo, *Princesa Brambilla* é desenvolvida seguindo uma forma musical, “O Sanctus” pode ser lido como um hinário, a narrativa se desenvolve próxima a esse gênero e diversos personagens são descritos como uma atuação em peças teatrais ou óperas.

No entanto, dois aspectos de sua vida, como afirmamos, merecem especial atenção em sua produção ficcional: a loucura (e o medo de se tornar louco) e os constantes conflitos internos. Some-se a isso o fascínio pela mente humana e pelas situações inexplicáveis que derivam de disposições mentais peculiares. Sob esses aspectos, todos aqueles que citamos acima, de uma maneira ou de outra, são roupagens diferentes que tratam, de pontos de vista variados, fundamentalmente de um mesmo problema, como o identificou certa vez Heinrich Heine: a angústia da existência em seus mais variados aspectos²²¹. Essa angústia está presente de diversas maneiras em vários de seus textos: em *Reflexões do gato Murr*, narra-se a angústia do mestre de capela Kreisler diante de uma criação que representasse toda a elevação espiritual da igreja; em “O homem da areia”, a angústia se revela na recorrência do trauma infantil na figura de Nathanael, quando se depara com o inquietante mercador italiano e suas lentes; em *Os elixires do diabo*, a angústia está presente em todo o romance no conflito de Medardus entre suas pulsões e a estrita observância religiosa; em “O hóspede inquietante”, há uma angústia coletiva quanto à real intenção do indivíduo recém-chegado na casa. Os exemplos de angústia podem se multiplicar em quase todas as narrativas, sendo um dos elementos de base para a escrita hoffmanniana.

No que nos concerne no presente trabalho, a angústia é um dos pontos fundamentais para a construção da temática do duplo e da duplicidade. No momento da visão do outro idêntico ou muito semelhante ao primeiro, esse sentimento se instaura na mente do personagem original, e também no leitor, e dá um tom de suspense à narrativa que foi um dos motivos para o grande sucesso que Hoffmann experimentou em vida.

²²¹ “Ele sentiu que ele próprio havia se tornado um fantasma; assim, toda a natureza era para ele um espelho turvo no qual, deformado mil vezes, enxergava somente as larvas de seu próprio cadáver; e sua obra nada mais é senão um grito de angústia aterrorizante em vinte volumes” (HEINE, Heinrich. *Die romantische Schule*. Hamburgo: Hoffmann und Campe, 1836, p. 135).

Seguindo a argumentação que propusemos no capítulo anterior, há uma proliferação de duplos e duplicidades nos contos e nos romances de Hoffmann. A segunda categoria, conforme a definimos, prolifera-se mais extensamente em sua obra, ainda que a crítica tenha lido muitas das narrativas como fenômenos de duplo, e pode ser uma maneira de melhor analisar as narrativas e os problemas suscitados por elas.

Neste breve capítulo, faremos uma análise mais detida de um conto de Hoffmann²²², em que a motivação explícita do autor foi compor um conto especificamente tratando do problema do duplo. No entanto, há de se observar algumas características próprias a essa narrativa, efetivamente menos conhecida, que diferem de alguns aspectos de outras narrativas de duplo e de duplicidade que comentamos no correr do trabalho.

“Os duplos” é um conto póstumo de Hoffmann, publicado em um almanaque chamado *Feierstunden. Eine Schrift für edle Unterhaltung in zwanglosen Bänden*, editado por Ferdinand Freiherr von Biedenfeld e outros, em 1822, logo após a morte do autor. O conto foi pensado ainda em 1815, momento em que Hoffmann escrevia o romance *Os elixires do diabo*, durante uma reunião com três outros amigos, que pretendiam escrever uma obra a quatro mãos²²³ chamada *Roman des Freiherrn von Vieren*. O projeto desse romance não foi adiante, porém Hoffmann havia escrito sua participação nele e deixara o conto em suspenso até 1821. Os dados sobre a escrita desse conto não são conhecidos pelas cartas e pelos diários de Hoffmann; sabe-se apenas que ele o enviou ao editor do almanaque *Feierstunden* em 1821, porém outras informações não podem ser encontradas.

²²² Infelizmente, dada a abrangência e os limites determinados para este trabalho, não analisaremos detidamente o romance *Os elixires do diabo*, narrativa na qual o motivo do duplo aparece recorrentemente e é uma das tônicas do desenvolvimento da história de Medardus. Justificamos essa ausência pelas extensas implicações e múltiplos excursos que teríamos de fazer para que o complexo texto do romance fosse aclarado e melhor analisado. Tendo isso em mente, nos capítulos anteriores, mencionamos o romance, pois que é incontornável, e indicamos sugestões de leitura para o aprofundamento dos temas e dos motivos mais relevantes. Uma análise detida de *Os elixires do diabo* necessitaria de um amplo espaço e de uma extensão que foge às pretensões (tímidas) deste trabalho, podendo inclusive ser um trabalho autônomo dada a riqueza de interpretações que o romance suscita.

²²³ Na entrada de 13 de janeiro de 1815, Hoffmann anota essa intenção em seu diário: “À noite, Chamisso, Hitzig e Comtessa em minha casa – leitura do conto – decisão do romance *en quatre* – ânimo muito agradável – Manderloeh” (HOFFMANN, E. T. A.; SCHNAPP, Friedrich (org.). *Tagebücher*. Munique: Winkler-Verlag, 1971, p. 259).

Friedrich Schnapp supõe que o conto de Hoffmann seria o primeiro dos quatro capítulos da obra, porém não é possível ter certeza até mesmo dessa suposição²²⁴.

O interesse principal nesse conto de Hoffmann está em sua intenção de escrever uma narrativa especialmente dedicada ao motivo do duplo, intenção já expressa no título da obra. Pode-se entrever por essa narrativa o que Hoffmann entendia e como concebia especificamente o duplo. Ainda que seja um expediente utilizado em outras de suas obras, nelas é utilizado como um artefato para discutir aspectos de uma narrativa maior, não sendo o motivo central do texto. Nesse conto, confessamos que menos conhecido e menos lido, podemos observar as limitações que o próprio Hoffmann pensava para o motivo do duplo, como concebia a narrativa que se move em torno esse tema e as diferenças entre outros textos de sua lavra e outros tratamentos do motivo e da duplicidade.

Para tanto, deter-nos-emos mais longamente sobre a análise desse conto, em suas particularidades e em como Hoffmann mobiliza vários dos traços que comentamos em capítulos anteriores, indicando-os à medida que progredimos na análise da narrativa.

A narrativa de “Os duplos” é dividida em oito partes, ou capítulos, sendo uma narrativa linear, cronológica (exceto pela parte sete, na qual há um *flashback*) e convencional, muito por causa da proposta do romance a quatro mãos idealizado pelo autor e por seus colegas de pena. O conto foi pensado para ser o primeiro dos quatro capítulos desse romance; os seguintes não foram escritos, porém dariam continuidade à temática estabelecida nessa primeira narrativa.

O conto inicia com a reclamação de um taverneiro em relação à taverna vizinha, sua concorrente, ao final da qual o primeiro dos personagens principais é introduzido como um jovem cavalheiro, distinto em suas maneiras, designadas como as de um príncipe. O taverneiro do Cordeiro Prateado também faz referência a uma mulher sábia, misteriosa, que terá uma participação ativa durante todo o conto. Deodatus Schwendy, o jovem, está a observar uma multidão que se reúne em torno de alguns apresentadores de praça que fazem profecias e oráculos. Na taverna ao lado, o Bode Dourado, uma espécie de maga que consegue predizer o futuro oferece consultas às pessoas ali reunidas. Ela possui um corvo que a acompanha. Deodatus observa que um jovem sai da taverna

²²⁴ HOFFMANN, E. T. A.; SCHNAPP, Friedrich (org.). *Briefwechsel*. Vol. 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, p. 55.

transtornado, com lágrimas nos olhos e pálido como a morte, aonde ele tinha entrado com semblante jovial e uma disposição alegre. Deodatus estava em companhia de um cidadão indignado com charlatanismos, exclamando: “Deverá existir – Deus seja louvado! – uma tal superstição destrutiva em nossa época esclarecida...”²²⁵. A frase pronunciada é reveladora de uma ironia fina praticada por Hoffmann em toda a sua trajetória literária: indica, conforme discutimos, a defesa da razão ao mesmo tempo em que cartomantes, magnetizadores, charlatões, entre outros, pululam e encontram guarida em meio à cultura popular. Hoffmann critica sutilmente, dessa maneira, o “primado da razão” em voga entre certo círculo da intelectualidade do período.

Sem mais dar atenção para o sujeito, Deodatus entra na taverna para ver por si mesmo qual era a fonte de atração que instigava o povo. Nesse instante, Hoffmann instaura o mistério na narrativa, comum às obras do período (lembramos de *Der Geisterseher*, de Schiller, uma obra de marcada influência em Hoffmann):

Aqui, no ponto mais alto de sua vida, seu futuro estava para ser decidido por um acontecimento maravilhoso [wunderbar] que seu pai lhe havia profetizado com palavras sombrias e misteriosas. Com seus próprios olhos, ele veria uma criatura que estava entranhada em sua vida tanto quanto um sonho.²²⁶

A menção de um acontecimento maravilhoso indica a ambientação na qual a narrativa irá se desenvolver. Hoffmann, aqui, está se referindo a acontecimentos aparentemente inexplicáveis, em ligações misteriosas, contrapostos à natureza. O entendimento de Hoffmann acerca do maravilhoso pode ser lido no início do conto “A casa deserta”, em que o próprio autor nos dá uma definição do que entende como maravilhoso:

Desejo contar [...] porém preciso dizer bem antes, caro Lelio, que você elegera muito erroneamente o exemplo que meus poderes visionários deveriam demonstrar. Deve saber da sinonímia de Eberhard que por *fantástico* [wunderlich] são nomeadas todas as expressões do conhecimento e do desejo que não podem ser justificadas por nenhum motivo racional; *maravilhoso* [wunderbar], no entanto, significa aquilo que se considera impossível ou inapreensível, o que as forças conhecidas da natureza excedem ou, como eu acrescento, parecem estar contra seu caminho natural. Daí você concluirá agora mesmo que trocara, em relação aos meus supostos poderes visionários, o fantástico pelo maravilhoso. Porém é certo que o aparentemente fantástico brotou do maravilhoso, e que nós frequentemente não enxergamos a raiz maravilhosa da qual os galhos fantásticos brotaram com folhas e flores. Nessa

²²⁵ HOFFMANN, E. T. A. *Späte Werke*. Munique: Winkler Verlag, 1979, pp. 444.

²²⁶ *Idem*.

aventura que eu quero partilhar com vocês ambos se misturam, o fantástico e o maravilhoso, de uma maneira, como me parece, muito terrível.²²⁷

Dessa maneira, o que Hoffmann pretende provocar no leitor é a expectativa de acontecimentos estranhos ao correr normal dos eventos e que fique preparado para se deparar com fatos estranhos e atitudes peculiares dos personagens.

O narrador de “Os duplos” menciona outros traços presentes em narrativas de duplos e, mais largamente, em narrativas do período romântico: premonições, profecias, mistérios e sonhos. Todos eles se relacionam de uma forma ou outra à ideia de destino, presente em *Os elixires do diabo* e em “Os duplos”. Sendo uma tópica do romantismo proveniente dos romances góticos, especialmente os ingleses, o destino se configura como uma força quase sobrenatural que rege as ações dos personagens, que procuram, sem o saber, se desvencilhar dessa força que inibe e reprime a vontade individual. No presente conto, conforme veremos, a ideia de destino é indicada em diversos momentos, apontando para um clímax em uma cena de reconhecimento. A premonição e a profecia, aqui relacionados com o pai do protagonista e com a mulher sábia brevemente mencionada até esse ponto, estão intimamente relacionadas ao aspecto sobrenatural, ao “lado noturno” da natureza humana (conforme Schubert) e, junto a ele, com a ambientação onírica suscitada pela sensação de angústia em não saber precisamente quais são os motivos pelos quais as profecias funcionam, como elas se relacionam com o destino do personagem e quais são as suas consequências²²⁸. O sonho apontado pelo narrador do conto é também relacionado com a visão, pois Deodatus *verá* uma criatura que se relaciona, ainda não se sabe de que maneira, com os aspectos mais íntimos de sua vida, reforçando a importância da *visão* como um dos elementos das narrativas de duplo (conforme Andrew J. Webber).

Ao entrar no recinto, o taverneiro se aproxima de Deodatus Schwendy e se endereça a ele, porém de uma maneira peculiar: “Bem, bem, senhor Haberland! Isso é muito bom”²²⁹. Hoffmann utiliza pela primeira vez o nome Haberland para se referir a Deodatus, o que ocorrerá durante toda a narrativa. Trata-se de uma confusão por parte do taverneiro com um outro personagem, um pintor, que misteriosamente tem uma aparência

²²⁷ HOFFMANN, E. T. A. *Nachtstücke*. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 2009, pp. 164-165.

²²⁸ Hoffmann parece estar aqui se referindo intertextualmente à cena da cigana no romance *O monge* de Matthew Gregory Lewis (LEWIS, Matthew Gregory. *The monk*. Nova York: Dover Thrift Editions, 2003, capítulo 1). Sabe-se que a composição de “Os duplos” é concomitante à escrita do romance *Os elixires do diabo*, que tem uma relação intertextual mais forte com esse romance gótico inglês.

²²⁹ HOFFMANN, E. T. A. *Späte Werke*. Munique: Winkler Verlag, 1979, pp. 445.

bastante similar à de Deodatus. No entanto, nessa ocasião, ainda que saiba da confusão do taverneiro, a impressão causada pela consulta com a mulher sábia impediu que ele clarificasse o erro, e seguiu sentado na taverna. Um dos comensais se referiu a ele novamente como “senhor Haberland” e, dessa vez, a menção àquele nome alterou a disposição de espírito de Deodatus: “Deodatus não conseguiu repelir um tremor interno, pois repentinamente lhe pareceu como se ele fosse, em sua forma e essência, o espectro sinistro desse Haberland, o qual lhe era desconhecido”.²³⁰ O sentimento de angústia foi intensificado por outro comensal, que o convidou a continuar uma viagem até a Itália.

A identificação com uma outra pessoa leva Deodatus a se sentir profundamente angustiado, como se a semelhança, ou uma usurpação de identidade, diminuísse sua segurança em seu próprio ser. Hoffmann indica que os temores de Deodatus estão relacionados à “forma e essência”, ou seja, ao porte físico semelhante e à identidade completa entre ambos os personagens. No entanto, Deodatus sente que não é o “original”, ou seja, pressente que seria uma cópia de outra pessoa, tendo em vista se afirmar como se fosse o “espectro sinistro” de uma outra pessoa. Conforme vimos na Introdução, lembramos que o fantasma, o espectro, segue próximo com a temática do duplo pois este pode assumir o aspecto de sombra ou de reflexo, uma instância imaterial que influencia o real. O sentimento de Deodatus está relacionado a essa imaterialidade, que é perturbante pois se liga intimamente à alma, ou seja, ao cerne da identidade (segundo Rank). Podemos dizer que essa reação de Deodatus, aparentemente repentina, conduz seus pensamentos em direção ao sonho, ambiente no qual as duplicações, as projeções e as ligações estranhas acontecem.

Embora tomado de angústia, e sentindo-se enfurecido por esses sentimentos terem sido provocados nele, Deodatus se sentirá ainda mais estarecido quando o estranho, que lhe convidara à viagem, diz: “Está preso de novo naquele estado estranho que o acomete como uma doença periódica?”²³¹ O “estado estranho” aludido, nesse caso, é um princípio de loucura demonstrado por Deodatus-Haberland em uma carta enviada a tal estranho. O que Deodatus nota é que a caligrafia do autor da carta é exatamente igual à dele, o que intensifica, por um lado, a identificação entre os personagens e, por outro lado, o sentimento de terror e angústia que acomete o personagem.

²³⁰ HOFFMANN, E. T. A. *Späte Werke*. Munique: Winkler Verlag, 1979, pp. 445-446.

²³¹ HOFFMANN, E. T. A. *Op. cit.*, p. 446.

Nesse momento, Deodatus resolve explicar ao estranho, cujo nome é Berthold, que, ainda que tivesse escrito essa carta “a partir do mais profundo de minha alma”, ele não é George Haberland. Hoffmann deixa o leitor em suspenso: como é possível Deodatus escrever uma carta angustiada como aquela se ele não é seu autor, nem conhece seu autor? Hoffmann não responderá esse enigma, deixando o leitor hesitante quanto a uma conclusão.

Após o encontro com Berthold, e para desanuviar-se, Deodatus embebeda-se e senta-se no jardim para aclarar seus pensamentos. Nesse momento, uma figura alta cruza o limiar do jardim e põe seus olhos em Deodatus. “Um fogo selvagem cintilava em seus olhos melancólicos”²³² e seu rosto era contorcido e mortalmente pálido. A melancolia que o narrador menciona é o “estranho estado” comum a diversos personagens desse conto, especialmente o príncipe Remigius, que ainda não foi introduzido na narrativa. O estranho que aparece no jardim pasma-se com a visão de Deodatus, como se reconhecesse nele um destino sombrio e aterrorizador, que inflama seus pensamentos e injeta chamas em seus olhos. Novamente, o motivo dos olhos e do olhar está presente na narrativa hoffmanniana, assim como em “O homem da areia”. A importância do olhar, como a ressaltou Andrew J. Webber, liga-se intimamente a um reconhecimento e a um reviver de um trauma passado que se corporifica em um indivíduo. Ao olhar, Hoffmann associa o vocabulário ligado ao fogo, presente em quase toda a sua obra. O fogo que consome o íntimo (ou, como quer Rank, a alma) perturba o correto exercício da razão, levando o personagem a se comportar de maneira estranha e, por fim e em último caso, à loucura.

No momento seguinte à descrição dessa cena, o narrador cita uma voz estridente e penetrante que murmura frases aparentemente desconexas e, imediatamente após, surge em meio aos arbustos uma figura esplêndida de mulher envolta em uma vestimenta branca. Os presentes pensaram que seria a mulher sábia, porém essa hipótese foi descartada dada sua beleza estonteante. A voz estridente se torna sombria, e grita: “Desejo sem esperança é uma inominável agonia!” e “A esperança está morta”. O ambiente se torna sombrio e assustador, porém é quebrado pela exclamação de Deodatus, que de maneira involuntária, ou seja, sem o filtro da razão, exclama o nome “Natalie!”²³³.

²³² HOFFMANN, E. T. A. *Späte Werke*. Munique: Winkler Verlag, 1979, p. 446.

²³³ HOFFMANN, E. T. A. *Op. cit.*, p. 449.

Deodatus vê o objeto de um amor ainda desconhecido que suscita nele um ardente desejo, físico e espiritual (assim como Nathanael ao ver Olimpia em “O homem da areia”), e irresistível. A visão de um amor sólido e constante agita seus pensamentos, embora a aparição de Natalie seja distante e entremeada em um assombro de espírito onírico que, ao leitor, faz restar a dúvida quanto às origens desse sentimento repentino – dir-se-ia insano – que arrebatava os sentidos, o senso e o íntimo de Deodatus²³⁴.

No entanto, o encanto e o espanto provocados pela imagem sublime da mulher é imediatamente interrompido pela reação dela e o que acontece a seguir: “A mulher se virou rapidamente e um semblante de mulher assustador e distorcido o fitou com olhos chamejantes”.²³⁵ Novamente, um momento de reconhecimento é acompanhado por uma sucessão de encanto e de pavor mediado pela visão, por olhos e pelo fogo. Como em “As aventuras da noite de São Silvestre”²³⁶, o rosto da mulher se metamorfoseia em seu contrário, revelando características ameaçadoras. A essa metamorfose, a estranha figura acrescenta a seguinte fala angustiada: “O assassinato te persegue! Salve Natalie!”. Deodatus, que já não havia compreendido a súbita mudança na aparência do rosto da moça, finalmente cede à pressão dos acontecimentos e foge para sua casa “quase sem sentidos”.

Ao chegar em sua residência, é defrontado com um bilhete ameaçador de um conde Hektor von Zelies, que o exorta a se afastar imediatamente da cidade onde se encontra, Hohenflüh. Sentindo-se ainda mais pressionado pelos estranhos acontecimentos recentes, Deodatus decide, no entanto, não abandonar a cidade, já que a ele havia sido *destinado* lutar contra forças escuras durante o cumprimento da premonição do pai. Deodatus arma-se com uma pistola e parte para os portões da cidade. Ali, é agarrado por alguém que o implora para que salve Natalie, ainda que não se saiba qual é de fato a ameaça que ela sofre. Uma carruagem passa, a mulher sábia o puxa para dentro, e ali ele encontra Natalie, diante da qual cai em estupor. Uma barricada na estrada impede que eles continuem, Deodatus sai da carruagem e persegue as tochas que estão em meio à

²³⁴ Aqui Hoffmann utiliza um *double standard* para as reações de seus personagens diante de mulheres: o arrebatamento de espírito mencionado aqui ocorre em duas instâncias: ou diante da *femme fatale* sedutora e destruidora (como Giulietta em “As aventuras da noite de São Silvestre”) ou diante da figura angelical, perfeita, pura e casta, como no caso em questão (ou Anna, no conto “Don Juan”).

²³⁵ HOFFMANN, E. T. A. *Späte Werke*. Munique: Winkler Verlag, 1979, p. 449.

²³⁶ Referimo-nos ao episódio da alternância de rostos que acomete o personagem o Pequeno na segunda parte do conto.

floresta. Uma figura masculina sussurra as palavras “O perigo passou!”²³⁷ e entra na carruagem. No momento em que esta parte, Deodatus é alvejado por um tiro e cai no chão.

A tentativa de assassinato é descrita de maneira rápida, em um movimento acelerado que destoa do restante da narrativa. Hoffmann está desenvolvendo os primórdios do que viria a ser o romance policial²³⁸. No entanto, o conto não se torna uma narrativa de *whodunit*, de quem cometeu o crime, mas será uma ilustração vívida do perigo que Deodatus corre e até que ponto seus inimigos, ainda desconhecidos, chegarão para impedir que *algo* aconteça. Esse *algo* ainda permanece obscuro na narrativa e será desvendado somente no capítulo final, criando a tensão e o suspense que são caros ao estilo narrativo de Hoffmann.

No início do segundo capítulo, Hoffmann apresenta a figura do príncipe Remigius, que reina sobre um território feudal dentro do qual está a cidade de Hohenflüh. Ele é descrito como uma pessoa solitária, ensimesmada e profundamente melancólica, uma tristeza que “beira a insanidade”²³⁹. As circunstâncias de vida do príncipe também estão envoltas em um ar de mistério, sendo que assuntos mal resolvidos do passado perturbam neuroticamente sua mente (“a mãe e o filho desapareceram alguns meses depois de uma maneira incompreensível”²⁴⁰). As cercanias do castelo do príncipe espelham sua disposição mental, identificando o interno com a natureza externa à personagem: na cidade de Sonsitz, o príncipe passeia pelas aleias sombrias e malcuidadas de sua propriedade. Após dissolver uma luta entre ambos os taverneiros, o dono do Bode Dourado conta que, na noite anterior, alguém atacou seu hóspede em um dos quartos da pensão Cordeiro Prateado usando uma arma de fogo e a vítima ficou fatalmente ferida²⁴¹. A similaridade entre os ataques ocorridos em uma terra até então pacífica chama a atenção do príncipe: questionado por este sobre a identidade da vítima, o taverneiro afirma que George Haberland estava hospedado no quarto onde ocorreu o ataque. Após mais inquirições, o dono do Cordeiro Prateado confirma sua identidade, acrescentando que

²³⁷ HOFFMANN, E. T. A. *Späte Werke*. Munique: Winkler Verlag, 1979, p. 450.

²³⁸ A novela *A senhorita de Scuderi* (1819) é considerada por alguns críticos como o primeiro romance policial, ou romance de detetive, da história da literatura (nesse sentido, BARBOSA, Maria Aparecida. *A loucura, o crime, e a arte de Cardillac. Análise e tradução do conto “Das Fräulein von Scuderi” de E. T. A. Hoffmann*. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, p. 208, 2004).

²³⁹ HOFFMANN, E. T. A. *Op. cit.*, p. 451.

²⁴⁰ *Idem*.

²⁴¹ HOFFMANN, E. T. A. *Op. cit.*, p. 454.

também vira a mulher sábia. A figura da mulher sábia instiga o príncipe, porém ele dispensa ambos os contendores e encerra-se em seu castelo.

O início do capítulo 3 apresenta um poema em forma de canção que o artista Berthold entoa. Sabe-se que George Haberland é o autor da canção, cujos versos prenunciam o restante da narrativa, bem como seu início. O poema provoca a comoção do cantador, que se sente atingido por um sentimento de angústia que não sabe explicar, mas que se relaciona com o atentado contra seu amigo. Junto aos demais habitantes da cidade, ele se dirige à taverna e, no caminho, é surpreendido por uma trupe estranha composta por uma velha cigana, um asno, macacos e um homem vestido de maneira peculiar. Berthold interessa-se especialmente pelo homem, um jovem, que está adiante da procissão. No entanto, a impressão causada é inquietante: “mas essa pessoa pareceu a Berthold ser o fantasma misterioso da insanidade; e, além disso, quando ele olhou nos olhos do louco, sentimentos que ele não conseguia explicar se agitaram dentro dele”²⁴². Ao mesmo tempo familiar, a figura do homem o incomodava: havia algo de estranho nela, como se não fosse real ou fosse outra pessoa que não aquela que ele esperava. O infamiliar, seguindo aqui Freud, torna-se opressivo quando, ao montar um teatro de marionetes, o estranho homem coloca sua própria cabeça entre os bonecos e “fita a plateia com olhos petrificados e sem vida”²⁴³. Novamente, o motivo dos olhos ocorre aqui como a causa do inquietante, que provoca uma reação de espanto e de terror, ainda que também de curiosidade, no expectador. A plateia não pareceu se atentar ao que ocorrera, mas Berthold estava atento aos movimentos do estranho homem e, ao recomear as batidas da música que estava entoando, Berthold faz menção de ir-se embora. É nesse momento que é puxado e George Haberland se revela a ele como o homem do teatro. Berthold fica estarecido com a aparição de seu amigo e não compreende como ele está bem, movendo-se energicamente e são. Haberland assim responde:

“Pare! Você está penetrando minha alma com punhais incandescentes!”, gritou George com uma dor selvagem. “Sim”, ele continuou mais calmo, “sim, irmão Berthold, tenho certeza de que tenho um segundo Eu, um *Doppelgänger*, que me persegue, que quer trapacear a minha vida e que quer roubar Natalie de mim!”²⁴⁴. (itálico nosso)

²⁴² HOFFMANN, E. T. A. *Späte Werke*. Munique: Winkler Verlag, 1979, p. 457.

²⁴³ HOFFMANN, E. T. A. *Op. cit.*, p. 458.

²⁴⁴ HOFFMANN, E. T. A. *Op. cit.*, p. 459.

Hoffmann menciona pela primeira vez a existência de um duplo de Haberland, que está consciente de sua existência. Instaura-se também um conflito em potencial cujo objeto é a conquista do amor de Natalie e de seu corpo, indicando uma força erótica que subjaz à tessitura dos duplos. O instinto sexual e a busca pela parceira, travestidos em paixão, são os mecanismos que impelirão ambas as personagens para o conflito final, o encontro, e a visão de si. Ao serem semelhantes, desejam o mesmo objeto, ainda que, nesse ponto da narrativa, não tenham se encontrado. Hoffmann desenvolve um conto de narrativas em paralelo, em que cada capítulo focaliza um determinado personagem e suas ações, culminando no capítulo final, em que há o encontro de todas as personagens em cena.

Confessando-se a Berthold, Haberland justifica que seu amor por Natalie advém de uma pintura que estava fazendo dela, sendo que a criação artística modificou seus sentimentos em relação à modelo real²⁴⁵. O artista, imbuído de pensamentos e sensações elevadas, identifica-se com sua criação, passando a ser dominado por ela. Haberland transforma essa dominação de pensamento em premonição: “Deixe-me lhe contar que, desde a minha mais tenra infância, a figura de uma mulher divina, para quem eu direcionava todo o desejo e o amor, pairava em meus sonhos e pressentimentos”.²⁴⁶ A figura pintada era precisamente Natalie, que lhe aparecera em sonhos desde a infância como um símbolo de pureza, de entrega e de dedicação futuras a que o jovem Haberland deveria se ater. Aqui é revelado que o pai de Nathalie é o temido conde Hektor von Zelies, que impede que o jovem trave relações íntimas com a moça. Essa história pregressa é trazida à mente pela figura da cigana, a qual, misteriosamente, menciona a Berthold o nome de Natalie. Repentinamente, a cigana aparece e Berthold a enfrenta, perguntando suas intenções para com George. Ela revela, então, que é mãe de Haberland e este cai estupefato a seus pés. O capítulo termina com a trupe da cigana desaparecendo ao longe.

O quarto capítulo se inicia no quarto de Deodatus Schwendy e uma figura encapuzada que ali entra, inquirindo-o e ameaçando-o, “com um olhar pelo qual o diabo sorria um pouco”²⁴⁷. Ao mencionar o nome de Natalie, Deodatus entra em estupor e suspira profundamente, entregue mentalmente ao desejo e à cobiça. Após uma altercação com o conde e a recusa em ceder às ameaças dele, Deodatus expulsa-o de seu quarto. Em

²⁴⁵ HOFFMANN, E. T. A. *Späte Werke*. Munique: Winkler Verlag, 1979, p. 460.

²⁴⁶ *Idem*.

²⁴⁷ HOFFMANN, E. T. A. *Op. cit.*, p. 464.

seguida, entra em cena um conselheiro que viera a pedido do príncipe para prendê-lo, Haberland. Deodatus se defende alegando confusão de identidades e é levado à presença do príncipe. O quinto capítulo da narrativa inicia-se nesse ponto e a natureza é descrita como ameaçadora, com tempestades e estrondos de trovões em cima da mansão do melancólico príncipe.

Ao por seus olhos em Deodatus, o príncipe exclama que sua profecia está sendo cumprida. Sem dizer palavra, ambos se encaram. Hoffmann, então, atém-se ao que se passa psicologicamente com o príncipe, e sua escolha lexical é digna de nota: “No olhar com o qual o [Deodatus] fitou havia uma dor dilacerante e a mais profunda tristeza; e, então, tudo pareceu submergir em um brilho de uma raiva repentina e flamejante”²⁴⁸. O trauma ocorrido no passado retorna vívido à mente do príncipe e ele se enfurece com o objeto que causa a lembrança de momentos críticos em sua vida. A raiva, percebida pelo olhar, é comparada metaforicamente ao fogo que arde e consome o íntimo da personagem. Instaure-se entre os dois um ambiente de tensão e hostilidade, ainda que a raiva do príncipe não seja direcionada especificamente ao indivíduo à sua frente. Controlando-se, o príncipe propõe uma conversa com Deodatus, mas aquele tem subitamente em um ataque quando este menciona os nomes de Natalie e do conde Hektor von Zelies. Repentinamente, um corvo surge em meio aos arbustos e pronuncia a sentença “Esperança é morte!” e o príncipe cai inconsciente no chão. Ao tentar ajudá-lo, Deodatus se enfraquece devido ao seu ferimento por bala, e ambos são levados para o castelo e postos em diferentes alas.

Hoffmann criará, então, uma ambientação que se remete ao gótico inglês. Deodatus, já mais recuperado, observa as terras do príncipe pela janela, outro dos motivos constantes nas narrativas desse autor²⁴⁹. Perto do castelo do príncipe há ruínas de um castelo mais antigo, instalado na parte mais amena do jardim principesco, oferecendo um contraste marcante para o olhar de Deodatus. Inquirindo sobre aquela construção, Deodatus é informado de uma estranha aura que circunda aquelas ruínas: a história do castelo é desconhecida e não é permitido subir até seu promontório, tendo em vista que a escada que dá acesso a ele está inutilizável. Deodatus, no entanto, observa uma luz que paira sobre uma alcova do castelo durante a noite. O guarda de caça quem Deodatus

²⁴⁸ HOFFMANN, E. T. A. *Späte Werke*. Munique: Winkler Verlag, 1979, p. 469.

²⁴⁹ Lembremos *A janela de esquina de meu primo* e “A casa deserta”. Em ambos, a janela tem um papel decisivo para a observação da vida e do cotidiano, no primeiro, e como uma visão de uma mulher estranha e inquietante, no segundo.

inquiriu procura explicar racionalmente a visão, afirmando que algumas pessoas relacionadas ao grupo de caça do príncipe utilizam a região para o depósito de equipamentos. Mais afeito às inclinações que afirmam o sobrenatural, Deodatus não acredita na explicação do guarda e passa a fazer expedições de investigação ao redor da ruína. Ele suspeita de um segredo envolvendo o castelo e descobre uma escada de madeira recém-construída em uma de suas laterais.

Hoffmann interrompe a sequência de eventos nesse ponto para tratar da doença do príncipe, ou seja, de sua melancolia (dir-se-ia sua depressão) causada por uma grande ansiedade em relação a segredos do passado (“talvez, você o desconhece, haja certas questões, certas ligações misteriosas”²⁵⁰), e dos acontecimentos envolvendo George Haberland. O povo da cidade teme pela saúde do príncipe e, principalmente, pelo que aconteceria caso o príncipe, que não possui herdeiros, falecesse; nesse caso, o próximo a assumir o trono seria o irmão tirânico do príncipe, que desaparecera quando o príncipe ascendeu ao trono. Desejavam, também, o retorno do conde von Törnny, um homem nobre e excepcional em todos os aspectos. A conversa na taverna virou-se para Haberland, que repentinamente apareceu no recinto e sentou-se calado em meio aos comensais. A suspeita do povo era a de que o recente acesso do príncipe se devia às atividades de Haberland e que por isso ele era procurado pela justiça. Ao sair da taverna, uma voz de repente pronunciou a sentença fatal “Esperança é morte!” e Haberland caiu em um estupor, alterando sua cor e agitando-se em alto grau.

Novamente Hoffmann interrompe a narrativa para relatar em paralelo o que acontecia com “o duplo de Haberland”²⁵¹ nas terras do príncipe. Deodatus havia se dirigido às ruínas e observava a alcova iluminada no andar superior. Ocorreu-lhe uma visão de uma mulher de branco, uma referência à mulher que aparecera em capítulo anterior. Repentinamente, uma pedra cai a seus pés contendo um bilhete escrito pela mulher e endereçado a Haberland. Nesse bilhete, Natalie confessa seu amor e promete se entregar de corpo e alma a seu amado. Deodatus passa a duvidar da sua própria identidade, movido que estava pela figura e pelo pensamento de Natalie (“Mas... será? Sou George?”²⁵²). Decidido a se apresentar à mulher e a confessar-lhe seu amor, ao fazer menção de se aproximar, duas figuras encapuzadas aparecem em uma aleia próxima.

²⁵⁰ HOFFMANN, E. T. A. *Späte Werke*. Munique: Winkler Verlag, 1979, p. 469.

²⁵¹ HOFFMANN, E. T. A. *Op. cit.*, p. 477.

²⁵² HOFFMANN, E. T. A. *Op. cit.*, p. 478.

Deodatus reconhece o conde Hektor von Zelies em um deles e escuta a incriminadora conversa: o conde pretendia matar o príncipe utilizando a semelhança de Deodatus com um personagem de seu passado e causar nele um terror tão profundo do qual somente a morte iria livrá-lo. Ao perceber que falharam, elaboram um novo plano. Deodatus passa a temer a escuridão porque “a morte espreitava”²⁵³ nela, e se aproxima das ruínas pela escada inacessível. Uma luz resplandece e Natalie aparece.

Trava-se um diálogo em que Deodatus afirmará sua identidade e assegurará que sua personalidade é íntegra e que, apesar de não ser Haberland, ele é seguro de sua existência:

Então Deodatus gritou em meio à loucura de uma angústia mortal e de um êxtase fervente: “Minha – você é minha, Natalie! Acredite em meu Eu. Sei que meu duplo queria destruir seu coração, mas ele me acertou – foi somente uma bala; a ferida está curada, e meu Eu vive. Natalie, só me diga se você acredita em meu Eu, senão a morte irá me agarrar diante de seus olhos. Não me chamo George, mas sou ainda meu Eu e mais nenhum”²⁵⁴.

Deodatus afirma que sua identidade permanece íntegra e que seria melhor a ela se entregasse a ele, e não a quem gostaria de utilizá-la para fins escusos. Ao se afirmar um Eu, e não um Outro, Deodatus quer neutralizar a figura do duplo, que usurpa suas ações e seus sentimentos e pretende tomar seu lugar como pretendente de Natalie. Vemos aqui uma indicação da figura do usurpador, que, no entanto, não se materializa no conto, conforme o demonstrará o último capítulo. A confissão explícita do duplo por Hoffmann torna esse conto singular.

Com a aproximação do pai de Natalie, Deodatus é mandado embora. Nesse momento, o pai dele, Amadeus Schwendy, salva-o do estado semiconsciente em que se encontrava. Assegura, no entanto, ao filho que o segredo de sua vida será revelado em breve e todos os mistérios se esclarecerão para ele.

No dia seguinte, após descobrir que Deodatus esteve hospedado em sua residência, porém que desaparecera sem deixar rastro, o príncipe Remigius falece. No dia seguinte, ao dobrar dos sinos, o irmão maléfico de Remigius reaparece (“como se por mágica”²⁵⁵) e declara que o trono é seu. Trata-se do príncipe Isidor, que assumira o nome

²⁵³ HOFFMANN, E. T. A. *Späte Werke*. Munique: Winkler Verlag, 1979, p. 478.

²⁵⁴ HOFFMANN, E. T. A. *Op. cit.*, p. 479.

²⁵⁵ HOFFMANN, E. T. A. *Op. cit.*, p. 480.

de conde Hektor von Zelies enquanto estava no estrangeiro. Durante a cerimônia de abertura do testamento, o conde von Törny afirma que Deodatus Schwendy, que aparecera na cidade alguns dias antes, era de fato o filho do príncipe Remigius, criado por Amadeus Schwendy, que, na verdade, era ninguém mais do que o próprio conde von Törny. Esclarece-se, dessa maneira, o segredo que Deodatus deveria descobrir naquela cidade.

Repentinamente, por “milagre”, ressurgiu a princesa, a quem davam como morta, trazendo consigo um jovem, precisamente o herdeiro ao trono, o duplo, George Haberland.

Nesse momento ambos se encontram e se *olham*. O jovem acompanhando o conde von Törny corre para diante do seu duplo, que paralisa de terror e se queda imóvel. Nesse instante da narrativa, Hoffmann suspende a ação e inicia um *flashback* para explicar como essas relações intrincadas entre os membros da corte vieram a se formar. Hoffmann, assim como o fizera no contemporâneo *Os elixires do diabo*, passa a traçar uma complexa genealogia dos personagens: o príncipe Remigius era amicíssimo do conde von Törny; ambos se apaixonaram pela princesa Angela e pela condessa Pauline, respectivamente; ambas as mulheres eram amicíssimas; eles se casaram no mesmo dia; houve uma aparente troca de casais, não afirmada pela narrativa, e uma suspeita de traição por parte do conde; as duas mulheres, tomadas por estranhos incômodos corporais, descobriram estar grávidas ao mesmo tempo; os dois filhos, Deodatus e George, nasceram ao mesmo tempo e cresceram com uma similaridade incrível. Suspeito de traição de sua esposa, o príncipe Remigius enviou sua esposa para um castelo nas fronteiras de suas terras. Lá, não conseguindo suportar a situação e tomada por uma depressão profunda, a princesa entregou Deodatus ao conde von Törny, que assumiu a identidade Amadeus Schwendy, e se juntou a um grupo de ciganos que havia erguido uma moradia próximo ao castelo. Tendo se tornado uma cigana ela própria, a princesa reapareceu na cidade como a mulher sábia com o corvo. Dessa maneira, todas as relações são explicadas e esclarecidas.

Restava então, no capítulo final, o confronto entre os duplos, pois que ambos desejavam a mesma mulher e não conseguiam se diferenciar à vista dos presentes dada a semelhança total entre ambos. Aproveitando-se da oportunidade para tomar o trono, o príncipe Isidor tentou fazer valer sua opinião de que, graças à semelhança absoluta entre Deodatus e George, não era possível saber ao certo quem herdaria o trono, restando a ele essa incumbência. O conde von Törny, no entanto, fizera marcar um sinal no peito do

verdadeiro filho do príncipe Remigius a fim de diferenciar ambos no futuro. Revelou-se que Deodatus era o verdadeiro herdeiro ao trono, o que resolvia a questão da semelhança.

No entanto, restava ainda a escolha de Natalie por um dos dois. Ao pressioná-la a escolher, um se vira em direção ao outro e pronuncia as palavras hostis: “Vamos ver quem consegue se livrar do duplo – você sangrará – sangrará, se não for uma ilusão satânica do inferno!”²⁵⁶ Prontos para o combate, Natalie, no entanto, intervém e exige que um deles renuncie à pretensão de sua mão. Ambos, porém, renunciam à mão de Natalie, que se interna em um convento e se torna uma abadessa.

Como afirmamos anteriormente, o conto “Os duplos” é significativo para a interpretação do que Hoffmann entendia por uma narrativa que especificamente desenvolvesse o motivo do duplo.

Deodatus Schwendy e George Haberland são dois personagens distintos, unidos por uma origem comum influenciada por um quadrilátero amoroso que se esconde em grande parte do conto para ser revelado no momento de seu clímax. Não se pode dizer que os dois personagens sejam a projeção de uma crise de consciência entre ambos, já que somente se enfrentam ao final da narrativa e ali, brevemente, entram em conflito no qual há a promessa de sangue e de morte. Tampouco um representa uma complementariedade identitária do outro, estando ausente, portanto, a crise de consciência que marca o motivo do duplo. Essa constatação levou o crítico Detlef Kremer a aventar a hipótese de que, mais do que tendo *origem* em uma crise de consciência, a relação entre os dois personagens é o *resultado* para o surgimento do duplo²⁵⁷. Isso significa que, influenciado por acontecimentos no passado, os duplos no conto são o enfrentamento entre duas crises do Eu que se contrapõem nas figuras dos dois personagens. Não se trata, portanto, de uma projeção de um conflito interno, mas sim do enfrentamento entre duas identidades em crise, enfrentamento que se desenvolve primeiro diante da reação dos habitantes da cidade e de sua percepção de um e de outro, e depois no quase enfrentamento físico motivado por um objeto de desejo em comum, objeto que ambos perdem.

²⁵⁶ HOFFMANN, E. T. A. *Späte Werke*. Munique: Winkler Verlag, 1979, p. 489.

²⁵⁷ KREMER, Detlef. *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin: de Gruyter, 2009, p. 368.

O conto suscita a reflexão acerca do complexo problemático do autorrealização e do autoconhecimento mediante o enfrentamento de identidades similares. O resultado desse enfrentamento tem consequências diferentes para ambos os personagens: para Georges Haberland, que permanece utilizando essa identidade mesmo após descobrir que é filho de nobres, afirma-se o caráter do artista, sua posição privilegiada como intérprete do mundo²⁵⁸; Deodatus Schwendy, por outro lado, assume seu papel como príncipe, ao qual estava *destinado* desde o início.

O papel do destino em “Os duplos” é um dos fios que une a narrativa. A tentativa de assassinato fracassada o afirma na medida em que nada se pode fazer em relação ao que já estava predeterminado desde o início. Natalie, no entanto, *destinada* a ser a esposa do príncipe, ou ao menos considerada assim durante os seis primeiros capítulos, foge à sua vocação tendo em vista que sua escolha levaria ou George ou Deodatus à destruição. Hoffmann cria uma ambiguidade em relação ao destino de Natalie, que é, então, considerada narrativamente como um expediente que impele os duplos a por fim se encontrarem e enfrentarem seus destinos.

Deodatus, cujo nome latino significa “dado por Deus”, estava *destinado* a ser o ocupante do trono, derrotando o golpista Isidor, que maquinara secretamente a queda do príncipe Remigius pela ambição de se tornar o governante. Como ambição é um pecado no país religioso onde se encontra o príncipe, Deodatus se torna um instrumento destinado a impedir que o pecado de Isidor prevaleça.

Hoffmann constrói uma grande teia de relações a princípio obscuras entre os personagens do conto, semelhante ao que ocorre em *Os elixires do diabo*, que estava em processo de composição no momento em que o autor escreveu “Os duplos”; no romance, no entanto, a teia de relações – e os destinos envolvidos em cada uma delas – é mais complexa, podendo o conto ser lido como um experimento prévio para uma narrativa que envolve uma genealogia complicada, tal como um dos modelos de Hoffmann para o seu romance, ou seja, *O monge* de Matthew Gregory Lewis. O leitor permanece sem compreender exatamente algumas das reações que acometem os personagens, o que aumenta a curiosidade do leitor e mantém ativo o suspense característico do conto. As relações são desvendadas somente ao final da narrativa, em seu clímax, pela apresentação de informações que estavam ocultas tanto aos personagens como ao leitor (por exemplo,

²⁵⁸ GINSBURG, Michal Peled. *Portrait Stories*. Nova York: Fordham University Press, 2015, p. 48.

a marca corporal de Deodatus). Resolvido o conflito familiar, abre-se espaço para a solução rápida dos mistérios envolvidos, que, no caso em tela, ocorre no último capítulo.

Os primeiros leitores do conto “Os duplos” criticaram efusivamente a profusão de aparecimentos repentinos durante a narrativa²⁵⁹. Ao que se pode depreender da análise do conto, Hoffmann procurava acentuar a ideia de predestinação do que haveria de acontecer por meio do aparecimento repentino de pessoas certas nas horas certas. Dessa maneira, multiplicam-se os eventos em que o surgimento de um personagem coincide com um acontecimento que altera ou a disposição mental ou o curso da narrativa. Tal procedimento não agradou aos primeiros críticos, que tacharam o conto de “risível” e de “improvável”. Concordamos com o uso disseminado dos acontecimentos repentinos no decorrer do texto, mas não com a impressão de um conto cômico ou irônico ao extremo. A própria escolha lexical de Hoffmann, utilizando termos ligados à embriaguez, a sentimentos de pavor e de terror e ao fogo, mantém a narrativa com seu aspecto sombrio, no qual o suspense é criado primeiramente pela tentativa de assassinato e, em segundo lugar, pela ambientação tomada dos romances góticos ingleses e do *Schauerroman* alemão.

A influência do gótico inglês e alemão se faz presente em todo o conto. As ambientações noturnas, castelos em ruínas, aparições misteriosas, personagens obscuros e encapuzados, sons estranhos são alguns dos traços que Hoffmann utiliza para intensificar o suspense da narrativa. Coincidentemente, são artifícios utilizados também no romance *Os elixires do diabo*, no qual, além desses acima, a ambientação religiosa, mosteiros escuros e abandonados e castelos são traços também presentes.

Todos esses fatores subjazem às narrativas que desenvolvem o motivo do duplo. Hoffmann, no entanto, aproximou-se, nesse caso, da definição clássica de *Doppelgänger*, o que evidencia que o desenvolvimento totalmente consciente do tema ainda estava em construção pelo autor no ano de 1815, momento da escrita da narrativa. Após a publicação de seu romance *Os elixires do diabo* e de outros contos em que a temática do duplo e da duplicidade aparecem, não se sabe por que, ao revisar o texto para entregar ao editor do almanaque em que foi publicado, Hoffmann não alterou substancialmente seus duplos na revisão de 1821. Uma hipótese, que infelizmente não pode ser confirmada, é a de que sua

²⁵⁹ HOFFMANN, E. T. A. Späte Werke. Munique: Winkler Verlag, 1979, p. 884.

doença alcançava estágios mais avançados, o que o levou em pouco tempo à paralisia, em 1822 e, logo após, à sua morte.

A crise de consciência existente na narrativa se dá individualmente em George Haberland e em Deodatus Schwendy. Ambos, por motivos diferentes, chegam a duvidar de sua própria identidade antes do encontro com Natalie²⁶⁰, especialmente Deodatus, que se questiona se ele mesmo não seria George. Esse breve momento sugere uma crise de consciência, mas que não se materializa em um duplo porque já está materializada. O que falta para o enfrentamento dessa crise é a *visão* do duplo, momento em que o questionamento identitário se torna presente e, por vezes, como afirmamos, fatal. Ao final do conto, os duplos se encontram e se *veem*, e uma hostilidade surge entre ambos. Essa hostilidade, no entanto, não significa, nesse conto, um enfrentamento de um conflito interno, mas sim uma disputa pelo objeto exterior que deu causa, no passado, ao certame presente. As consciências propriamente em crise no conto são as do príncipe Remigius, que se vê dilacerado, arrependido e em profundo remorso por um fato ocorrido anos antes do tempo do enunciado. A manifestação do conflito de consciência do príncipe não se materializa em um duplo, mas em uma profunda depressão e melancolia, que se projeta em seu castelo e na natureza que o cerca.

Deodatus e George têm uma semelhança inquietante, como sói acontecer a narrativas de duplos. Com a mesma estatura, o mesmo porte, os mesmos trejeitos, Hoffmann identifica as duas personagens até no momento de seu nascimento. Dessa semelhança nasce a confusão dos habitantes da cidade, que frequentemente tomam um sujeito pelo outro. Porém, Hoffmann se afasta das narrativas em que essa confusão gera situações cômicas, como vimos em *A comédia dos erros* de Shakespeare. Os sentimentos mobilizados pela identificação entre os duplos são de estranhamento, que se grada até o pleno horror diante da iminência do perigo resultante das ameaças sofridas por ambos os personagens. O sentimento de ambos, mas especialmente de Deodatus, ao serem confundidos entre si é de espanto, incompreensão e de perplexidade, todos eles ligados à ambiência umbrosa que perpassa a narrativa.

²⁶⁰ Aqui localizamos esse encontro já na vida adulta dos personagens. Como pontuamos, o amor de Haberland por Natalie nasce de uma pintura que este fez dela quando ainda mais moço. Aqui podemos entrever o poder da criação artística, tema caro a Hoffmann, e a influência que a obra de arte pode exercer na psique do indivíduo, destacando-se duas polaridades: o amor incondicional ou a loucura completa.

Presentes estão, assim, os traços principais do motivo do duplo em uma narrativa que dá a ele uma outra roupagem e explora aspectos os quais o autor não desenvolveu em outros textos. O autor se aproxima, nesse conto, da definição clássica – e mitológica – de duplo, conforme discutimos no capítulo anterior, em que personagens idênticos se encontram no mesmo ambiente, desejando os mesmos objetos, e terminam por se enfrentar. Hoffmann altera, no entanto, esse último aspecto: ao final, nem George nem Deodatus conseguem o que desejam, ou seja, a realização do desejo erótico com Natalie. Entrevê-se uma fina ironia em relação aos desígnios do destino: ainda que predeterminados a encontrar o objeto de desejo, o fato de esse destino ser incompatível com uma duplicação frustra as expectativas de ambos, que se veem forçados a tomar caminhos individuais e o objeto do desejo ser anulado ao entrar para o convento.

“Os duplos” é, portanto, um desenvolvimento particularmente produtivo da temática do duplo, ao lado de *Os elixires do diabo*, e indicativo da multiplicidade de perspectivas que Hoffmann abriu sobre o motivo. O interesse principal jaz na concepção que Hoffmann tinha sobre o duplo e que a análise do conto pretendeu explicitar.

CAPÍTULO 4: CONSIDERAÇÕES FINAIS

E. T. A. Hoffmann foi um escritor voltado às tendências de seu tempo de uma maneira peculiar e, por vezes, indireta. Sua maneira peculiar relaciona-se, e ainda se relaciona, com seu tratamento da narrativa ficcional como uma mistura de gêneros (fantástico, maravilhoso, fabular, ensaístico, crítico) na qual as fronteiras não tão bem delimitadas entre um e outro são um dos aspectos fascinantes de sua obra. Sua maneira indireta relaciona-se com o modo como traduzia as questões e os debates fervilhantes em sua época em textos literários que primavam pelo contato com o leitor, a apresentação de temas de maneira sedutora e pelo desenvolvimento de narrativas que, posteriormente, se tornariam correntes e bastante apreciadas pelo público leitor. E Hoffmann fruiu, durante sua vida, esse apreço do público, constatável por múltiplas edições de suas obras, a utilização de seus textos como base para a composição operística, lírica e musical, e como fonte de inspiração para outros escritores, uma influência que até hoje pode ser percebida.

A fama do fantasma-Hoffmann estendeu-se imediatamente após a publicação de seus textos. Eles foram traduzidos para o francês, o inglês, o italiano, o espanhol e chegou até mesmo na (naquela época) longínqua Rússia, país no qual sua leitura foi bastante intensa. Percebemos essa influência em escritores como Gógol e Dostoiévski, James Hogg, Edgar Allan Poe, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Alfred de Musset, Charles Baudelaire, Machado de Assis, Álvares de Azevedo, Rocha Pombo... a lista poderia se estender a centenas de nomes da literatura mundial. Esse fato, aliado à originalidade de suas narrativas, justifica um estudo constante de sua obra que, no Brasil, em tempos recentes, está encontrando crescente guarida no ambiente universitário e, mais timidamente, no ambiente teatral.

Em vista dessa centralidade no final do romantismo alemão e as múltiplas ramificações de sua obra, Hoffmann foi escolhido como o ponto de partida – e de chegada – para este estudo. O escritor alemão interessou-se vivamente por uma variedade enorme de temas, os quais utilizou em maior ou menor grau por sua obra: o trabalho artístico, a música, a pintura, a gravura, o teatro, a ópera, a escrita, o amor, a paixão, o crime, o assassinato, o psicológico, o misterioso, o grotesco, o sombrio, o escuro, o obscuro, o magnetismo, a hipnose, os ambientes estranhos, as sensações inquietantes, a religião, o paganismo, os desejos (escuros), os impulsos, as pulsões, as reações, o maravilhoso, o

sublime, a Itália, o impactante, a melancolia, a tristeza, os traumas, a neurose, as crises de consciência, a burguesia, o filisteísmo, a filosofia, o pensamento humano, a história, o destino, os nexos estranhos, o elevado, o vil, as premonições, o olhar, a alquimia, as magias, a loucura, os duplos...

E é precisamente nesse último aspecto que este trabalho procurou se concentrar. Os temas mencionados, assim como outros, correlacionam-se e interpenetram-se dependendo das circunstâncias, dos efeitos e dos propósitos do escritor ao pensar sobre um tema. Partindo da leitura de sua obra, notamos que as temáticas do duplo e da duplicidade são um dos aspectos mais recorrentes em sua obra. Nas narrativas em que o motivo é central, vários daquilo que chamamos de “traços do duplo” aparecem e se relacionam entre si: assim, o duplo pode encarnar uma crise de consciência de um indivíduo ambientada em uma redondeza obscura e triste, levando o personagem a comportamentos neuróticos e, por fim, à loucura; em outro caso, o duplo ocorre na semelhança entre os personagens, cuja crise psicológica se impõe aos duplos, que a reproduzem e a transmutam em conflitos, crimes e mortes; em outros casos, ainda, metamorfoses físicas evidenciam um turbilhão de pensamentos conflitantes que chegam a alterar os próprios traços físicos de um rosto. Esses são alguns exemplos da grande variedade de ocorrências desse motivo na obra de Hoffmann. Foi descrito que o autor, ainda que não tivesse sido o inventor do motivo, desenvolveu-o a outras alturas e que, depois dele, escritores que pretendiam escrever sobre duplos necessariamente “deveriam” lê-lo.

Dada a possibilidade de nos espraíarmos pela obra de Hoffmann e a riqueza de considerações que o motivo do duplo suscita, elegemos seu estudo como um ponto de partida e, ao mesmo tempo, um ponto de chegada. Ponto de partida porque nos concentramos inicialmente na análise das obras do autor, escolhendo aquelas mais significativas para nos debruçarmos; ponto de chegada porque, ao ler essas obras, notamos um pensamento que vinha se desenvolvendo até Hoffmann, e que continuou a ser desenvolvido após sua morte.

No entanto, como sói acontecer à prática do pensamento, notamos que havia disparidades no tratamento especificamente do motivo do duplo. Esse tratamento surgiu no âmbito da psicanálise, dadas as condições em que o duplo surge no romantismo, e, logo, tornou-se uma tópica na discussão de teóricos que se apoiavam em obras literárias para exemplificar ações e reações humanas. Essa abordagem psicanalítica estendeu-se

século XX adentro, pré- e pós-segunda guerra, e ainda encontra ressonância nessa área da literatura especializada. Ao final da segunda metade do século XX, vimos surgir um interesse maior na análise desse motivo, tão comum na literatura desse século, a partir de outras perspectivas. A antropologia, a sociologia e a ciência da literatura começaram a querer observar a tópica sob outros pontos de vista que não o estritamente psicológico, ainda que este seja indissociável do motivo conforme desenvolvido após o romantismo.

Porém, dada a diversidade de tratamentos e de escolhas de um *corpus* de textos que, segundo os autores, encaixavam-se na temática, diversas vezes um texto era considerado como uma narrativa de duplos por um autor e o autor seguinte rechaçava essa leitura, por vezes, inclusive, utilizando argumentos parecidos. Deu-se, então, a criação de múltiplas categorias para enquadrar os diversos textos, o que Fusillo chamou de “constantes culturais”. Disso resultou que, algumas vezes, a excessiva criação de múltiplas categorias nos pareceu pouco produtiva. Tendo chegado a essa conclusão, propusemo-nos a tentar restringir o que chamamos de duplos e de relações de duplicidade.

A nossa proposta de diferenciação baseou-se em características intrínsecas aos textos, em um primeiro momento, utilizando, no entanto, as contribuições da psicanálise e da psicologia para diferenciar ambas as propostas. Assim, restringimos o uso do termo “duplo” para um sentido específico, ou seja, quando a existência de duas personagens, que guardam certas relações entre si (como corporificação de conflitos internos, complementariedade, disputa por objetos de desejo, entre outras), é materializada e a própria existência dessas duas instâncias se torna o ponto central em torno do qual a narrativa se desenvolve, ou seja, um *motivo*. Por relação de duplicidade, por outro lado, abarcamos um número maior de ocorrências nas quais há uma relação entre duas personagens que se mostram opostas ou complementares, mas que não são pontos-chave centrais para que a narrativa se desenvolva (ou seja, a existência de uma semelhança ou de uma relação não é, em si, o tema principal da discussão; nesse caso, citamos gêmeos, sócias, metamorfoses físicas e psíquicas, entre outras).

Sabemos que a proposição de definições é tarefa temerária. Por isso, o que se propôs aqui foi mais uma leitura e uma ressignificação de um conceito que aparece disperso do que uma tentativa de definição fechada e taxativa, que, igualmente, resulta inócua diante da multiplicidade de narrativas e, por fim, do tempo.

Para que pudéssemos estabelecer a distinção proposta, duas tarefas eram necessárias: quais textos, selecionados por amostragem entre uma miríade de narrativas, poderiam ser representativas para conduzir a análise em questão? De que forma os críticos que trataram do duplo justificaram suas posições e quais foram suas principais contribuições, positivas e negativas, para a teorização do motivo? E quais foram as bases de pensamento a partir das quais Hoffmann desenvolveu suas múltiplas variações sobre o duplo?

Para oferecer um pano de fundo geral sobre o pensamento da época em que nosso autor escreveu, apresentamos uma discussão dos temas mais importantes que eram discutidos à sua época. Essa introdução buscou oferecer as bases a partir das quais se pode pensar a atenção dada ao duplo no romantismo alemão. Foram tratados, portanto, temas tais como dualidade e dualismo, este especialmente relevante para compreender o surgimento de tantas narrativas de duplo naquele período. Procuramos integrar a escrita narrativa ao seu contexto de produção, à sua comunidade de interpretação, a fim de esclarecer com mais fundamento os pontos de partida, as discussões e os debates aos quais as narrativas se relacionam.

Com o propósito de fundamentar o trabalho e de apresentar em um rol exemplificativo textos em que duplos ou duplicidades eram discutidos, selecionamos e analisamos alguns textos, da antiguidade clássica até pouco após E. T. A. Hoffmann, em que a temática foi tratada. Atemo-nos à análise dos pontos que mais nos interessavam tendo em vista o tema abordado; assim, não pretendemos esgotar a análise de cada uma das obras em várias de suas características, o que também resultaria excessivo para a leitura. Percorremos esse caminho buscando mostrar como o duplo e a duplicidade sofreram mutações ao decorrer do tempo, relacionando-os à influência do pensamento de cada época. Nossa linha temporal foi limitada ao romantismo alemão e a apontamentos de poucas outras narrativas compostas em momentos próximos à nossa delimitação.

Da mesma forma procedemos em relação à crítica literária e psicanalítica desenvolvida especificamente em torno desses dois temas. Percebemos uma grande variação no tratamento do motivo utilizando argumentos diversos e múltiplos enfoques, cada um acrescentando e contribuindo à sua maneira para a compreensão das razões da maior atenção dada ao duplo pelo romantismo. Ao percorrer a crítica, coligimos e convergimos traços que nos pareceram relevantes para que a análise – literária – resultasse

proveitosa. Com base nos argumentos e nas discussões apresentadas, apresentamos nossa proposta de leitura.

Como forma de exemplificar nossa hipótese, elegemos um conto de E. T. A. Hoffmann para uma análise mais detalhada, apresentando e comentando o texto, pois que é uma narrativa menos conhecida, e relacionando-o com as questões discutidas nos capítulos anteriores. A escolha do conto baseou-se em sua especificidade, que provém do fato de que Hoffmann elegeu o motivo do duplo como o tema principal nessa narrativa. Nas demais narrativas, o motivo é desenvolvido para além de seu propósito em si, ou seja, ele é parte integrante, ainda que central, de outras discussões (como neuroses ou conflitos internos); em “Os duplos”, o motivo se torna a força motriz principal da narrativa e, portanto, permite entrever o que Hoffmann entendia por duplo.

Evidentemente, as interpretações posteriores a Hoffmann ultrapassam a ideia do autor, enriquecendo seus textos com leituras que desdobram aspectos talvez não idealizados pelo escritor. Assim, o que Hoffmann poderia pretender como duplo torna-se uma interpretação entre as demais, o que não lhe tira o mérito de ter dado grande vazão e ter desenvolvido a temática de maneira surpreendente. Assim entendemos nossa posição frente aos textos.

Textos de duplos continuaram a surgir no decorrer do século XX, tomando outras roupagens e novos traços. Pode-se mencionar *O homem duplicado* de José Saramago²⁶¹, que retoma e retrabalha o motivo se aproximando a Dostoiévski; na Alemanha, *Sieben Doppelgänger* de Rafik Schami²⁶², em que o duplo se transforma em sétuplos e mistura a comicidade com a discussão psicológica; na Turquia, *O castelo branco* de Orhan Pamuk²⁶³, que se aproxima do conflito de identidades por semelhança física; e na Itália, *O visconde partido ao meio* de Ítalo Calvino²⁶⁴, que trata de um conflito de identidades opostas. No terreno da crítica, novos estudos estão observando o duplo na modernidade, analisando obras tais como a de Samuel Beckett²⁶⁵. No entanto, ainda são escassos os estudos tratando desse motivo na modernidade, o que resta como sugestão aqui e com a

²⁶¹ SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

²⁶² SCHAMI, Rafik. *Sieben Doppelgänger*. Munique: dtv, 2001.

²⁶³ PAMUK, Orhan. *O castelo branco*. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

²⁶⁴ CALVINO, Ítalo. *O visconde partido ao meio*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

²⁶⁵ VASCONCELLOS, Cláudia Maria de. *Samuel Beckett e seus duplos. Espelhos, abismos e outras vertigens literárias*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

expectativa que este trabalho seja um ponto de partida para conhecer os textos e a crítica e para pensar mutações do duplo (e da crítica) no século XXI.

O tema do duplo é fascinante porque, ao cabo, trata de um problema geral da humanidade: os conflitos nascidos da oposição entre segurança e insegurança, o desconhecido e o misterioso, os medos e os traumas e, principalmente, como já é lugar comum, o autoconhecimento. E. T. A. Hoffmann foi um explorador profícuo da natureza humana e de suas vicissitudes e idiossincrasias, e também um explorador destemido dos medos que se alojam nos desvãos das almas e do pensamento do ser humano. Tratar do duplo, portanto, é tratar, como toda a literatura, do ser humano em sua essência, buscando responder aos porquês mais obscuros e temidos de nosso ser.

BIBLIOGRAFIA

ALBRECHT, Michael von. Die Verwandlung bei E.T.A. Hoffmann und bei Ovid. *Antike und Abendland*, v. 10, Berlim, v. 10, pp. 161-180, 1961.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BÄR, Gerald. *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. Amsterdam: Rodopi, 2005.

BARBOSA, Maria Aparecida. A loucura, o crime, e a arte de Cardillac. Análise e tradução do conto “Das Fräulein von Scuderi” de E. T. A. Hoffmann. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2004.

BENJAMIN, Walter. Das dämonische Berlin. In *Gesammelte Schriften*. Vol. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, pp. 86-89.

BEBLICH, Barbara. Apokalypse 1813. In STEINECKE, Hartmut (org.). *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch 2003*. Berlim: Erich Schmidt Verlag, 2003, pp. 64-72.

BEZERRA, Paulo. O laboratório do gênio. In DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O duplo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2011, pp. 237-248.

BRAVO, Nicole Fernandez. *Le double, emblème du fantastique*. Paris: Michel Houdiard Éditeur, 2009.

BROWN, Hilda M. ‘Italia’ and ‘Germania’: Reflections on a theme in the works of E. T. A. Hoffmann. *Publications of the English Goethe Society*. v. 70, n. 1, pp. 5-15, 2000.

BRUNEL, Pierre (org.). *Companion to literary myths, heroes and archetypes*. Trad. Wendy Allatson *et al.* Londres: Routhledge, 1992, pp. 343-382.

BRUNING, Peter. E. T. A. Hoffmann and the Philistine. *The German Quarterly*. Hoboken: Wiley, v. 28, n. 2, pp. 111-121, mar. 1955.

CALVINO, Ítalo. *O visconde partido ao meio*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CHAMISSO, Adelbert von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

CHARLTON, David. *E.T.A. Hoffmann's musical writings: Kreisleriana, The poet and the composer*. Trad. Martyn Clarke. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

CHAVES, Ernani *et al.* *O infamiliar*. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. São Paulo: Autêntica, 2019.

COATES, Paul. *The double and the other*. Londres: Macmillan Press, 1988.

COBB, Palmer. *The Influence of E. T. A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe*. Chapel Hill: The University Press, 1908.

DAHLHAUS, Carl. E. T. A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen. *Archiv für Musikwissenschaft*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, v. 38, n. 2, pp. 79-92, 1981.

DERJANECZ, Agnes. *Das Motiv des Doppelgängers in der deutschen Romantik und im russischen Realismus: E. T. A. Hoffmann, Chamisso, Dostojewski*. Marburg: Tectum-Verlag, 2003.

DESSOIR, Max. *Das Doppel-Ich*. Leipzig: Ernst Günthers Verlag, 1890.

DETERDING, Klaus. *Hoffmanns poetischer Kosmos. E. T. A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild, Band 4*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, pp. 134-140.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O duplo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2011.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DUDLEY, Will. *Idealismo alemão*. Trad. Jacques A. Weinberg. Petrópolis: Vozes, 2007.

DUTCHMAN-SMITH, Victoria. *E.T.A. Hoffmann and Alcohol: Biography, Reception and Art*. Londres: Routledge, 2009.

FERNANDES, Marcos Túlio *et al.* A recepção transatlântica do “*Gespenster-Hoffmann*” no Bruxo do Cosme Velho. *Revista Graphos*, v. 18, n. 2, pp. 135-155, 2016.

FICHTNER, Ingrid (org.). *Doppelgänger: von endlosen Spielarten eines Phänomens*. Berna: Haupt, 1999.

FIFE, Robert Herndon. Jean Paul Friedrich Richter and E. T. A. Hoffmann. *Publications of the Modern Language Association of America*, v. XV, n. 1, pp. 1-32, 1907.

FORDERER, Christof. *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1999.

FRENZEL, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur*. 5ª ed. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1999, pp. 94-113.

FRENZEL, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur*. 5ª ed. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1999, pp. 94-113.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: *Obras completas*, vol. 14. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, pp. 328-376.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: *Obras completas*. Vol. 14. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, pp. 328-376.

FRYE, Northrop. *The Great Code: The Bible and Literature*. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981.

FUSILLO, Massimo. *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*. 2ª ed. Modena: Mucchi Editore, 2012.

GAUTIER, Théophile. Les contes d'Hoffmann. In *Souvenirs de théâtre d'art et de critique*. Paris: G. Charpentier, 1883, pp. 41-50.

GAUTIER, Théophile. O cavaleiro duplo. In: *Contos fantásticos*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Primeira Linha, 1999, pp. 93-102.

GILLESPIE, Gerald *et al.* *Romantic Prose Fiction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2007.

GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Trad. Diogo Henriques. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

GINSBURG, Michal Peled. *Portrait Stories*. Nova York: Fordham University Press, 2015.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto. Uma tragédia*. Primeira Parte. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2007.

GÓGOL, Nikolai. O nariz. In: *O capote e outras histórias*. Trad. Paulo Bezerra. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015, pp. 73-104.

GÖTTING, Ronald. *E.T.A. Hoffmann und Italien*. Berna: Peter Lang, 1992.

HAMILTON, John T. *Music, madness & the unworking of language*. Nova York: Columbia University Press, 2008.

HEINE, Heinrich. *Die romantische Schule*. Hamburgo: Hoffmann und Campe, 1836.

HERDMAN, John. *The Double in Nineteenth-Century Fiction*. Londres: MacMillan, 1990.

HILDENBROCK, Aglaja. *Das andere Ich: Künstlicher Mensch und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1986.

HOFFMAN, E. T. A. *Fantasiestücke in Callot's Manier/Werke 1814*. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 2006, pp. 9-455.

HOFFMANN, E. T. A. *A janela de esquina de meu primo*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HOFFMANN, E. T. A. *Cuentos*. Trad. Celia e Rafael Lupiani e Julio Serra. Madri: Catedra, 2004.

HOFFMANN, E. T. A. *Die Elixiere des Teufels/Werke 1816*. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 2007, pp. 9-352.

HOFFMANN, E. T. A. *Nachtstücke*. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 2009.

HOFFMANN, E. T. A. *O melófono e a quinta sinfonia de Beethoven*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Clandestina, 2016. Disponível em <<https://www.editoraclandestina.org/traducoes>>.

HOFFMANN, E. T. A. *O pequeno Zacarias chamado Cinábrio*. Trad. Karen Volobuef. São Paulo: Hedra, 2009.

HOFFMANN, E. T. A. *O reflexo perdido e outros contos insensatos*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

HOFFMANN, E. T. A. *Princesa Brambilla*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

- HOFFMANN, E. T. A. *Reflexões do gato Murr*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.
- HOFFMANN, E. T. A. *Späte Werke*. Munique: Winkler Verlag, 1979, pp. 441-491.
- HOFFMANN, E. T. A.; SCHNAPP, Friedrich (org.). *Briefwechsel*. Vol. 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.
- HOFFMANN, E. T. A.; SCHNAPP, Friedrich (org.). *Tagebücher*. Munique: Winkler-Verlag, 1971.
- HOGG, James. *The private memoirs and confessions of a justified sinner*. Oxford: Oxford World's Classics, 2010.
- HOGLE, Jerrold G (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 3ªed. Vol. 1. Trad. Paulo Quintela. Lisboa: Arménio Amado Editor, 1963, pp. 80-88.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- KEPPLER, Carl F. *Literature of the Second Self*. Tucson: University of Arizona Press, 1972.
- KREMER, Detlef (org.). *Romantik*. 4ª ed. Stuttgart: J. B. Metzler, 2015.
- KREMER, Detlef. *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin: de Gruyter, 2009.
- LEWIS, Matthew Gregory. *The monk*. Nova York: Dover Thrift Editions, 2003.
- LINDNER, Henriett. „Schnöde Kunststücke gefallener Geist“: *E. T. A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- LUBKOLL, Christine *et al.* (eds.). *E.T.A. Hoffmann Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2015.
- MAAS, Wilma Patricia D. *O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Unesp, 2000.
- MACÍAS, Javier Saavedra *et al.* The Other Self: Psychopathology and Literature. *Journal of Medical Humanities*, v. 32, pp. 257-267, 2011.

MAHONEY, Dennis F. Double into Doppelgänger: The Genesis of the Doppelgänger-Motiv in the Novels of Jean Paul and E.T.A. Hoffmann. In MIEDER, Wolfgang. *From Goethe to Novalis. Studies in Classicism and Romanticism*. Nova York: Peter Lang, 2015, pp. 215-224.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Posfácio. In HOFFMANN, E. T. A. *A janela de esquina de meu primo*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp. 60-74.

MCGETCHIN, Douglas T. *Indology, Indomania, and Orientalism: Ancient India's Rebirth in Modern Germany*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2009.

MOLINA, Tirso de. *Don Gil das calças verdes*. Trad. Afonso Félix de Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

MUSSET, Alfred de. As noites. Trad. Pedro Lyra. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, vol. 38, fase VII, pp. 233-251, jan./fev./dez., 2004.

O'CONNOR, Anne. Italian Romanticism. In PRICKETT, Stephen (org.). *European Romanticism: A Reader*. Londres: Bloomsbury, 2014, pp. 43-45.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Domingos Lucas. Vol. 01. Lisboa: Vega, 2006, pp. 145-155.

PAMUK. Orhan. *O castelo branco*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras: 2007.

PASSAGE, Charles E. *The Russian Hoffmannists*. Hague: Mouton, 1963.

PAULUS, Jörg. *Der Enthusiast und sein Schatten: literarische Schwärmer- und Philisterkritik um 1800*. Berlin: de Gruyter, 1998.

PLAUTO. *Anfitrião*. Trad. Carlos Alberto Louro Fonseca Lisboa: Edições 70, 2000.

POE, Edgar Allan. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. Nova York: Barnes & Noble, 2007, pp. 314-329.

RANK, Otto. *O duplo. Um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Gradiva Editorial, 2014.

REBER, Natalie. *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojewskij und E.T.A. Hoffmann*. Gießen: Schmitz, 1964.

RICHTER, Jean Paul. *Jean Pauls sämtliche Werke*. Edição histórico-crítica. Terceira parte. Vol. 6. Berlin: Akademie-Verlag, 1952.

RICHTER, Jean Paul. *Jean Pauls sämtliche Werke*. Edição histórico-crítica. Terceira parte. Vol. 8. Berlin: Akademie-Verlag, 1955.

RICHTER, Jean Paul. *Siebenkäs*. 2ª ed. Munique: Carl Hanser Verlag, 1996, pp. 7-565.

RICHTER, Jean Paul. *Siebenkäs*. Trad. Paula Sánchez de Muniani. Córdoba: Editorial Berenice, 2015.

RIEGL, Alois. *Historical Grammar of the Visual Arts*. Trad. Jacqueline E. Jung. Nova York: Zone Books, 2004.

ROGERS, Robert. *A psychoanalytic study of the double in literature*. Detroit: Wayne State University Press, 1970.

ROSENFELD, Anatol. E. T. A. Hoffmann. In *Letras Germânicas*. São Paulo: Perspectiva, 1993, pp. 29-39.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo. Ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

RUMPH, Stephen. *Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works*. Berkeley: University of California Press, 2004.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. Trad. Rita Rios. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SANTOS, Rafael Rocca dos; MAZZARI, Marcus Vinicius. E. T. A. Hoffmann e a formação parodística. *Literatura e Sociedade*, v. 23, n. 28, pp. 54-65, 2018.

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

SCHAMI, Rafik. *Sieben Doppelgänger*. Munique: dtv, 2001.

SCHLUTZ, Alexander. E. T. A. Hoffmann's Marketplace Vision of Berlin. In PEER, Larry H. *Romanticism and the city*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011, pp. 105-134.

SCHUBERT, G. H. *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*. Dresden: Arnold, 1808.

SCHUBERT, G. H. *Die Symbolik des Traumes*. Bamberg: Kunz, 1814.

SCOTT, D. F. S. Heinrich von Kleist's Kant Crisis. *The modern language review*, v. 42, n. 4, pp. 474-484, 1947.

SELBMANN, Rolf. Diät mit Horaz. Zur Poetik von E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Des Veters Eckfenster*. In STEINECKE, Hartmut (org.). *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch 1994*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1994, pp. 69-77.

SHAPIRO, Marianne. "Ami et amile" and myths of divine twinship. *Romanische Forschung*, Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman, n° 102, vol. 2/3, pp. 131-148, 1990.

STEVENSON, R. L. *Dr Jekyll and Mr Hyde with The Merry Men & Other Stories*. Londres: Wordsworth Editions, 1999, pp. 3-54.

STOICHITA, Victor. *Breve história da sombra*. Trad. Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2016.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TYMMS, Ralph. *Doubles in literary psychology*. Cambridge: Bowes & Bowes, 1949.

VARDOULAKIS, Dimitri. *The Doppelgänger. Literature's Philosophy*. Nova York: Fordham University Press, 2010.

VASCONCELLOS, Cláudia Maria de. *Samuel Beckett e seus duplos. Espelhos, abismos e outras vertigens literárias*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

VOLOBUEF, Karin. E.T.A. Hoffmann e Jacques Callot: a ficção da imagem. *Revista Alere*, Cáceres, v. 4, n. 4, pp. 53-63, 2011.

WAIN, Marianne. The double in romantic narrative: a preliminary study. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, v. 36, n. 4, pp. 257-268, 1961.

WEBBER, Andrew J. *The Doppelgänger: double visions in German literature*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

WHITEHEAD, James. *Madness and the romantic poet: a critical history*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

ANEXO I

ESTRANHA CARTA DE UM LUNÁTICO (1831)

James Hogg

Ao Sr. James Hogg, de Monte Benger

Senhor. Como parece ter nascido com o propósito de coletar todas as histórias caprichosas e românticas deste país, tomei a liberdade de enviar-lhe um relato de uma delas que aconteceu comigo por demais dolorosa e inexplicável, e ao mesmo tempo deixo-lhe livre para fazer o uso que desejar. Uma explicação sua das circunstâncias dar-me-ia grande satisfação.

No verão passado, em junho, ocorreu de eu estar em Edimburgo, e caminhando em Castle Hill uma manhã bem cedo percebi a figura estranha de um velho observando todos os meus movimentos, como se ansioso para se apresentar a mim, e no entanto ainda mantendo a mesma distância. Acenei-lhe para que viesse, o que ele fez cambaleando velozmente e, tomando de seu bolso uma elegante caixa de rapé dourada encrustada com joias, ofereceu-me uma pitada. Aceitei prontamente, e então, sem dizer uma palavra, ele tomou novamente sua caixa, enfiou-a no bolso, e foi embora dando risinhos e gargalhando em um perfeito êxtase. Ele estava tão radiante que, ao mancar para a plataforma, dava saltinhos, batia suas mãos em seus quadris e ria imoderadamente.

“O diabo, tenho certeza de que está naquele corpo”, eu disse a mim mesmo. “O que ele quer? Deixe-me ver. Espero que eu esteja bem! Sinto-me esquisito desde que aspirei seu rapé”. Fiquei ali não sei por quanto tempo, como alguém que tivesse sido golpeado na cabeça, até que pensei ter visto aquela pessoa me espreitando de um local sombreado na rocha. Corri para ela, mas, ao subir, encontrei a mim parado ali. Sim, senhor, eu mesmo. Minha semelhança em todos os aspectos. Fiquei imediatamente paralisado, mas o ser inexplicável desceu o monte contorcendo-se de rir.

Senti-me incomodado por todo aquele dia, e à noite, tendo ido com um grupo do teatro para uma famosa taverna bem conhecida pelo senhor, julgue meu espanto quando vi outro de mim sentado na outra ponta da mesa. Fiquei emudecido, e comecei a observar os movimentos desse inexplicável companheiro, e percebi que ele estava fazendo a mesma coisa comigo. Um cavalheiro à sua esquerda perguntou seu nome para que pudessem beber a melhores relações.

– Beatman, senhor –, disse o outro – James Beatman, o jovem, de Drumloning, às suas ordens; alguém que nunca falta a um amigo diante de um copo cheio.

– Nego as premissas, princípios e proposições –, bradei eu, saltando do banco e golpeando a mesa com minha mão fechada. – James Beatman, jovem, de Drumloning, tu não o podes ser. Eu sou o *verdadeiro* James Beatman, e recorro aos registros da paróquia, a inumeráveis testemunhas, a...

– Pare, pare, meu caro companheiro –, ele exclamou, – isto não é lugar para resolver um assunto desses agora. Suponho que todos os presentes estejam satisfeitos em relação às premissas; permita-nos, portanto, deixar de lado o assunto, com sua licença.

– Ah, sim, sim, deixar de lado! –, ressoou de toda parte ao longo da mesa. Nada mais fora dito dessa estranha coincidência; mas eu notei que ninguém presente conhecia o cavalheiro, exceto aqueles que o tomavam por *mim*. Ouvi-os amiúde se dirigindo a ele a respeito de minha família e de meus assuntos, e realmente pensei que o camarada respondia de maneira tão sensível e tão pertinente quanto eu poderia em relação à minha vida, e comecei seriamente a duvidar qual de nós era o *verdadeiro* James Beatman.

Bebemos muito, pois a música e os copos eram bastantes, e vigorava a maior alegria; mas, depois de um tempo, o cavalheiro à cabeceira da mesa propôs pedir a conta, observando ao mesmo tempo que iríamos encontrá-la pendurada.

– George, traga a conta para que possamos ver o que há de ser pago.

– Tudo está pago, senhor.

– Tudo pago? Você está sonhando, George, ou está bêbado. Nem um centavo foi pago por qualquer um de nós aqui.

– Asseguro-lhe que tudo está pago, todavia, senhor. E há seis tintos para vir e três scotches.

– Vamos, George, vamos nos entender. Persiste em afirmar que nossa conta está paga com certeza?

– Sim, certamente, senhor.

– Então por quem?

– Por este bom cavalheiro aqui, dando tapinhas em meu ombro.

– Oh, Sr. Beatman, isso é injusto! É injusto! Pegou-nos de surpresa. Mas é tão você!

– É, senhores? É tão eu mesmo? Perdoem-me, então; aposto que aquele canalha ali é o *verdadeiro* James Beatman. Pois, sob a palavra e a honra de um cavalheiro, eu *não* paguei a conta. Não, nem um centavo dela.

– Dá tudo, rapaz, e segura a sua língua idiota –, gritou um camponês na outra ponta da mesa. – Tem muito pra fugir duma briga. Acho que o melhor que dá pra você fazer pra nos obrigar é embolsar o insulto; eu vou achar que você leva na cabeça por pouca coisa; porque eu vi você cair duas vezes, e ficou bem alegrinho nas duas vezes. Você tá bêbado. Conta a grana, rapaz.

Esse discurso os colocou em um estrondo de gargalhadas, e, convencido de que o camponês estava certo, e que eu, o animador liberal deles, estava bastante bêbado, todos eles se levantaram simultaneamente e, desejando-me uma boa noite, deixaram-me discursando sobre a falsidade da afirmação do garçom.

Na manhã seguinte eu pretendia partir com o comboio matutino a Stirling, mas, chegando alguns minutos atrasado, fui ao escritório e comecei a abusar do guarda-livros por deixar o comboio partir cedo demais.

– Não, não, o senhor está me entendendo errado –, disse ele. – O comboio partiu no momento exato. Mas, como o senhor não havia chegado, outro tomou seu lugar, e aqui está seu dinheiro.

– É o diabo mesmo –, disse eu. – Eu não lhe dei dinheiro, portanto esse aí não pode ser meu.

– O nome do senhor não é James Beatman?

– Sim, certamente. Mas como sabe do meu nome?

– Porque tenho anotado no livro do comboio aqui. Veja! Sr. James Beatman, 17 xelins e 6 pennies pagos; então, aqui está.

Peguei o dinheiro, totalmente convencido de que eu estava sob o jugo de algum estranho encantamento. E, como sempre nessas ocasiões, minha mente voltava ao pequeno cavalheiro desonesto, e à caixa de rapé dourada.

Do escritório de comboios apressei-me para Newhaven para tomar um dos vapores que subiam a Frith; e, no cais, quem eu iria encontrar frente a frente senão meu caprichoso homônimo e segundo eu, o sr. James Beatman. Quase desmaiei, e pude apenas gaguejar:

– Como isso? Você aqui de novo?

– Sim, aqui estou eu –, disse ele com uma perfeita franqueza. – Perdi meu lugar no comboio para Stirling por dormir alguns minutos a mais; mas o rapaz me devolveu meu dinheiro, apesar de eu ter esquecido que tinha pago. E, porque preciso estar em Stirling hoje para encontrar o sr. Walker, peguei a passagem no Morning Star de Alloa, e dali devo ir de diligência a Stirling.

Fiquei estupefato, desconcertado, atônito! E não consegui fazer nada senão ficar parado e boquiaberto, pois eu havia perdido *meu* lugar no comboio, pegado de volta *meu* dinheiro, o qual eu nunca usara para pagar –, buscado *minha* passagem no Morning Star de Alloa, e pensado em ir de diligência a Stirling para encontrar o sr. Walker. Deve ter sido o diabo, pensei eu, de quem tomei a pitada em Castle Hill, pois ou eu me tornei duas pessoas, ou eu *não* sou o *verdadeiro* James Beatman.

Sentei-me em um dos sofás da elegante cabine do Morning Star – o sr. Beatman *secundus* colocou-se bem na minha frente. Olhei para ele – ele para mim. Sorri – ele também sorriu; mas pensei que havia um olhar malicioso e astuto em seus olhos, o que eu não conseguia, apesar de eu estar consciente de antes ter sido o mestre desse olhar; e, bem quando eu estava considerando quem de nós poderia ser o *verdadeiro* James Beatman, ele se dirigiu a mim da seguinte maneira:

– Fora um belo truque o que tu nos pregaste ontem à noite, apesar de um bem custoso para ti mesmo. Entretanto, como me fez sair com um sucesso total, devo cuidar de compensá-lo de alguma maneira, e com juro também.

– Acha? –, perguntei. – Tu és um estranho trocista, e desejo que pudesse compreender-te! Suponho que depois falarás de me compensar por ter alugado o comboio de Stirling.

– Muito bem lembrado –, ele bradou. – Não consigo lembrar de ter pago aquele dinheiro, mas agora vejo o truque. Tu és um estranho trocista; mas aqui está a soma inteira para ti.

– Obrigado, senhor! Muito grato de fato! Trinta e cinco xelins ao bolso! Bom! Ha! Ha! Ha!

– Ha! Ha! Ha! –, ele ecoou. – E agora, senhor, se puder ser amável e aceitar de mim uma metade da conta de ontem à noite, só a metade, recebê-la-ei com prazer, e considerarei o assunto encerrado.

– De todo o coração, senhor! – disse eu. – Responda-me somente esta simples pergunta: supões que eu *não sou* o verdadeiro James Beatman, o jovem, de Drumloning? Pois eu te digo, senhor, e tremo ao fazê-lo, que *eu sou* o verdadeiro James Beatman –. E, tendo dito assim, dei uma tremenda pisada no chão, ao que o capitão me agarrou por trás pelo ombro, dizendo:

– Quem duvida, senhor? Ninguém, tenho certeza, pode estar enganado quanto a isso. Venha ao aposento estibordo, e vamos beber alguma coisa.

Fui de todo coração; mas, naquele momento, senti minha cabeça voando para o velho bruxo em Castle Hill; e, mal eu havia tomado assento, quando, ao levantar os olhos, ali estava meu companheiro sentado na minha frente, com o mesmo olhar malicioso de antes estampado em seu rosto. No entanto, começamos a beber em bom humor. Cerveja de gengibre e brandy misturados perfazia uma bebida deliciosa, e nós a tomamos até que senti que o afamado Morning Star começava a rodopiar à minha volta como um pião. Pensando que estávamos prestes a afundar, escalei. Tudo estava indo bem, exceto um vento contrário forte e as damas muito doentes. Senti-me bastante zozzo, e o rolar do navio fez com que para mim fosse difícil manter meus pés firmes. As damas começaram a dar risinhos e a rir de mim. Elas estavam todas sentadas em duas disposições, uma fileira próxima da traseira da outra, e aparentando desgraçadamente malignas; e, como uma liberdade corteja outra, coloquei minhas mãos nos bolsos de minhas calças, e firmando-me diante delas, comeci uma fala lamentando-as de suas faces deploráveis e

melancólicas, advertindo para que descessem e tomassem cerveja de gengibre misturada com um *poquinho* de brandy, e que não deviam temer nada; quando, por azar, neste ponto de meu discurso, um grande jogo do barco arruinando meu equilíbrio, jogou-me bem em cima de quatro das damas, as quais gritaram horrivelmente; e, minhas mãos estando presas nos meus bolsos, minha cabeça pesada e meus ouvidos aturdidos com gritos femininos, tudo o que pude fazer foi não conseguir me levantar: mas meus esforços deixaram as coisas ainda piores. As damas, depois de um momento, por um esforço conjunto, derrubaram-me, mas somente para me jogar sobre as outras quatro no próximo banco, e ali eu dei quase uma cambalhota. Houve risos, gritos, palmas e altos hurras, todos misturados, pois todas as pessoas a bordo estavam nesse momento na parte de cima. Nunca me senti tão envergonhado em minha vida, e não houve outro jeito senão partir correndo lá para baixo de volta ao brandy e à cerveja de gengibre.

Continuamos a beber e cantamos até que nos aproximamos do porto em Alloa. Estávamos em cinco; mas eu não vira meu homônimo desde o primeiro momento em que nos reunimos, pois ele não mais me perturbara, exceto quando eu já estava bem sóbrio. Mas, ao chamar o comissário e perguntar o que havia para pagar, ele nos disse que tudo de nosso grupo estava pago. O grupo entreolhou-se, e eu olhei o comissário; até que um Sr. Anderson perguntou quem teve a bondade, ou melhor, a insolência de fazer tal coisa. O homem disse que fora eu; mas, estando eu consciente de não ter feito tal coisa, neguei-o praguejando. Cada um do grupo, no entanto, atirou sua parte, a qual o comissário me obrigou a embolsar. Senti-me de fato em um estranho estado, e totalmente incerto se era eu o *verdadeiro* James Beatman ou não.

Ao subir para a Tontina, encontrei jantar e uma carruagem para Stirling requisitada em meu nome; e, sentindo-me quase como em um sonho, sentei-me com o resto do nosso grupo do navio. Mas, mal eu tomara meu assento, logo me disseram que alguém queria falar comigo em outro lugar. Ali encontrei o capitão, que me recebera com um rosto sério, e disse:

– Este é um assunto muito desagradável, Sr. Beatman.

– O que é, senhor?

– Sobre esta jovem dama que estava a bordo. O irmão dela quer desafiá-lo; mas eu lhe disse que você estava levemente ébrio, de outra forma seria completamente incapaz de tal coisa, e que eu tinha certeza de que iria pedir desculpa.

– Irei, decerto, senhor. Pedirei qualquer desculpa que seja necessária; pois, na verdade, foi um mero acidente, o qual não pude evitar, e estou realmente ressentido. Pedirei toda desculpa.

Ele me levou então para uma casa da alta sociedade fora da cidade, e apresentou-me à mais bela e elegante jovem dama, ainda adolescente, que me olhou com uma expressão desagradável, e então disse:

– Senhor, não tivesse sido pelo horror do perigo, eu teria desprezado um pedido de desculpa de tal pessoa; mas, conforme o caso se põe presentemente, estou contente de aceitá-la. Mas devo lhe dizer que se não tivesse sido um covarde e um medroso, nunca teria ousado a me olhar novamente o rosto.

– Minha cara madame –, disse eu, – há um erro desconcertante aqui; pois, sob a palavra de um cavalheiro, declaro, e pela honra da humanidade, juro que nunca, até este instante, eu contemplara seu amável rosto.

Todo o grupo expressou exclamações de espanto e repugnância ao ouvir essas palavras, e o capitão disse:

– Deus me... Sr. Beatman, não confessou a mim, dizendo que estava ressentido e que estava disposto a pedir desculpas?

– Porque pensei que esta era uma das senhoras em quem eu caíra no deque –, eu disse, – quando aquela onda rude me fez perder o equilíbrio; mas, sob honra e consciência, esta criatura divina eu nunca vi antes. E se eu a tivesse visto, muito antes de ter oferecido a ela algum insulto, eu teria cortado minha mão direita.

A dama declarou que a pessoa era eu. Outros dois cavalheiros declararam a mesma coisa, e o irmão irritado entregara-me às autoridades por uma investida criminosa e conduziu-me à prisão, o que eu odiei. Mas, ao ser conduzido, eu disse:

– Cavalheiros, não posso explicar a questão para vós, apesar de eu compreender muito bem quem é o agressor. Nas últimas vinte e quatro horas venho lutando contra um fenômeno inextrincável – a praga do velho com a caixa de rapé dourada! Apesar de tudo, *agora* tenho a satisfação de saber que *eu sou* o verdadeiro James Beatman!

Ali estava eu entregue ao policial e colocado sob confinamento até que pagasse a fiança, o que me deteve em Alloa até a tarde do dia seguinte; e antes que eu conseguisse

contatar Stirling, o Sr. Walker partira para as Highlands sem mim, ao que fiquei bastante vexado, pois ele deveria ter me levado consigo em sua carruagem às escarpas de Glen-Orchy, onde iríamos caçar juntos. Perguntei ao proprietário quando o Sr. Walker havia partido, e ele me disse que partira naquele dia pois que havia esperado vinte e quatro horas por um companheiro dele, um tipo estranho que se metera em apertos com uma menina bonita por Alloa, mas que finalmente veio, e Walker e ele partiram juntos: um belo par. Quem era eu para pensar em quem era o *verdadeiro* James Beatman agora?

Não consegui transporte por dois dias, e após um tempo cheguei a Inverauran, onde a única pessoa que encontrei foi meu homônimo, que mais uma vez se pôs em frente a mim, e ainda com o mesmo sorriso malicioso em seu rosto. Acusei-o imediatamente do insulto à jovem dama, o que iria provavelmente me trazer problemas. Ele balançou a cabeça com um olhar atravessado e disse:

– Eu bem sabia que não tivera sido ele o culpado, mas eu mesmo; pois, exceto por estar inclinado de ponta cabeça sobre toda uma ninhada de senhoritas, quando estava embriagado por cerveja e brandy, ele não vira em momento algum uma dama durante a travessia.

– Tu! –, exclamei eu. – Presumes dizer que *tu* estavas embriagado por cerveja e brandy e que *tu* estavas inclinado sobre duas fileiras de senhoritas? Então, senhor, deixe-me dizer-te que tu és um dos impostores mais notórios que já viveram. Um ser o mais inexplicável e impalpável que se engraçou a me personificar e cruzar e confundir-me em todos os aspectos da vida. Não mais me curvarei a isso, e portanto diga-me por favor seu endereço correto.

Ele deu o meu próprio, no que eu fiquei com tanta raiva que creio que o teria alvejado com pistolas ali mesmo se o Sr. Fletcher, o proprietário, não tivesse batido em meu ombro naquele instante e me dito que o Sr. Watten e o Sr. Walker queriam falar comigo na sala contígua. Segui-o, mas em um tal mau humor que meu desgosto não conseguia esconder, e doravante acusei o Sr. Walker de me deixar para trás e de trazer um impostor com ele. Ele me culpou por uma tal piada irresponsável, que não seria um erro, pois eu certamente nunca aleguei que eu não tinha partido com ele. O Sr. Watten, um cavalheiro inglês, então me perguntou se eu iria da mesma maneira negar ter ganho uma aposta dele no valor de cinco libras na pesca. Eu pedi perdão e disse que eu não me lembrava de tal fato.

– Bem, então, para ajudar com sua memória, aqui está seu dinheiro –, disse ele.

Eu disse:

– Não o receberei, mas dobrarei ou cobrirei pelo maior número de pássaros ensacados no dia seguinte –. Pois o fato real era que nem truta nem isca eu fisgara desde que saí de Edimburgo. Walker e ele entreolharam-se e começaram a debater comigo, mas eu perdera toda a calma diante da absurdidade deles e fui embora para me deitar na cama.

Nunca houve uma criatura humana em tal dilema como eu me encontrava agora. Eu tinha consciência de possuir o mesmo corpo e espírito que sempre possuí, sem qualquer abandono de minhas capacidades mentais. Mas aqui estava outro ser dotado das mesmas qualificações pessoais, que tinha a mesma aparência que eu, pensava como eu penso, e exprimia o que eu diria; e, além de tudo, parecia se ocupar de todas as ações junto comigo, ou fazia tudo o que eu deveria fazer e me deixava de fora. O que eu iria fazer então?, pois nesse estado eu não poderia viver. Eu me tornara, por assim dizer, dois corpos com somente uma alma entre eles, e sentira que algumas medidas decisivas precisavam ser tomadas imediatamente, pois eu preferiria muito mais estar fora do mundo do que permanecer nessas condições.

Sobrepujado por esses pensamentos desconcertantes, dormi, e a noite toda sonhei com a caixa de rapé dourada e o velho, que me disse que agora eu era ele, e que ele havia transformado sua própria natureza e espírito em meu aspecto e forma; e a impressão fora tão grande que, quando acordei, eu estava estupefato. Ao sair cedo para uma inspirada de ar fresco, o meu segundo estava imediatamente ao meu lado. Eu estava a ponto de estourar de raiva diante dessa falsificação interminável de minha pessoa, quando ele me preveniu ao começar a falar primeiro.

– Sinto por vê-lo tão perturbado nesta manhã –, ele disse, – devo realmente implorar para deixares essa tolice. A piada está bem velha, asseguro-te. Pois nos primeiros dias ela foi boa, e era um tanto surpreendente; mas agora não posso evitar de senão ter pena de ti e implorar para que apareças de agora em diante em sua própria pessoa, e deixes a minha.

– Senhor, não tenho outra pessoa na qual aparecer –, eu disse. – Nasci, fui batizado e criado como James Beatman, o jovem, de Drumloning; e essa designação mantereí contra todas as falsificações do mundo.

– Bem, tua perversidade me confunde –, ele respondeu. – Pois debes ter ideia o bastante de que estás vivendo um papel que não é o seu próprio. Que tu és ou uma falsificação elevada ou, o que começo a suspeitar, o diabo com minhas feições.

Essas palavras sobrepujaram-me tanto que senti uma tremedeira, pois pensei na visão da noite passada e no que o velho havia me dito; e os pensamentos acerca de ter me tornado o diabo com minhas próprias feições era mais do que meu coração conseguia suportar, e ousei dizer que fiquei temerosamente indisposto.

– Oh, ho! Belzebús! Foi pego? –, ele gritou em tom de zombaria. – Bem, vossa sublime majestade escolhereis manter distância no futuro tal como eu dispensaria em tua companhia.

– Senhor, informo-lhe que *não* sou o diabo –, eu gritei, com uma grande ira, – e, se ousares, senhor, deverá ser julgado neste momento, neste lugar, quem é a falsificação e quem é o *verdadeiro* James Beatman, tu ou eu.

– Hoje à noite, ao pôr do sol, isso será julgado aqui se não mudares teu propósito antes da hora –, ele disse. – Entrementes, corramos para os pântanos, pois nossos companheiros saíram e tenho uma aposta de dez guinéus com aquele inglês. – E ele correu atrás dos outros dois, e deixou-me em uma perplexidade terrível, se eu era o diabo ou James Beatman. Segui aos pântanos – aqueles pântanos escuros e intermináveis de Buravurich –, mas não consegui pegar pássaro algum. Eles não se permitiam entrar em meu campo de visão; e, além disso, meu cachorro parecia estar em um sonho assim como eu. Ele não fazia nada a não ser olhar ao seu redor como uma besta enlouquecida, como se constantemente em um estado de terror. Ao grasnar de um corvo, ele levantou seu nariz, como se desenhando um ponto de fuga aos céus, e diante do grito de uma água, ele colocou seu rabo entre as patas e correu. Perdi o entusiasmo e desisti da caça convencido de que nada estava bem comigo. Como pode alguém caçar em um estado de incerteza acerca de ser o diabo ou não?

Retornei a Inverouran, e ao pôr do sol o Sr. Watten entrou, mas nada mais fez. Tão logo ele se sentou, começou a me parabenizar pelo meu sucesso, reconhecendo que fora belamente derrotado.

– E diga, como sabes que eu te derrotei? –, perguntei.

– Pois, o que significa esse capricho? –, ele perguntou. – Não nos encontramos às seis horas, conforme combinado, e contamos nossos pássaros e concluímos que você tinha um par a mais? Não podes ter te esquecido disso.

– Muito bem, meu caro senhor –, eu disse, – como não escolho dizer a um cavalheiro uma mentira contra meu próprio interesse, agradeço-te pelo meu dinheiro e então te digo o que *eu* creio ser a verdade. – Ele pagou. – E, agora –, continuei – o d---o de pássaro que contei contigo ou qualquer pessoa hoje, pela melhor das razões, eu não tinha para contar.

Ao pôr do sol, carreguei minhas pistolas e compareci ao lugar marcado, que era em um pequeno vale isolado e escondido perto da curva do lago. Meu inimigo veio a mim. Atiramos a seis passos de distância, e eu caí. Ao contrário de um sinal claro de que eu *era* o verdadeiro James Beatman, mas sim qual dos eus caíra, eu nunca soube até este dia, ou nunca poderei sabê-lo.

Esses, senhor, são os incidentes que recordo ao contar essa estranha aventura. Quando me recobri um pouco, encontrei-me neste asilo para lunáticos com minha cabeça raspada e meus ferimentos com curativos, e atendido por um sujeito forte e vulgar que se recusava a abrir sua boca para responder qualquer pergunta minha. Tenho sido frequentemente visitado por meu pai e por vários médicos; mas eles, também, guardam em relação a mim olhares do mais soberbo mistério e amiúde colocam os dedos sobre os lábios. Um dia provoquei tanto meu guarda que ele perdeu a paciência e disse:

– Ei, senhor, sabe qualé a verdade? Bebeu até acabar com as ideias. É isso, então não faz mal.

Agora, senhor, este sinal vil penetrou-me o íntimo. É claro que eu estou em um estado de desarranjo mental; mas, ao invés de ter sido levado à loucura bebendo, foi somente por causa de meu ferimento e por ter me tornado dois homens, agindo com princípios variados e distintos, no entanto ainda consciente de uma idiosincrasia.

Essas circunstâncias, quando me afetaram, eram suficientes para lançar por terra a mente de qualquer um, e, apesar de a mim um tanto incompreensível, envio-lhas esperando que, ao publicá-las, o senhor possa levar uma investigação que possa tender à solução desse mistério que pende sobre meu destino.

Permaneço, senhor, seu perplexo, porém muito humilde criado,

Essa carta intrigou-me muitíssimo, e certamente eu a teria considerado completamente como um sonho de um lunático se não fosse por duas circunstâncias. Estas eram: ele devia ter sido deixado para trás em Stirling e ter ido ele próprio de diligência pelo resto do caminho, e o duelo, e por fim o ferimento. Eu não conseguia as identificar com as visões de uma imaginação desorientada, se houvesse quaisquer provas restantes. E, tendo uma vez encontrado o Sr. Walker, de Crowell, na casa de meu amigo Sr. Stein, o fabricante de destilados, escrevi-lhe pedindo uma explicação dessas circunstâncias e de todas as outras relacionadas à infeliz catástrofe que caiu sob suas observações. Sua resposta foi a seguinte:

Senhor. Sinto que não posso explicar as circunstâncias concernentes ao infortúnio de meu jovem amigo à sua satisfação, e, pelo bem de sua família, que são meus parentes próximos, não ousou lhe contar o que penso porque esses pensamentos não se conformarão à razão humana. Isto é certo: que nem o Sr. Watten nem eu nunca víamos mais do que uma pessoa. Levei-o de Stirling a Inverouran no Black Mount comigo em minha própria caleche; no entanto, estranho dizer, uma carruagem veio à noite. O Sr. Beatman esteve conosco na noite anterior, e não o vimos após isso, até que saiu da carruagem. Esses são os fatos, harmonize-os como quiser. As alucinações do Sr. Beatman manifestaram-se pela primeira vez naquela noite. O proprietário procurou-nos e disse: “Que problema tem com a boa rapariga no quarto? Uh! Pegaram ela com o maldito demo nela mesma. Ou ela tá bêbada ou com o chifrudo, rapaz”.

Mandei chamá-lo e ele veio imediatamente, mas parecia muito perturbado. Ao meio-dia, caçou tão bem como eu sempre vira, e era uma companhia excelente; mas naquela noite ele foi alvejado, como afirma, em um duelo, e levado embora perigosamente ferido, em um estado de completa insensibilidade na qual ele permaneceu por seis semanas.

Esse duelo é, de tudo o que eu já ouvi, o maior mistério. Ele foi visto caminhando sozinho ao pequeno vale isolado na cabeça do lago. Eu mesmo ouvi os dois tiros, mas não havia outro homem lá que qualquer pessoa conhecesse, e era mais impossível ainda que a pistola pudesse ter sido disparada por sua própria mão. A bola de chumbo acertou na parte direita da cabeça, deixando uma fratura considerável, cortou a ponta de cima de sua orelha direita e alojou-se em seu ombro,

de modo que deve ter sido disparada contra ele de uma postura inclinada ou do ar exatamente acima dele. Ambas as pistolas foram encontradas descarregadas, jazendo muito próximas uma da outra. Isso é tudo o que eu ou qualquer mortal sabe do assunto, exceto ele mesmo; e apesar de ele estar agora quase bom e bem controlado, ainda é perfeitamente incoerente quanto àquilo.

Permaneço, senhor, seu,

ALEXANDER WALKER

Crowell, 06 de novembro de 1827.