

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

MARCO ANTÔNIO BARBOSA DE LELLIS

O *ESTRANHO* PARA SI MESMO:

**Os desdobramentos do eu n' *O Duplo* (1846),
de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski**

**Belo Horizonte
2008**

MARCO ANTÔNIO BARBOSA DE LELLIS

**O *ESTRANHO* PARA SI MESMO:
Os desdobramentos do eu n'*O Duplo* (1846),
de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários – da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários – Teoria da Literatura, elaborada sob orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Zilda Ferreira Cury.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2008

Dissertação intitulada *O estranho para si mesmo: os desdobramentos do eu n'O Duplo (1846), de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski*, de autoria do Mestrando **MARCO ANTÔNIO BARBOSA DE LELLIS**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.^a Dr.^a Maria Zilda Ferreira Cury – FALE/UFMG
Orientadora

Prof. Dr. Élcio Loureiro Cornelsen – FALE/UFMG

Prof.^a Dr.^a Maria Luiza Scher Pereira – UFJF

Prof. Dr. Julio Cesar Jeha
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras –
Estudos Literários – UFMG

Belo Horizonte, 27 de Junho de 2008

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a Maria Zilda Ferreira Cury, pela paciência, pelo apoio nos momentos de desespero e pelo auxílio nas dificuldades em escrever, nesta dissertação, aquilo que meus pensamentos almejavam.

Para não incorrer em erro ou injustiça pelo esquecimento de algum importante nome, agradeço a todos aqueles que, de uma maneira ou de outra, contribuíram para a realização desta dissertação e me fizeram compreender que, frente às minhas inquietações intelectuais e às crises existenciais, ou meu coração se esfacelaria e apodreceria ou, então, ele se fortificaria e se instauraria. Ele enrijeceu, voou alto e este trabalho foi concluído.

RESUMO

Os desdobramentos do eu na modernidade, considerada esta no contexto do aparecimento das grandes metrópoles e da crise do racionalismo em meados do século XIX, serão trabalhados a partir da análise de *O Duplo* (1846), de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski. Na novela do escritor russo, o protagonista principal duplicado no seu “outro” suscita a percepção do eu como um *estranho* para si mesmo e a sensação de estranheza frente à realidade objetiva. O conceito de *unheimlich* (“o estranho”), desenvolvido por Freud em ensaio de mesmo nome, servirá de ferramenta para a leitura da novela, uma vez que lança luzes sobre a curiosa ambigüidade do texto de Dostoiévski, ao mesmo tempo em que é texto também emblemático da modernidade. O tema do desdobramento do eu se relaciona com a dicotomia entre a razão e a sensação, entre um eu e um não-eu, ambíguos porque simultaneamente diferentes e idênticos a si mesmos. Todo este contexto onde se inclui *O Duplo* revela o caráter polifônico da modernidade e de suas produções.

Palavras-chave: Desdobramento do eu, duplicação, *unheimlich*, racionalismo, romantismo, modernidade, polifonia, dialogismo.

ABSTRACT

The unfolding self in the modernity, taking it into account in the context of the rise of the great cities and the crises of the reasoning in the midst of the 19th century, are examined taking into consideration the analysis of the *The Double* (1846), by Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski. In the novel by the russian writer, the chief protagonist unfolded to his double self brings out an awareness of the self as a stranger to himself and the feeling of strangeness face to face with the objective reality. The concept of the *unheimlich* (“the stranger”) developed by Freud in his essay, which bears the same name, serves as a tool to read the novel, as it throws light upon the curious ambiguity of the text by Dostoiévski, which at the time stands for an emblematic text of the modernity. The theme of the unfolding self relates to the dichotomy between reason and feeling, between the self and the negation of the self, ambiguous owing to the fact that they are simultaneously different and identical to themselves. All this context in which *The Double* is included reveals a polyphonic feature of the modernity and its production.

Key-words: The unfolding self, *unheimlich*, reasoning, romanticism, modernity, polyphony, dialogue.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1 – <i>Das Unheimliche</i> e o desdobramento do eu.....	28
1.1 O <i>unheimlich</i> freudiano: um conceito ambivalente	28
1.2 A duplicação do indivíduo como fenômeno denominado “desdobramento da personalidade”	38
1.3 A experiência do “estranho”	43
CAPÍTULO 2 – A “estranha” conduta e a duplicação como rompimento do racionalismo	61
CAPÍTULO 3 – A modernidade: a cidade, seus espaços, os sujeitos anônimos	80
CAPÍTULO 4 – O dialogismo polifônico n' <i>O Duplo</i>	99
CONCLUSÃO	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	123

Certa vez, olhei-me no espelho e perguntei para aquele reflexo:
– Quem sois vós? E, então, respondeu-me: – Não há
necessidade dessa formalidade, homem comum. Eu sou tu. Tu
és meu próprio ser, só que desdobrado.

Marco Antônio B. de Lellis

O desconhecido sentou-se diante dele, na sua cama; [...].
Sorriu ao de leve, piscou os olhos e baixou um pouco a cabeça
em sinal de cumprimento. O senhor Goliádkin quis gritar,
protestar [...]. E tinha razão para isso. O senhor Goliádkin
acabava de reconhecer o seu amigo noturno. Este não era outro
senão ele próprio, senhor Goliádkin, um outro senhor
Goliádkin, absolutamente igual a ele e em tudo seu sócia.

Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski

INTRODUÇÃO

Trataremos, nesta dissertação, do tema do desdobramento do eu na modernidade. Para essa empresa, a novela *O Duplo*,¹ de 1846, do autor russo Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski, será o nosso principal objeto e, através do conceito freudiano do *Unheimlich* (“O Estranho”), verificaremos que o tema anunciado se relaciona com a dicotomia entre a razão e a sensação, entre um eu e um não-eu, ambíguos porque simultaneamente diferentes e idênticos a si mesmos. Lançaremos mão de outros textos que contextualizam e refletem sobre a modernidade, tomando-se aqui este termo como tendo seu marco temporal no século XIX.

Na literatura desse século, principalmente no gênero denominado novela fantástica, os temas do duplo, da ambigüidade e do desdobramento subjetivos, dos gêmeos especulares, da dicotomia entre o eterno e o efêmero, entre o sagrado e o profano, entre o racional e o sensitivo são dos mais emblemáticos e significativos. Tal gênero literário permitiu representar o duplo por meio de uma segunda e mesma personagem, sobretudo no período aí destacado, embora se possa marcar sua presença ao longo de diferentes séries literárias e filosóficas.

No alvorecer da ciência ocidental, ainda na Grécia arcaica, já encontramos as noções de desdobramento, de imagem e de duplicidade, tanto na mitologia e nas tragédias como nas filosofias pré e pós-socrática. Por esse motivo, é-nos imprescindível identificar tais noções para que possamos delimitar cronologicamente nossa reflexão. Vale lembrar que essas noções referentes à questão do duplo divergiram em suas formas através dos tempos.

Otto Rank (1884-1939), na obra *Beyond psychology*, ao relacionar os diferentes aspectos do duplo na literatura com o estudo da personalidade dos próprios autores, precisa que o tema se inicia na mitologia e no drama gregos: “More than twenty-five years ago, I happened to see a moving-picture which revived the theme of the Double – famous since the days of Greek mythology and drama [...]”²

¹ Título original: Двойник; *Dvoíník*. Tem-se como subtítulo Петербургская поэма, *Pietierbúrgskaia poema*, “Poema petersburguense”. As traduções do original e as transliterações do alfabeto cirílico são de nossa responsabilidade. Almejamos, ao máximo, aproximá-las do nosso vocabulário.

² RANK, Otto. The Double as immortal self. In: _____. *Beyond psychology*. New York: Dover Publications, 1914, p. 67.

Acreditamos que o mito de Andrógino e a narrativa de Narciso representam, adequadamente, a afirmativa do estudioso alemão.

O ser andrógino possui, simultaneamente, as formas masculina e feminina, ou seja, o que é comum aos dois sexos e o que faz parte da diferença entre eles. O termo vem dos vocábulos gregos *anér*, *andrós* (viril, o macho, “aquele que fecunda”) e *guiné*, *guinaikós* (a fêmea, a mulher).³ N' *O Banquete*, Platão, através do discurso de Aristófanés, disserta:

Mas é preciso primeiro aprenderdes a natureza humana e as suas vicissitudes. Com efeito, nossa natureza outrora não era a mesma que a de agora, mas diferente. Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia a mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois. [...] quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplos se poderia supor. E quanto ao seu andar, era também ereto como agora, em qualquer das duas direções que quisesse [...].⁴

Em face de um iminente perigo, Zeus decide cortar e bipartir esse ser. Essa bipartição metaforiza a fraqueza e a carência humanas. O andrógino, que era outrora um ser uno, torna-se duplo. Se os gêneros masculino e feminino coexistiam, simbólica e virtualmente na natureza humana, a perfeição espiritual consistiria, então, no reencontro de cada parte andrógina, ou seja, no reencontro das duplas partes para que resultasse na unicidade e na totalidade do ser.

É então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador de nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana. Cada um de nós, portanto, é uma tábua complementar de um homem, porque cortado como os linguados, de um só em dois; e procura então cada um o seu próprio complemento [...]. O motivo disso é que nossa antiga natureza era assim e nós éramos um todo; é, portanto, ao desejo e procura do

³ BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991. v. 1, p. 64.

⁴ PLATÃO. *O Banquete*. In: _____. *Diálogos*. Trad. José Cavalcanti de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 28. (Os Pensadores).

todo que se dá o nome de amor. Anteriormente, como estou dizendo, nós éramos um só, e agora é que, por causa de nossa injustiça, fomos separados pelo deus [...].⁵

Já o mito de Narciso representa a duplicação especular – relaciona-se à identificação imaginária com o semelhante. Essa fase especular constituiria naquilo que, posteriormente, Freud denominaria ego. Narciso foi aquele que se entorpeceu, aquele que se consumiu de amor por si mesmo. Sob o prisma etimológico, a palavra Narciso tem *nárque* como raiz, que, em grego, significa “entorpecimento”, “torpor”. Tal qual o perfume soporífero da flor, Narciso, estéril e carente de virtudes masculinas, fenece.⁶ Beleza e orgulho em demasia geravam a *hybris* (desmedida humana) e a ira divina. Porém, ele não soçobriaria desde que não se visse jamais. Não obstante, deparando-se com a sua *imago* espelhada, seu outro *Self*, enamora-se tão perdidamente de si que, na solidão, não mais comeu, sequer bebeu e acabou consumindo-se pela fome e sede.⁷

Esse mito representa o descomedimento humano frente à perfeição divina. A relação dialética entre Narciso e Eco é símbolo das dicotomias amorosas entre o homem e a mulher: cisão das partes andróginas, condenações do inconsciente e do egoísmo absoluto que causam a autodestruição, e representações psicológicas da vaidade, da auto-admiração e da imagem amada que surge no reflexo, a qual não possui equivalência com o mundo real e objetivo. Pensamos, ainda, que a imagem refletida de Narciso sobre as límpidas águas da fonte de Téspias é um não-eu, pois “[...] o espelho é enganador e constitui uma ‘falsa evidência’, quer dizer, a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo”.⁸ Por mais que o jovem Narciso apreenda a sua imagem, o seu reflexo na fonte é somente uma correspondência superficial. Assim, ao se olhar, ele é e não é ao mesmo tempo. Ele se desdobra. Como nas perturbações de desdobramentos de personalidade, há em Narciso uma ligação com o objeto de retorno obstinado: o objeto recalcado. O espelho reflete o avesso do eu, a sua projeção dupla.

⁵ PLATÃO, 1972, p. 130-131.

⁶ BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. v. 2, p. 173ss.

⁷ BRANDÃO, 2002, p. 176.

⁸ ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998, p. 79.

Priorizaremos, nesta Introdução, o tratamento dado ao tema por Sófocles (491-406 a.C.) e Platão (427-347 a.C.), para adentrarmos nos nossos posteriores objetivos, isto é, analisar os desdobramentos do eu na obra *O Duplo*, de Dostoiévski. Reportar-nos-emos à tragédia *Édipo rei*⁹ e aos diálogos filosóficos *A República* e *Fédon* como exemplos claros dos temas da duplicação e da imagem na Antigüidade, que, analisados em tensão, podem entabular um diálogo interessante com a mesma temática na modernidade.

Sófocles nos fez observar a conduta ambígua de sua personagem principal, Édipo, por meio da tragédia – expressão mais acabada da experiência humana, sempre com vários sentidos interpretativos, o que a fez distinguir-se, por exemplo, das epopéias de Homero. A tragédia representa a esfera humana. Os contraditórios comportamentos do indivíduo, os aspectos das instituições políticas, os rumos legais que a *polis* tomaria e as categorias mentais definiriam seu espírito, pois nela predominou o problema antropológico. O centro do debate passa a ser ocupado pelo cidadão, pela comunidade, suas leis, regras e práticas, donde se dá a primeira noção de união entre política e ética. Dessa forma, a tragédia faz deslocar o centro das reflexões da *natureza* do Cosmo para o problema da *natureza* do homem. Não seria o homem trágico, de fato, um ser “[...] incompreensível e desnorteante, agente e paciente ao mesmo tempo, culpado e inocente, lúcido e cego, senhor de toda a natureza através de seu espírito industrioso, mas incapaz de governar a si mesmo?”.¹⁰

Em *Édipo rei*, o coro, personagem coletiva e anônima, será o principal motivador para que o trágico rei descubra a sua identidade dúbia. O duplo caráter manifesta-se em seu pensar e agir: Édipo delibera consigo mesmo, analisa os prós e os contras de suas ações, tenta prever as circunstâncias e as possíveis contingências. No entanto, também se aventura no terreno do desconhecido, do obscuro. Proclamado decifrador de enigmas, ao decodificar aquele proposto pela esfinge, descobrirá o contrário do que imaginava ser: não o rei salvador da *polis*, mas a “poluição abominável”. “O que Édipo diz sem querer, sem compreender, constitui a única

⁹ Cf. além de VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 162-179; também SCHWAB, Gustav. *As mais belas histórias da Antigüidade clássica*. Trad. Luís Krausz. 5. ed. Rio Janeiro: Paz e Terra, 1997. v. 1, p. 270-287 e ROSSET, 1998, p. 27-31.

¹⁰ VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 19.

verdade autêntica de suas palavras”.¹¹ Segundo Nicole Fernandez Bravo, ele é o paradigma do homem desdobrado.¹²

Ao enviar seu cunhado Creonte para consultar o Oráculo em Delfos, no templo de Apolo, a fim de libertar a cidade da reprovação divina, descobre o seu destino. Segundo Schwab,¹³ o vaticínio indicaria a ambigüidade: o homem trágico, assim como o homem moderno, é, simultaneamente, culpado e inocente; o agente e o paciente; o senhor que analisa os fatos, mas que é incapaz de governar a si mesmo. Mediante as informações do parente, Édipo envia dois mensageiros para que lhe trouxessem o cego/vidente Tirésias e este lhe desvelasse as enigmáticas palavras do deus. Ao explicar-lhe suas preocupações, Tirésias não lhe revela o enigma por prever o seu duplo destino. Nas palavras adaptadas por Schwab: “Terrível é o conhecimento que só traz desgraças a quem conhece! Deixai-me voltar para minha casa, rei. Carregai vosso próprio fardo e deixai-me carregar o meu!”.¹⁴ O rei de Tebas o insulta, acusando-o de ser cúmplice do assassinato a que Tirésias replica:

Édipo [...] acabais de pronunciar vossa própria condenação. Não me culpeis, não culpeis ninguém do povo, pois vós mesmo (sic) sois a causa do horror que infesta a nossa cidade! Sois o assassino do rei, sois aquele que vive com sua mãe numa relação maldita.¹⁵

Édipo, que enxergava, estava “cego”. Tirésias, o cego, ao contrário, “enxergava” tudo. Quem seria, finalmente, Édipo? Simultaneamente, salvador e criminoso. Quanto mais buscava suas raízes genealógicas, tanto mais caminhava trágica e inexoravelmente para seu destino. Quando o futuro rei de Tebas fala, acontece-lhe dizer exatamente o inverso daquilo que queria dizer: o estado ambíguo entre sua fala e sua ação se concretiza levando-o a um duplo látego. Édipo é, pois, duplo:

Como seu próprio discurso, como a palavra do Oráculo, Édipo é duplo, enigmático. Do princípio ao fim do drama ele permanece moralmente o mesmo: um homem de ação e decisão, coragem que nada pode abater,

¹¹ VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1976, p. 86.

¹² BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3. ed. Brasília: UNB; Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000, p. 261.

¹³ SCHWAB, 1997, p. 274-276.

¹⁴ SCHWAB, 1997, p. 275.

¹⁵ SCHWAB, 1997, p. 275-276.

inteligência conquistadora, e à qual não se pode imputar nenhum erro moral, nenhuma falta deliberada à justiça. Mas, sem que saiba, sem tê-lo querido, nem merecido, essa personagem edipiana revela-se, em todas suas dimensões social, religiosa, humana, inversa à que aparece no governo da cidade.¹⁶

Por mais que fosse considerado o decifrador de enigmas e o salvador de Tebas, foi incapaz de decifrar o maior deles: sua genealogia, seu parentesco e o assassinio do rei.¹⁷ Sem suspeitar, ele lança, contra si mesmo, estranhas maldições. E conclui: “Ah! Melhor partir e desaparecer do mundo dos humanos antes que tal infortúnio venha manchar minha frente!”¹⁸ Torna-se, posteriormente, um estranho, um estrangeiro, um exilado dentro de seu próprio país, já que é ele mesmo vítima de sua imprecação.

Entendemos que o discurso edipiano é tropológico. Por mais que haja uma organização linear, lógica e racional em suas questões, ele é dissimulado e figurativo por anteceder a ação desmesurada. Esquivar-se do destino é, ao mesmo tempo, ir ao encontro dele. O caminho é duplo e, no entanto, o mesmo. Édipo encontra seu destino por ter desejado evitá-lo. Tal qual muitas personagens da literatura moderna, Édipo não é um ser que se possa descrever ou definir rigorosamente. Antes, é um problema, “um enigma cujos duplos sentidos jamais se chegou a decifrar”.¹⁹

Fazendo uma passagem brusca, poderíamos dizer que o homem moderno está também dividido entre o eu e o outro, entre o eu e a sua própria consciência. Essas divisões, dialeticamente, serão instauradas através das relações do sujeito com o mundo exterior. Essa tentativa de adequação do indivíduo com o mundo objetivo instaurará sua condição de ser dilacerado e ambíguo.

Adiantando algumas poucas considerações sobre o tema desta dissertação, diríamos que o enigma do senhor Iákov Pietróvitch Goliádkin, personagem central da

¹⁶ VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1976, p. 87.

¹⁷ Adicionamos, para maiores esclarecimentos, que o antepassado dos pais biológicos de Édipo já tinha características genealógicas ambíguas, divididas entre a descendência soberana e prudente de Cadmo e a personificação da violência guerreira dos Semeadores e seus sucessores: Ctônio – um dos Semeadores, homens da terra – é pai de Nigteida (a noite, a noturna) que se casou com Polidoro. Este é filho de Cadmo e Harmonia; pai de Lábdaco e avô de Laio, que é esposo de Jocasta, filha de Meneceu, que, finalmente, são pais de Édipo. Jocasta é bisneta de Ctônio e se liga a Équion, cuja raiz se associa com “equidna”: metade mulher, metade serpente, irmã das Górgonas. Laio tem um passado “deturpado” em que contracena uma violência sexual com Crisipo, filho do rei Pélope, de Corinto. O príncipe se suicida e, por esse motivo, “os labdácidas” sofreriam trágicas consequências (Cf. VERNANT, 2000, p. 164-165).

¹⁸ SÓFOCLES. *Édipo rei*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: L&PM, 2002, p. 57. (L&PM Pocket, 129).

¹⁹ VERNANT; VIDAL-NAQUET, 1976, p. 89.

novela *O Duplo*, é ser seu próprio senhor e sua própria vítima; juiz e réu; agente e paciente de suas ações; o senhor vigilante e o visionário desnorteante; um abismo para si mesmo; enfim, o paranóico homem. Brunel, no *Dicionário de mitos literários*, argumenta que essa

[...] condição de abismo, que se materializa no discurso febril das pessoas procurando a si mesmas, procurando construir teorias e definir processos morais e éticos aparece como agonia fisiológica nos personagens, pois, para Dostoiévski, o ser humano é um doente, é essencialmente disfuncional no regime unicamente natural.²⁰

Poderíamos dizer que Sófocles recorre à ambigüidade e ao duplo sentido para narrar a sua tragédia. A partir desses parâmetros, o paradigma do homem duplo e invertido, que age simultaneamente conforme e desconforme a razão, ilumina a compreensão de Édipo, rei divino e bode expiatório.

Já Platão, ao teorizar uma verdadeira realidade, idêntica a si mesma,²¹ imutável e incorruptível, incorpórea, imperceptível e invisível aos olhos sensíveis, porém visível aos olhos do *logos* e do intelecto, antecipa, para a modernidade, uma realidade que se desdobra e que se torna “a *imagem* de uma outra”. No *Fédon*, Sócrates discute com Cebes, um estrangeiro de Tebas, sobre a distinção metafísica entre a alma imortal invisível e a matéria corpórea visível:

- Ora vê, no homem há duas coisas distintas a considerar: por um lado, o corpo, por outro, a alma?
- Nem mais – respondeu.
- E com qual das espécies dizemos nós que o corpo mais se assemelha e se aparenta?
- Salta aos olhos de qualquer um – disse. É com a espécie visível.
- E o que dizer da alma? Será uma realidade visível ou invisível?
- Aos olhos dos homens, pelo menos, não é visível, Sócrates – respondeu.
- Decerto! Nem é preciso dizer que se trata de coisas visíveis ou invisíveis à natureza humana! Ou estás a pensar em qualquer outra?
- Não, é na dos homens.

²⁰ BRUNEL, 2000, p. 128.

²¹ PLATÃO, *Fédon*. Trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo. 8. ed. Lisboa: Lisboa Editora, 2000, p. 64-66. No “Resumo da obra” e na “Análise temática” sobre *Fédon*, p. 17-31, os prefaciadores relacionam a natureza imortal da alma humana à teoria das Idéias (formas iguais e perfeitas) e às coisas sensíveis e visíveis.

- Ora bem, em que ficamos quanto à alma? É coisa que possa ver-se ou não?
- Não.
- Invisível, portanto?
- Sim.
- Por conseguinte, a alma representa maior similitude com a espécie invisível e o corpo, com a visível?
- Nem pode deixar de assim ser, Sócrates!²²

Por meio das palavras de Sócrates, Platão explica que o mundo da experiência sensível só poderia ser mutável e contraditório, pois nos mostra a aparência de todas as coisas mediante a *pístis* (crença) e a *doxa* (opinião). É por esse motivo que há opiniões aparentes, relativas, ambíguas e múltiplas sobre determinados assuntos, sobre a verdadeira realidade etc. O mundo sensível só existiria na medida em que participasse do mundo inteligível, ideal e essencial, princípio mesmo do pensamento racional, da *Ousia* (o Ser, a Substância). Portanto, ele é um desdobramento, uma correspondência superficial ou uma imagem especular do outro mundo, sendo as idéias – concebidas pelo espírito – as formas puras e os modelos universais. A função reveladora do real, em Platão, é atemporal, pois a encontramos transposta na reminiscência. Esta permite conhecer as verdades eternas “que a alma pôde contemplar numa viagem em que ela estava liberta do corpo”.²³

Lançaremos mão de mais uma citação para enfatizar que as noções de duplo, de cópia, de imagem, tiveram seu início na Antigüidade. Na introdução escrita para o *Fédon*, Marcello Fernandes e Nazaré Barros afirmam que a ontologia é a raiz fundadora do sistema platônico, já que o filósofo grego

[...] estabelece uma hierarquia de dependência entre o mundo das cópias e das aparências do mundo inteligível. Assim, esses dois planos não surgem absolutamente separados, como por vezes é afirmado por aqueles que defendem a tese de um dualismo platônico. Se é verdade que o plano inteligível possui independência e anterioridade ontológica, é verdade também que o mundo sensível só existe na medida em que participa das idéias. [...] Em Platão não há lugar para a distinção, que a ontologia contemporânea estabelece, entre o plano do universal lógico

²² PLATÃO, 2000, p. 71-72.

²³ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo: EDUSP, 1973, p. 306. Cf. também REALE, Giovanni. *História da filosofia antiga*. Trad. Henrique Cláudio de Lima Vaz, Marcel Perine. São Paulo: Loyola, 1994. v. 2, p. 293-299 *passim*.

e o plano ontológico real. Idéia é o ser e, por isso mesmo, também é princípio de verdadeiro conhecimento.²⁴

Na metafísica platônica, exposta na *República*, Livros VI e VII,²⁵ o filósofo narra a sua “teoria das Idéias” e afirma que há a existência de dois mundos: o mundo inteligível e o mundo sensível, isto é, o mundo das essências puras (que corresponde à natureza ontológica do verdadeiro Ser) e o das experiências sensíveis (que corresponde às coisas corpóreas, aparentes e à pálida imitação das Idéias). A distinção platônica entre esses mundos é, em grande parte, a distinção entre o racionalismo e o empirismo. A experiência, para Platão, é a realidade em que a parte intelectual deve formular conceitos e postulados cada vez mais perfeitos para que se alcance o plano das formas essenciais e necessárias. A verdadeira realidade platônica não poderia se encontrar aqui, nessa realidade da percepção dos sentidos, mas, em *outro lugar*. Essa espécie de desdobramento, de duplicação do real, constitui a estrutura fundamental de sua dialética metafísica.

Segundo esta estrutura metafísica, o real imediato só é admitido e compreendido na medida em que pode ser considerado a expressão de um outro real, o único que lhe confere o seu sentido e a sua realidade. Este mundo aqui, que em si mesmo não tem nenhum sentido, recebe a sua significação e o seu ser de um outro mundo que o duplica, ou melhor, do qual este mundo aqui é apenas um sucedâneo enganador.²⁶

“Este mundo aqui” é a aparência do mundo de lá, isto é, o inverso do mundo real, sua sombra, seu duplo. E todos os acontecimentos deste mundo aqui são apenas réplicas dos acontecimentos reais do mundo de lá.

²⁴ FERNANDES, Marcello; BARROS, Nazaré. Prefácio. In: PLATÃO. *Fédon*. Trad. Maria Tereza Schiappa de Azevedo. 8. ed. Lisboa: Lisboa Editora, 2000, p. 30ss.

²⁵ PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 1997. (Os Pensadores).

²⁶ ROSSET, 1998, p. 49. Para Sócrates, alguns objetos do conhecimento nos instigam duas sensações opostas porque deixamos que os nossos sentidos interfiram no nosso correto entendimento sobre a verdadeira realidade imutável e incorpórea, impedindo-nos, sobretudo, de atingir, pela “alma” racional, as Idéias originais. É por esse motivo que Sócrates anuncia que as sensações, além de serem “defeituosas” e não incitarem a compreensão dos objetos do mundo inteligível, também são incapazes de contemplar a verdadeira realidade gerada pela Idéia de Bem. Com efeito, a crítica socrática frente às sensações indica uma inadequação sobre os autênticos objetos do conhecimento. E estes só serão alcançados quando refugiados na razão, isto é, no local onde se pode abarcar a essência de todas as coisas. A Idéia, ou “forma” real, é operada pela inteligência e gravada na alma, vale dizer, no eu racional, reflexivo e moral. Portanto, é a alma a única faculdade que contempla a Idéia em si e extrai os verdadeiros conceitos essenciais e definitivos. (PLATÃO, 1997, p. 236-237).

Como nos mostram as análises desenvolvidas acima sobre o mito de Édipo e algumas passagens dos diálogos de Platão, as reflexões sobre o desdobramento do ser humano são antigas. Por essa rápida introdução ao tema do duplo na Antigüidade grega, podemos pensar que a literatura consolidada no século XIX deve alguma coisa ao romanesco e ao maravilhoso, ao fantástico, ao grotesco e ao sobrenatural, ao contexto histórico e social da modernidade, mas também ao mito e à tragédia, à análise racional e à irrupção das percepções sensíveis, à dramatização do eu e à consciência de sua ambivalência. Assim, tal literatura guardaria uma “memória do gênero”, uma linha da tradição, sem, é claro, estar desligada dos condicionamentos e contingências de seu momento histórico.

Vamos, agora, à análise de desdobramentos do eu no contexto moderno do século XIX. Partiremos, para essa reflexão, da novela publicada em 1846, *O Duplo*, do autor russo Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski (1821-1881) e do conceito freudiano do *Unheimlich*. Como nos mostra Freud, no ensaio de mesmo nome, a etimologia da palavra *unheimlich* guarda em si o familiar (*heim*) e o seu contrário, a sua negação (*un*). Refletindo sobre a origem, sobre a formação do vocábulo, o pensador austríaco conclui que aquilo que nos causa estranheza ou repulsa é, paradoxalmente, o que nos é mais conhecido, embora da ordem do recalcado. Da origem etimológica da palavra, então, desdobra o conceito tão importante para a compreensão dos mecanismos de duplicação, para a compreensão da estrutura da repulsa ou do medo e, principalmente, da sensação de estranheza.

Propomos, então, para o tratamento do tema dos desdobramentos do eu, relacionar a questão do “estranho” e textos que contextualizam a modernidade. Essas pesquisas servirão como fundamento para se tentar compreender em que medida as reflexões sobre as duplicações e as estranhas condutas subjetivas desenvolvidas por Dostoiévski – e, paralelamente, por outros teóricos e por outros escritores, como Hoffmann, Goethe, Chamisso, Poe, Baudelaire, Balzac, Gógol – podem significar uma ruptura com uma das linhas de força do racionalismo, ou seja, com a doutrina que afirma, plenamente, que a razão humana é a única faculdade para se chegar à verdade. Partiremos, para tal análise, dos textos de René Descartes (1596-1650), *Discurso do método e Meditações*.²⁷

²⁷ DESCARTES, René. *Discurso do método e Meditações*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores).

Para os racionalistas, o homem não seria senão o seu pensamento, a sua razão, e a matéria corpórea, nada mais que uma extensão do “eu pensante”. Portanto, tudo se subordinaria a ela – a razão. Gerd Bornheim explica que, no século anterior ao XIX, a ciência, a liberdade, a tolerância, a dignidade humana, a idéia de progresso e o próprio discurso religioso haviam sido desenvolvidos em nome da razão. Segundo o autor, “a *res cogitans*, tal como Descartes a pensava, exerce um papel fundamental. A razão seria o ponto arquimédico que permitiria dominar o mundo”.²⁸

O rompimento com o racionalismo, por sua vez, partirá da noção da vida moderna como contingente. Os problemas existenciais, psicológicos e transcendentais do homem só poderiam ser desvelados através do entendimento de que o ser humano não era somente a sua “alma racional”, mas, também, a sua consciência desdobrada, que coexistia e se misturava tão intimamente e com tal simbiose com a outra, que o homem não saberia dizer, corretamente, quem ele era. Essa crítica ao racionalismo dirá respeito, pois, à coexistência da razão e dos sentidos. A filosofia que derivou de Descartes se esgotava na interioridade dogmática do *cogito* e no conhecimento puramente racional.

Em relação à arte, compartilhamos a afirmativa de Paulo Vizzioli: “Nenhuma arte é exclusivamente baseada no sentimento, assim como nenhuma depende unicamente da razão. Como se sabe, esses dois ingredientes são igualmente essenciais a toda e qualquer manifestação artística [...]”.²⁹ Assim, relacionam-se os elementos imutável, inteligível, relativo, limitado e sensível.

Ulteriormente, para alguns pensadores da modernidade, o racionalismo científico dos séculos XVII e XVIII seria insuficiente e a razão se lhes apresentava como limitada. Blaise Pascal (1623-1662), contemporâneo de Descartes, considerava que “quem quisesse seguir apenas a razão seria louco” e que “a natureza do homem é toda natureza, *omne animal*”.³⁰ Pascal definiria que a condição do homem é a inconstância, o tédio, a inquietação, a agitação e o temor.³¹ Nietzsche (1844-1900), por

²⁸ BORNHEIM, Gerd. Filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: 4. ed. Perspectiva, 2005, p. 79.

²⁹ VIZZIOLI, Paulo. O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do romantismo. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 138.

³⁰ PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Trad. Olívia Bauduh. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 53-58 *passim* (Os Pensadores). O homem traz em si o seu animal – como nos diz Franz Kafka (1883-1924) em *Die Verwandlung* (*A metamorfose*).

³¹ PASCAL, 1999, p. 53-58 *passim*.

sua vez, reflete que “[...] é em sua natureza selvagem que o indivíduo se refaz melhor de sua desnatureza, de sua espiritualidade [...]”,³² enquanto que o escritor irlandês Oscar Wilde (1854-1900), através da personagem Lorde Henry Wotton, indaga sobre quem definiu o homem como animal racional: “É a mais primitiva das definições. O homem é uma infinidade de coisas, mas não é racional. Em última análise, encanta-me que não o seja [...]”.³³

Uma das mais severas críticas ao império da razão foi feita por Dostoiévski. Sua postura se relaciona, entre outras coisas, com a complexa estrutura psicológica e econômica que percebe no sujeito moderno; percepção gerada tanto no ambiente familiar – aí incluído aquele do próprio Dostoiévski – como na atmosfera e no contexto social em que viveu.

Para Dostoiévski, a vida em família nunca seria calma e serena, nunca uma coisa óbvia, simplesmente aceita como um dado; seria sempre um campo de batalha, um confronto de vontades [...]. E para um menino e adolescente destinado a tornar-se famoso por sua compreensão das complexidades da psicologia humana, foi uma excelente escola ter sido criado numa família que resguardava da visão alheia o significado dos comportamentos e em que sua curiosidade foi estimulada a intuir e decifrar esses significados ocultos. Talvez possa descobrir aí a origem do profundo interesse de Dostoiévski pelos *mistérios* da personalidade, da sua tendência a explorá-los, por assim dizer, de fora para dentro, penetrando sempre do exterior para camadas cada vez mais profundas que gradualmente são trazidas à tona. É possível que sua preferência por personagens que se revelam em súbitas explosões de autoconfissão tenha se originado da forte impressão que lhe causaram os acessos temperamentais do pai, os quais deviam parecer-lhe uma revelação inesperada de tudo o que fervilhava e cozinhava em fogo lento nas profundidades da alma.³⁴

Quem seria, então, o homem da modernidade? Seria o coeficiente das duas consciências? Seria um indivíduo com “o cérebro saturado de tabaco e sangue a

³² NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 10.

³³ WILDE, Oscar. O retrato de Dorian Gray. In: _____. *Obra completa*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961, p. 76.

³⁴ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: as sementes da revolta, 1821-1849*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: EDUSP, 1999a, p. 48 (grifo do autor).

queimar pelo álcool?”³⁵ Seria um indivíduo, simultaneamente, idêntico e estranho a si mesmo, que rompe com os valores que caracterizavam a vida burguesa moderna? Seria esse ser solitário, rasgado por dentro, que vagabundeia, que flana pelas ruas observando todos os aspectos da multidão – mas que também é observado – para que, em seguida, coletasse, registrasse e contasse o que observou? Seria o *Asfaltliterat* (“literato de asfalto”), isto é, “criaturas essencialmente urbanas, que vivem como plantas algo emurchecidas e lânguidas na atmosfera assaz sufocante da grande cidade”³⁶. Seria “este animal louco, cuja loucura inventou a razão”³⁷

Para o filósofo Edgar Morin, uma vida totalmente racional poderia ser considerada pura loucura, porém, levar a razão a seus limites máximos, também, poderia conduzir ao delírio.³⁸ Em seu livro *O enigma do homem*, através da análise do processo de hominização,³⁹ Morin mostra outra face do homem camuflada pelo conceito apaziguador de *homo sapiens*. Diz ele com propriedade:

Trata-se de um ser de uma afetividade imensa e instável, que sorri, ri, chora, um ser ansioso e angustiado, um ser *gozador*, embriagado, extático, violento, furioso, amante, um ser invadido pelo imaginário, um ser que conhece a morte e não pode acreditar nela, [...] um ser que se alimenta de ilusões e de quimeras, um ser subjetivo cujas relações com o mundo objetivo são sempre incertas, um ser submetido ao erro, ao devaneio, um ser híbrido que produz a desordem. E como chamamos loucura à conjunção da ilusão, do descomedimento, da instabilidade, da incerteza entre o real e imaginário, da confusão entre o subjetivo e o objetivo, do erro, da desordem, somos obrigados a ver o *homo sapiens* como *homo demens*.⁴⁰

O homem não seria, pois, senão um “miserável desviado”, com uma duplicidade que lhe é própria: ser sábio e ser demente.

³⁵ VERLAINE *apud* BERMANN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 130.

³⁶ ROSENFELD *apud* ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacó. Um encerramento. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 283.

³⁷ CASTORADIS *apud* MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Trad. Edgard de Assis Carvalho. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p. 54.

³⁸ MORIN, 1997, p. 27.

³⁹ Metodologicamente, o filósofo distinguiu as evoluções biológica, social e cultural do homem (*homo sapiens*, *homo faber*, *homo habilis*, *homo socius*, *homo erectus* e *homo demens*). Cf. MORIN, Edgar. *O enigma do homem*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975, p. 116-117.

⁴⁰ MORIN, 1975, p. 116-117 (grifos do autor).

Mikhail Bakhtin, por fim, comenta que a “consciência é muito mais terrível do que quaisquer complexos inconscientes”.⁴¹

Os fenômenos do desdobramento da personalidade (que a psicologia denomina esquizofrenia ou paranóia), n' *O Duplo*, associam-se à novela fantástica, ao romantismo e à crítica socioeconômica da modernidade, pois aí se encontram os múltiplos ecos do eu. Segundo Rank,⁴² não obstante o tema de duplos se iniciar na mitologia e drama gregos, a interpretação dos românticos se relaciona com o problema do Eu (*Self*) através do ponto de vista psicológico. Afirma o teórico que esse problema de personalidade e de desdobramento é repercussão da Revolução Francesa e da glória napoleônica. Ademais, o tema do duplo na novela de Dostoiévski foi identificado, por ele mesmo (mais tarde, Joseph Frank e Henri Troyat confirmam tal identificação), como problema e confissão pessoais: “*Le Double* est la première confession dramatisée dans l'oeuvre de Dostoievski.”⁴³ Os fatores sociais, políticos, econômicos e culturais de seu tempo impulsionaram e contribuíram para que Dostoiévski criasse as suas personagens.

A questão do duplo é, pois, passível de contextualização na modernidade. A necessidade de ascensão social foi uma consequência proporcionada pela Revolução Industrial (1750), e a classe burguesa se tornou instrumento importante para a consciência do dismantelar-se subjetivo. Após essa revolução, os espaços públicos, culturais e urbanos, a metrópole, enfim, passam a ser locais em que são contrastados flandreses eruditos e populares, comerciantes, prostitutas, vagabundos e trapeiros, poetas, capitalistas industriais e dândis, sendo imperiosa a convivência de todos no espaço da grande cidade, cruzando-se na cena urbana, trocando de papéis favorecidos que são pelo anonimato e pela reificação.

O triunfo da burguesia produziu a cisão entre o artista e o industrial burguês, entre o poeta/escritor e o progresso capitalista. O movimento romântico, por exemplo, pode ser considerado como um “produto típico da vida e cultura urbanas de uma

⁴¹ SCHNAIDERMAN, Boris. *Turbilhão e semente: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p. 43.

⁴² RANK, 1914, p. 68.

⁴³ BOURMEYSTER, Alexandre. *Le Double de Dostoievski*. In: PÉROUSE, Gabriel-A. *Doubles et dédoublement en littérature*. France: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, p. 121-132 *passim*.

Europa sob o impacto da revolução burguesa”.⁴⁴ Há historiadores literários, inclusive, que aproximaram a Revolução Industrial do movimento romântico, considerando-o resultado daquela. Muitos românticos aderiram à idéia do progresso das máquinas e da ascensão burguesa como fatores determinantes para novos acontecimentos econômicos e políticos. Contudo, relacionar diretamente, “à força de engenho”, a irrupção do romantismo com a revolução é tarefa arriscada. Explica Henri Peyre que “tudo isso, porém, equivale a dizer que a atmosfera mudara depois do primeiro terço do século XIX e já ninguém podia ignorar o movimento econômico e social que enriquecia uma parte da sociedade e desenraizava outra”.⁴⁵

Antecipando, mais uma vez, algumas considerações sobre *O Duplo*, verifica-se que, em determinados momentos da obra, a rua e os espaços públicos de São Petersburgo parecem se tornar, para a personagem principal, locais de refúgio. Não obstante, essa personagem não é nem um *flâneur* propriamente dito, nem um *badaud*.⁴⁶ Deixando-se consumir pela multidão, o *badaud* se anula, esquece de si por sofrer a influência do espetáculo que a metrópole lhe oferece, tornando-se, apenas, mais um curioso. Diferente do “detetive amador” ou “do simples curioso”,⁴⁷ Goliádkin parece ser mais um transeunte egoísta, preocupado com sua ascensão social e cuja mania de perseguição se incorporaria ao seu caráter.

Walter Benjamin, ao analisar algumas passagens de uma novela de Edgar Allan Poe (1809-1849), *O homem da multidão*, traduzida justamente por Baudelaire (1821-1867), conclui: “[...] O homem da multidão não é um *flâneur*. Nele, o hábito tranqüilo foi substituído por outro, maníaco; e dele se pode inferir melhor o que aconteceria ao *flâneur*, quando lhe fosse tirado seu ambiente natural [...]”.⁴⁸

O que distingue o *flâneur* do *badaud* e do *homem da multidão* é que o primeiro é um homem *na* multidão cujo *telos* é dar “alma”, vida, através de seu olhar atento, às pessoas que o rodeiam e à própria metrópole. Enquanto os transeuntes lançam olhares indiferentes sobre a metrópole, o *flâneur* deles se diferencia pela qualidade de um olhar

⁴⁴ ROSENFELD; GUINSBURG, 2005, p. 282.

⁴⁵ PEYRE, Henri. *Introdução ao romantismo*. Lisboa: Publicações Europa-América, [s.d.], p. 56.

⁴⁶ Basbaque, néscio, “boca-aberta”.

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito, Tania Jatobá. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p. 8. Na nota da p. 32, Benjamin cita Victor Fournel para distinguir o *flâneur* do *badaud*.

⁴⁸ BENJAMIN, 2000, p. 52.

perscrutador, como o de um detetive, mas limitado espacialmente na sua busca. É Benjamin que adensa essa reflexão:

Havia também o transeunte que se infiltrava entre a multidão, mas havia também o *flâneur* que necessitava de espaço e não queria renunciar à sua vida privada. A massa deve ocupar-se de suas tarefas: o homem privado, na verdade, pode flânar somente, quando, como tal, já sai do quadro. Onde o tom é dado pela vida privada, há tão pouco espaço para o *flâneur* como no trânsito febril da *city*.⁴⁹

Desse modo, se a temática sobre duplos antecede a modernidade, com início na cultura ocidental, como vimos anteriormente nas reflexões sobre a narrativa mitológica e a filosofia, no contexto do século XIX ela adquire maior complexidade, tornando-se objeto de uma reflexão mais explícita na produção cultural, sobretudo na produção literária.

Finalmente, como mencionamos, lançaremos mão da reflexão de Freud expressa no conceito do *unheimlich*, fundamental para a construção de nossa hipótese. Sabemos, de antemão, que esse vocábulo é de difícil tradução, pois traz consigo, como se disse, o seu antônimo, responsável por sua extrema ambigüidade. Seu equivalente aproximado em português seria o “estranho”, o “não-familiar”. Sabemos, ainda, que o problema da modernidade e do próprio homem moderno é demasiadamente complexo. Contudo, acreditamos que algumas das linhas gerais para a sua compreensão podem ser encontradas na temática dos desdobramentos do caráter humano, na fragmentação do sujeito e na consciência que este adquire da dificuldade de apreensão absoluta do eu. Eis porque *O Duplo*, segunda obra escrita por Dostoiévski, se torna o objeto principal desta dissertação, já que a sua personagem/protagonista é emblemática no interior da série de personagens de larga repercussão na literatura moderna.

Para o desenvolvimento deste trabalho seguiremos a seguinte estrutura:

No primeiro capítulo, subdividido em três seções, analisaremos o conceito freudiano do *unheimlich* e como esse conceito pode ser associado à sensação de estranheza e ao processo de desconstrução do sujeito da modernidade, ao mesmo tempo

⁴⁹ BENJAMIN, 2000, p. 52. Curiosamente, Aristóteles (384-322 a.C.), na *Metafísica*, Livro A, já havia comentado que a sensação da visão é mais preferível aos homens porque, indiferentemente de ela nos instigar a agir ou não, ela “nos proporciona mais conhecimentos do que todas as outras sensações e nos torna manifestas numerosas diferenças entre as coisas”. (ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2002, p. 3).

em que é dele constituidor. Aproximaremos esse conceito da novela *O Duplo*, citando algumas de suas passagens para exemplificarmos a temática freudiana. Por fim, refletiremos sobre a “novela fantástica” enquanto gênero literário.

Em seguida, no segundo capítulo, analisaremos como o período moderno do século XIX, através do romantismo e da percepção da conduta humana como controversa, rompe com a doutrina racionalista, ou seja, examinaremos como a visão que se passa a ter da ação humana diverge de explicações ancoradas na razão absoluta. Aqui daremos maior atenção ao movimento romântico por ser o período em que Dostoiévski escreveu *O Duplo*.⁵⁰

Consideramos pertinente escrever algumas rápidas linhas sobre três grandes autores da literatura universal dessa época – Hoffmann, Goethe e Chamisso –, que exemplarmente expõem o desacordo entre o homem e sua consciência. A consciência romântica foi uma tempestade de idéias e intuições que produziu ações exaltadas e impetuosas. De acordo com Anatol Rosenfeld,

[...] se a expressão da dissociação universal que caracteriza o ser humano, particularmente em nossa civilização, há de ser o signo da arte verdadeiramente inspirada, compreende-se que a simbologia romântica esteja povoada de figuras desse esfacelamento e fragmentação: sócias, duplos, homens-espelhos, homens-máscaras, personagens duplicadas em contrafações e alienadas em sua humanidade.⁵¹

Toda a simbologia romântica referida por Rosenfeld está contida nas obras dos três autores supracitados. Em Hoffmann, no conto *O homem de areia*, vêem-se os temas do estranho, do autômato e da alucinação, que culminam na demência da personagem principal, Natanael. Em Goethe, trata-se da irrupção romântica do jovem Werther, que culmina no suicídio da personagem;⁵² e, finalmente, em Chamisso, a

⁵⁰ Natália Nunes, na “introdução geral” das obras completas de Dostoiévski, diz do escritor russo: “Dostoiévski é ainda um romântico. Também na literatura essa corrente ideológica se caracterizou pela glorificação dos instintos e das comoções, desvalorizando a razão e a ciência. Além da veneração pela natureza, o romantismo incluía também um desprezo pelo formalismo, uma inclinação sentimental pelos humildes e um grande interesse pela reforma da sociedade, proclamando a dignidade do homem comum.” (DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch. *Obra completa*. Trad. Natália Nunes. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1963, v.1, p. 67).

⁵¹ ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacó. Romantismo e classicismo. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 274.

⁵² Walter Benjamin disse que “o suicídio aparece como a *passion particulière de la vie moderne*”. Na modernidade, o suicídio não se relaciona com a renúncia, mas com a “paixão heróica” (BENJAMIN, 2000, p. 13). Ademais, as mudanças socioeconômicas da modernidade não forneceram valores universais

personagem Peter Schlemihl vende a sua sombra, o que simboliza a perda de sua alma racional, seu reflexo, enfim, a perda de sua identidade, fazendo-o isolar-se socialmente.

No capítulo terceiro, discutiremos o contexto social e histórico da modernidade, refletindo sobre o espaço público do século XIX como local emblemático da fragmentação do sujeito, considerando-se que é nesse específico lugar que se dá origem ao *flâneur*, isto é, ao cidadão anônimo na multidão. Esta, que ocupa as ruas, seria um outro fenômeno importante e característico da modernidade. E, finalmente, no quarto capítulo, faremos a reflexão sobre em que medida a obra de Dostoiévski pôde ser considerada polifônica e dialógica, ou seja, em que medida há n' *O Duplo* a construção de um efeito de sentido em que várias vozes – isoladas, equipolentes e imiscíveis – são sobrepostas, muitas vezes numa mesma personagem.⁵³ Para tanto, a obra de Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, será muito importante. Bakhtin afirma que a crítica literária interpretou os heróis dostoiévskianos ideológica e psicologicamente. Para ele, tais análises foram “incapazes de penetrar na arquitetônica propriamente artística das obras de Dostoiévski”.⁵⁴

Procurar-se-á, com este estudo, reiterar a importância dos textos literários russos, textos que romperam com as formas literárias tradicionais e foram determinantes para a compreensão das teorias da modernidade. Na verdade, textos que foram determinantes para a própria configuração da cultura moderna. A literatura russa do século XIX representou um marco para a literatura ocidental, transformando-se em referência obrigatória para os que se voltam para o mundo social e cultural da modernidade. Dessa literatura, a obra de Dostoiévski erige-se como fundamental. Otto Kaus, citado por Mikhail Bakhtin, destaca ainda a influência do escritor para a configuração de nosso mundo atual:

A poderosa influência de Dostoiévski em nossa época e tudo o que há de vago e definido nessa influência encontra a sua explicação e a sua única justificação na peculiaridade fundamental da sua natureza: Dostoiévski é o bardo mais decidido, coerente e implacável do homem da era capitalista. Sua obra não é um canto fúnebre mas uma canção de

que pudessem preencher o vazio de significados característico do mundo capitalista. Essas mudanças geraram, na vida moderna, os comportamentos suicidas.

⁵³ Devemos ressaltar que estas “vozes imiscíveis”, recuperadas nos estudos de Bakhtin sobre o autor russo, têm sua culminância expressiva em romances posteriores de Dostoiévski. No entanto, já se encontram esboçadas n' *O Duplo* (Cf. BAKHTIN, Mikhail Mikháilovitch. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1997, p. 222).

⁵⁴ BAKHTIN, 1997, p. 7.

berço do nosso mundo atual, gerado pelo bafejo de fogo do capitalismo.⁵⁵

Já Otto Maria Carpeaux exalta Dostoiévski ao dizer que, se o autor russo não for o maior escritor dos séculos XIX e XX, é, então, o mais “poderoso”.⁵⁶

⁵⁵ KAUS *apud* BAKHTIN, 1997, p. 19.

⁵⁶ CARPEAUX *apud* SCHNAIDERMAN, 1983, p. 21.

CAPÍTULO 1

Das Unheimliche e o desdobramento do eu

1.1 O *Unheimlich* freudiano: um conceito ambivalente

Para uma melhor compreensão do conceito chamado *unheimlich*, propomo-nos seguir, passo a passo, as próprias idéias de Freud (1856-1939), relacionando-as ao tema do desdobramento.

Freud inicia seu artigo fazendo uma associação entre a pesquisa sobre o estranho e o estudo da estética. Esta última não seria definida, apenas, como uma “teoria da beleza”, mas, igualmente, como uma “teoria das qualidades do sentir”.⁵⁷ De fato, as impressões e percepções sensíveis que se têm sobre uma determinada obra de arte estão vinculadas ao que Freud conceituou como *unheimlich*. A sensação subjetiva diante de uma obra de arte não é universal, pois “as qualidades do sentir” são múltiplas. Além disso, os sentimentos nem sempre são de “natureza positiva”, já que uma obra de arte poderá causar estranheza, repulsa, aversão, aflição e, até mesmo, angústia, ou seja, poderá estimular tudo aquilo que é misterioso, fantástico, absurdo e “não-familiar”.⁵⁸ Essa associação entre os temas do estranho e da estética se baseia numa interferência crítica de Freud sobre um estudo, do mesmo assunto, feito por Jentsch.

O “estranho” enquanto sentir, para Freud, partilha de uma dupla natureza: positiva (idêntica a si mesma, “doméstica”, *heimlich*, “familiar”) e negativa (não-doméstica, *unheimlich*, “não-familiar”, geradora de aversão, aflição, repulsa). Sendo assim, o *unheimlich*, como já se disse, “é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar,”⁵⁹ relacionando-se “indubitavelmente com o que é assustador, com o que provoca medo e horror”.⁶⁰ Contudo, Freud nos adverte que essa “palavra nem sempre é usada no sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral”.⁶¹ Por se tratar

⁵⁷ FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVII, p. 237.

⁵⁸ FREUD, 1996, p. 237.

⁵⁹ FREUD, 1996, p. 238.

⁶⁰ FREUD, 1996, p. 237.

⁶¹ FREUD, 1996, p. 237.

de um conceito ambivalente, o “estranho” se relaciona tanto com algo que é particular (coisa, pessoa) como com a qualidade ou sentimento de estranheza.

A palavra alemã ‘*unheimlich*’ é obviamente o oposto de ‘*heimlich*’ [‘doméstica’], ‘*heimisch*’ [‘nativo’] – oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque *não* conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem que ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho.⁶²

Como mencionamos na Introdução, o adjetivo *unheimlich* é de difícil compreensão. Dicionários – indicados por Freud em seu ensaio – traduziram-no como “unhomely”, “uncanny”, “mysterious”, “unfamiliar” etc. A opção por traduzir o vocábulo para o português como “estranho” justifica-se uma vez que essa palavra abarca, na nossa língua, o misterioso, o fantástico, o sinistro.⁶³

Segundo Luiz Alfredo Hanns, o artigo de

Freud aponta para o fato de que a palavra alemã teria certa ambigüidade, oscilando entre o ‘familiar’ e o ‘desconhecido’. Relaciona-se tal ambigüidade com a sensação de inquietude do sujeito pelo retorno do material recalcado [portanto conhecido], o qual volta sob a forma de algo desconhecido e assustador.⁶⁴

Por isso, a combinação dos vocábulos implica que aquilo que é estranho para o sujeito o é por ter sido algo que fora há muito familiar, há muito tempo estabelecido na mente mas reprimido por um impulso racional (o consciente). Em certo período existencial, esse “material recalcado” aflora. Assim, esse novo impulso se manifesta sem que esteja na alçada da *psiquê*.⁶⁵ E é por isso que ele *assusta*, *causa medo* e é totalmente *sinistro*. O *unheimlich* freudiano é um termo cujo significado implica uma

⁶² FREUD, 1996, p. 239 (grifo do autor).

⁶³ FREUD, 1996, p. 239ss. Na p. 243, lê-se: “Da idéia de ‘familiar’, pertencente à casa, desenvolve-se outra idéia de algo afastado dos olhos de estranhos, algo escondido, secreto [...]”

⁶⁴ HANNS, Luiz Alfredo. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 231.

⁶⁵ FREUD, 1996, p. 262. Diz ele: “Pode ser verdade que o estranho [*unheimlich*] seja algo que é secretamente familiar [*heimlich*], que foi submetido à repressão e depois voltou [...]”

ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, sendo, pois, uma subespécie de seu antônimo. O *unheimlich* é tudo o que deveria permanecer secreto e oculto, mas que veio à luz. Conforme Laplanche e Pontalis, a ambivalência seria uma “presença simultânea, na relação com o mesmo objeto, de tendências, de atitudes e sentimentos opostos, fundamentalmente o amor e ódio”.⁶⁶ Essa presença, na obra de Dostoiévski, configura-se na aparição do duplo como o recalcado que retorna, que se torna visível, que impõe sua presença à revelia do sujeito consciente que o supunha “enterrado”.⁶⁷

N' *O Duplo*, trava-se uma batalha entre o protagonista e seu outro. Essa batalha serviu para designar a ambígua conduta da personagem quanto aos sentimentos resultantes de seu conflito defensivo, pois o dualismo conflitante entre o original e a cópia é indissolúvel.

A consciência tem a “função de observar e criticar o eu (*self*) e de exercer uma censura dentro da mente”,⁶⁸ isto é, a consciência tem como tarefa suprimir as circunstâncias e as ações adversas e aniquilá-las para que se apazigue. Esse “agente especial” e observador, Freud denomina-o *superego*.⁶⁹ No entanto, através dos estudos de hipnose,⁷⁰ Freud precisa:

Pelo estudo dos fenômenos hipnóticos tornou-se habitual a concepção, a princípio estranhável, de que num mesmo indivíduo são possíveis vários agrupamentos mentais que podem ficar mais ou menos independentes entre si, *sem que um ‘nada saiba’ do outro, e que podem se alternar entre si em sua emersão à consciência*. Casos destes, também ocasionalmente, aparecem de forma espontânea, sendo então descritos como exemplos de *doublé conscience*. Quando nessa divisão da personalidade a consciência fica constantemente ligada a um desses

⁶⁶ LAPLANCHE J.; J-B. PONTALIS. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 17.

⁶⁷ É importante salientar que o retorno do recalcado, em alemão, é *Die Heimkehr* e possui a mesma raiz que familiar (*heimlich*). A presença do duplo, ao “lado” do senhor Goliádkin, proporciona-lhe *Heimweh* (nostalgia).

⁶⁸ FREUD, 1996, p. 253.

⁶⁹ FREUD, Sigmund. *Cinco lições de psicanálise*. São Paulo: Nova Cultural, 2005, p. 136, 236. (Os Pensadores).

⁷⁰ Não aprofundaremos esse tema, já que nos desviaríamos do que pretendemos nesta dissertação. Porém, é-nos preciosa esta informação que Freud nos dá sobre a *doublé conscience*.

dois estados, chama-se esse estado mental *conscience* e o que dela permanece separado o *inconsciente*.⁷¹

Ora, aquilo que é mau, perverso, lúgubre, inquietante e *estranho* ao eu, e aquilo que é externo são, por excelência, idênticos. O próprio eu (*Self*) é idêntico a um outro-eu. O *unheimlich* é a “estranheza diante da intimidade com o supostamente diferente”.⁷²

N' *O duplo*, por exemplo, descreve-se o momento exato do encontro entre o senhor Goliádkin e seu duplo. A partir daí, concretizam-se seus pressentimentos de inquietude e estranheza. Mesmo antes desse encontro, na manhã do mesmo dia, Goliádkin tivera a impressão de que um “terrível caos” estaria por vir. Isto apesar de que se tratava de um dia solene – era aniversário de Klara Olsúfiévna, filha única de Olsúf Ivanovitch Bierendiéiev, conselheiro de Estado e seu antigo protetor. Objetivamente, não havia razão para o seu estado de espírito, mas o fato é que sentira algo de “não-familiar”, de estranho. Entrou de penetra, “mesmo não querendo”, na festa de aniversário de Klara, por quem se apaixonara, e lá dera vexame. O resultado dos acontecimentos lhe causou a sensação de que aquilo que sentira antes como “estranho”, como um prenúncio, de fato lhe tinha sido, de alguma forma, outrora familiar.

Ele “[...] não tem noção do que está fazendo. Sai do coche, pálido, alheado, sobe os degraus do patamar, tira o chapéu, compõe a roupa maquinalmente e, com uma leve tremura nos joelhos, começa a subir as escadas”.⁷³ Não sendo bem-vindo e nem tendo sido convidado, retira-se o mais depressa que pode. O senhor Goliádkin resolve não regressar à casa e segue para um Café, onde pede um jantar. Sua cabeça era um turbilhão de pensamentos, mas, em seguida, é como se tivesse sido levado de volta à casa de Olsúf. Entra no baile e, por fim, avança e, “[...] sem dar conta de nada, ou antes, dando muito bem conta de tudo, encontra-se diante de Klara Olsúfiévna. Ah, não há dúvida, o que lhe apetecia era meter-se num buraco! Mas o que está feito, feito está. [...]”.⁷⁴

Esse encontro refletirá no futuro processo de desconstrução racional da personagem e na percepção de que o seu duplo é o seu eu idêntico, “familiar”, o eu que

⁷¹ FREUD, 2005, p. 22 (grifo nosso).

⁷² KON, Noeme Moritz. *Freud e seu duplo: reflexões entre psicanálise e arte*. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 155.

⁷³ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 302.

⁷⁴ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 308.

se lhe opõe, mesmo sendo seu eu. Tal eu aparecerá na “forma de maldade que representa a parte perecível e mortal da personalidade repudiada pelo eu social”.⁷⁵

Justificam-se, a seguir, os longos extratos da novela, porque o encontro com o duplo deve ser observado acuradamente, sobretudo em algumas passagens que exibem as manifestações contraditórias e as da ordem do fantástico da personagem principal. Esse encontro se deu após Goliádkin ser posto para fora da festa de Klara de forma constrangedora. Ressalte-se, ainda, como o espaço urbano de São Petersburgo é o *locus* por excelência de todos os males e doenças.

Estava uma noite medonha, uma noite de novembro úmida e brumosa, toda de chuva e de neve, uma noite portadora de pneumonias, de gripes, de febres, de tifos, de todos os males de novembro em São Petersburgo. [...] Chovia e nevava ao mesmo tempo. Empurrada pelo vento, a água caía em jorros quase horizontais, tal como sai das mangueiras dos bombeiros. Batia e chicoteava o rosto do infeliz senhor Goliádkin, como se fossem agulhas e alfinetes aos milhares.⁷⁶

Soou, então, a meia-noite. Goliádkin, após o seu infortúnio, dirige-se ao cais de Fontanka para fugir das afrontas de seus “perseguidores”, de seus “inimigos”. Queria desaparecer, esconder-se de si mesmo.

Olha à sua volta numa grande inquietação, mas não vê ninguém. Nem viva alma. Nada avista de extraordinário e, contudo... contudo... pareceu-lhe que alguém estava ali, naquele momento, ao seu lado, apoiando-se tal como ele à amurada do cais e, coisa estranha! – que esse alguém se lhe dirigiu e lhe falou com uma voz rápida e sacudida, não muito clara. E as palavras que proferiu diziam-lhe intimamente respeito. [...] De repente, parou assombrado como se um raio lhe tivesse caído em cima [...]. O transeunte tinha desaparecido rapidamente na espessura da neve... [...]. Mas, de súbito [...]. Na sua frente, a uns vinte passos a silhueta negra dum homem avançava rapidamente. O homem apressava-se cada vez mais. A distância diminuía. O senhor Goliádkin podia já examinar à sua vontade o seu novo companheiro daquela hora tardia. Soltou então um grito de espanto e terror. As pernas vergaram-se-lhe. Era o mesmo transeunte que tinha passado por ele dois minutos antes e que, bruscamente, de improviso, voltava a aparecer na sua frente. [...] O desconhecido parou a dez passos do senhor Goliádkin, sob a luz do candeeiro mais próximo, que o iluminava completamente. [...] O desconhecido

⁷⁵ RANK, 1914, p. 81-82.

⁷⁶ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 312.

parecia-lhe agora muito seu conhecido, podia até descrevê-lo da cabeça aos pés. Vira já muitas vezes aquele homem. Tinha-o visto há tempos e ainda muito recentemente. [...] Nada nele chamava a atenção à primeira vista. Era um homem como outro qualquer, de uma certa distinção, talvez até com grandes qualidades. Em suma, era um homem igual aos outros e o senhor Goliádkin não lhe tinha ódio nem sentia sequer contra ele qualquer animosidade. [...] o senhor Goliádkin conhecia-o perfeitamente, sabia até o seu nome e, apesar disto, não queria de forma alguma falar nele, nem mesmo pronunciar o seu apelido. [...] O senhor Goliádkin sabia agora, sentia, estava absolutamente convencido de que uma nova desgraça o esperava e que ele ia, sem dúvida alguma, encontrar de novo o desconhecido. O mais estranho, porém, é que ele quase desejava esse encontro. Considerava-o inevitável. [...] Vai agora já na rua Chestilavóchnaia. O senhor Goliádkin deixou de respirar. O desconhecido parou diante da casa onde ele morava. Ouviu-se o som da campainha e logo a seguir o ruído da lingüeta do ferro. A porta da entrada abriu-se, o desconhecido curvou-se e desapareceu sob o teto abobado. [...] O desconhecido estava já no fundo da escada que levava ao andar do senhor Goliádkin. Este seguiu-o correndo. [...] Ora, o companheiro do senhor Goliádkin era sem dúvida familiar da casa. Subia com ligeireza, sem dificuldades, com um conhecimento perfeito dos lugares. [...] O homem misterioso parou mesmo em frente à porta do senhor Goliádkin. Bateu. Pietruchka (em qualquer outra altura isto teria espantado o patrão) parecia esperar, pois não se tinha deitado. Abriu logo a porta e, de vela na mão, seguiu o homem que entrava. Fora de si, o senhor Goliádkin precipitou-se para os seus aposentos sem tirar o chapéu nem o casaco, atravessou o pequeno corredor e parou no meio do quarto como se um raio o tivesse fulminado. Todos os seus pressentimentos se tornavam realidade; os seus pressentimentos e... os seus receios. Deixou de respirar, a cabeça andava-lhe à roda. O desconhecido sentou-se diante dele, na sua cama; também ele continuava de chapéu e de casaco. Sorriu ao de leve, piscou os olhos e baixou um pouco a cabeça em sinal de cumprimento. O senhor Goliádkin quis gritar, protestar, mas não pôde, não teve forças. Os cabelos puseram-se-lhe em pé. Sentou-se apavorado, perdeu os sentidos. E tinha razão para isso. **O senhor Goliádkin acabava de reconhecer o seu amigo noturno. Este não era outro senão ele próprio, senhor Goliádkin, um outro senhor Goliádkin, absolutamente igual a ele e em tudo seu sócia.**⁷⁷

⁷⁷ DOSTOIÉVSKI, 1963, p 313-317 (grifo nosso). No original: *Gospodín Goliádkin sovierchiêno uznál svoiegô notchnogô priatieliá. Notchnói priátel egô bil nie quitô inói, cac on sam, – sam gospodín Goliádkin, drugói gospodín Goliádkin, no sovierchiêno tacói jíé, cac i on sam, – odnóm slovom, tchtô naziváietcia, dvoíník egô vo vciêkh otnochiéniakh.* Господин Голядкин совершенно узнал своего ночного приятеля. Ночной приятель его был не кто иной, как он сам, – сам господин Голядкин, другой господин Голядкин, но совершенно такой же, как и он сам, – одним словом, что называется, двойник его во всех отношениях. “O senhor Goliádkin reconheceu perfeitamente seu companheiro noturno. O companheiro da noite não era senão como ele próprio. O próprio senhor Goliádkin, o outro senhor Goliádkin, porém, perfeitamente igual a ele próprio – numa palavra, como se

Não foi por acaso que quisemos ressaltar este último parágrafo do texto de Dostoiévski. O trecho em negrito, como se pode facilmente verificar, evidencia uma característica da linguagem do escritor russo nesta novela em particular, ou seja, o uso sistemático de repetições de palavras, sobretudo a repetição do nome da personagem. Diga-se de passagem que muitas das traduções, feitas a partir do francês, “limparam” o estilo repetitivo referido, segundo a nossa compreensão prejudicando o projeto de construção da significação textual. Eis o motivo de, em alguns momentos, termos colocado em notas a nossa própria tradução diretamente do russo. Pensamos, ainda, que o ato de repetir seja proposital na novela. A repetição dostoiévskiana mostrará a noção do desdobramento especular, a interseção de duas consciências e a duplicidade da fala da personagem. É quase desnecessário, pois, explicar o porquê de a repetição ser tão importante para a expressão literária do duplo.

A partir desse *primeiro encontro* com seu duplo, a percepção que tem a personagem da realidade passa a se desdobrar efetivamente; ela tem a impressão de que vive duas vezes, uma vez que as coisas que lhe acontecem se desdobram imageticamente. A sensação do Goliádkin “original” frente às circunstâncias, como num sonho, tornam-se estranhas para si mesmo. Desdobrando-se, Goliádkin assiste, mental e fisicamente, a seu próprio “desdobramento” como um espectador angustiado. Ao dizer para si mesmo que não irá “fazer” determinada coisa, ao mesmo tempo tem consciência de que a fará. Veja-se como a descrição elaborada por Freud para o efeito do estranho se aproxima da sensação sentida pela personagem. Diz Freud:

[...] quando se extingue a distinção entre a imaginação e a realidade, como quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós na realidade, ou quando um símbolo assume as plenas funções da coisa que simboliza, e assim por diante [...].⁷⁸

A aparição de um *drugói gospodín Goliádkin*⁷⁹ provocou na personagem reações emocionais divergentes: repulsa e atração. Essa tensão acontece no momento de vulnerabilidade do eu racional. Veja-se, também, como a personagem condensa em si os traços marcantes do homem moderno, cuja dinâmica não seria compreendida

diz disto, seu duplo em todos os aspectos”. (DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch. *Sobrânie Sotchinênie, I*. Moskvá: Khudojestviênnoi literatúri, 1956, p. 257).

⁷⁸ FREUD, 1996, p. 260.

⁷⁹ другой господин Голядкин; um outro senhor Goliádkin.

apenas através da razão. Apresenta-se a personagem como esse ser da contingência, essa personalidade em eterno abismo: *homo sapiens*, *homo demens*. A resposta dada por Otto Rank para a questão “What is the double really?” completa o que vimos discutindo acima: “He is [...] nothing but the first stage of insanity which may end in disaster, a dualism between feeling and willing [...]”.⁸⁰

Retornemos, agora, à questão posta por Freud em seu artigo. O “estranho” é aquilo que procede particularmente, isto é, que diz respeito a uma pessoa estranha ou a uma coisa estranha? Ou se trata das “impressões sensoriais estranhas”, das experiências e situações estranhas frente a uma determinada coisa ou realidade? Ao experimentar a sensação de estranheza frente à realidade, Goliádkin torna-se um estranho para si mesmo. Talvez um estrangeiro dentro de sua pátria⁸¹ e dentro de si mesmo. Neste caso, é também um “estrangeiro” por passar a ser mais um na multidão, por sofrer a não individuação no espaço público, sofrendo agudamente essa conseqüência da modernidade. Sendo mais um, passa a não ser reconhecido e, portanto, assume o traço de “estrangeiridade”. Eis o percurso da sensação de estranheza: de familiar e conhecido – embora secreto, oculto e recalcado pelo consciente – para inquietante e estranho.⁸²

Para Luiz Alfredo Garcia-Roza,

[...] o que caracteriza o estranho é pois essa proximidade e essa familiaridade aliadas ao oculto. Mas, o absolutamente novo, o que jamais se deu na experiência, não pode ser temido. Só há ‘unheimlich’ se houver repetição. O estranho é algo que retorna, algo que se repete, mas que ao mesmo tempo se apresenta como diferente. O ‘unheimlich’ é uma repetição diferente e não uma repetição do mesmo. Freud refere essa repetição à própria natureza das pulsões, ‘uma compulsão poderosa o bastante para precaver sobre o princípio do prazer’.⁸³

A re-visão das coisas externas – eterna recorrência do mesmo –, dos eventos, fatos e situações nos desperta a sensação de estranhamento. Nessa perspectiva, Freud

⁸⁰ “‘O que é o duplo realmente?’ Ele pergunta. ‘Ele não é [...] nada mais que o primeiro estágio da insanidade que pode terminar em desastre, um dualismo entre sentimento e vontade’ [...]” (RANK, 1914, p. 82-83).

⁸¹ Há, no artigo de Freud, um momento em que o psicanalista consulta, por intermédio do Dr. Theodor Reik, dicionários de outras línguas para fazer associações ao termo *unheimlich*. Em grego, por exemplo, *estranho*, estrangeiro não residente, significa *ksenos* (FREUD, 1996, p. 239).

⁸² HANNS, 1996, p. 231.

⁸³ GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, p. 24-25.

examina as idéias de Jentsch sobre as percepções frente à vivacidade dos seres inanimados – no caso, os autômatos, figuras de cera e bonecos. Jentsch recorreu à novela fantástica de E. T. A. Hoffmann (1766-1822), *Der Sandmann (O homem de areia)*,⁸⁴ para compreender os efeitos estranhos causados no espectador. Por sua vez, Freud, ao fazer sua busca conceitual, defronta-se com as repetições involuntárias (a compulsão à repetição), relatando alguns casos com pacientes e especulando sobre a morte. Para ele, por mais que o estranho seja algo secreto e obscuramente familiar, pois submetido à repressão e ao retornado, nem tudo que *aí está* (na mente) é causa para sentimento de estranheza. Acompanhemos mais uma vez Freud:

É evidente, portanto, que devemos estar preparados para admitir existirem outros elementos, além daqueles que estabelecemos até aqui, que determinam a criação de sensações estranhas. Poderíamos dizer que esses resultados preliminares satisfizeram o interesse *psicanalítico* pelo problema do estranho, e que aquilo que resta pede provavelmente uma investigação *estética*.⁸⁵

A referência a uma “investigação estética” relacionada diretamente ao estranho como seu objeto de pesquisa nos faz refletir sobre a criação do artista e o que essa criação poderá provocar no leitor. Como já dissemos, a sensação subjetiva diante de uma obra de arte não é universal, pois “as qualidades do sentir” são múltiplas. Veremos, no capítulo 2, que no romantismo acreditava-se que a origem criativa da obra de arte vinha da inspiração que tocava o gênio criador. “A arte não existe para mostrar a realidade como ela é, mas como pode ser”.⁸⁶ Essa representação da realidade por meio da criação artística implica a ruptura da arte como *mimesis* (do verbo grego *mneonai*: imitar, arremedar) platônica, isto é, imitação, cópia exata. A arte seria uma espécie de representação simulada, através da identificação fantástica e metafórica da realidade, com a qual guarda, apenas, uma similaridade. Aristóteles, distintamente de Platão, já refletia sobre a investigação estética nessa direção:

⁸⁴ Como dissemos, faremos uma pequena análise desse conto no capítulo 2, para compreendermos o rompimento entre o racionalismo e o romantismo. Cumpre-nos ressaltar, todavia, que essa análise será breve e não nos aventuraremos a um exame mais acurado e crítico.

⁸⁵ FREUD, 1996, p. 264 (grifo do autor).

⁸⁶ ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. *Temas de filosofia*. São Paulo: Moderna, 1992, p. 188.

Nas artes, explica Aristóteles, imitar é *simular*. Assim como o caçador simula ser um arbusto ou uma rocha para apanhar uma presa, assim também o ator simula gestos e ações das personagens para narrar fatos, expor sentimentos que podem ser compreendidos e experimentados pelo público. Mas a simulação só é artística se for sentida e percebida como representando algo real.⁸⁷

A arte é simbólica, pois ela nos mostra uma intenção intuitiva, orgânica e sensitiva do artista criador na apreensão da realidade dita objetiva. A inspiração aponta para a imagem da obra como ação subjetiva autônoma e espontânea, vinda da percepção sensível e da “fantasia” do artista criador. Este é visto como portador de inspiração e iluminação espirituais. Elucidamos que a palavra “estética” vem do grego *aisthetiké* que significa “conhecimento sensorial, experiência sensível, sensibilidade”⁸⁸ e *aísthesis*, “sensação”, “faculdade de sentir, compreensão pelos sentidos”.⁸⁹ O termo foi proferido, inicialmente, por Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), na modernidade, ou seja, em pleno racionalismo e autonomia do sujeito do conhecimento.⁹⁰

Em seu uso inicial, a estética se referia ao estudo das obras de arte enquanto criações da sensibilidade [isto é, das experiências dos cinco sentidos e dos sentimentos causados por elas], tendo como finalidade o belo. Pouco a pouco, substituiu a noção de arte poética e passou a designar toda investigação filosófica que tinha por objeto as artes ou uma arte. Do lado do artista e da obra, a estética busca compreender como se dá a realização da beleza; do lado do espectador e do receptor, busca interpretar a reação à obra sob a forma do juízo do gosto ou do bom gosto.⁹¹

A chamada concepção subjetiva da estética se relaciona com a “estética axiológica”, esta considerada “ciência de um grupo de valores”, o que remete à descrição destes valores: o que é o belo, o feio, o organizado, o ordenado, o alusivo, o expressivo?⁹² Dessas considerações, têm-se, então, os seguintes problemas: os valores

⁸⁷ CHAUÍ, Marilena. *Filosofia: ensino médio*. São Paulo: Ática, 2005, p. 161.

⁸⁸ CHAUÍ, 2005, p. 160.

⁸⁹ ARANHA; MARTINS, 1992, p. 200.

⁹⁰ CHAUÍ, 2005, 160.

⁹¹ CHAUÍ, 2005, p. 160.

⁹² MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Trad. Maria Stela Gonçalves *et al.* São Paulo: Loyola, 2001. tomo II, p. 910.

são absolutos ou relativos? Eles dependem do juízo individual ou do coletivo? Eles dependem do sujeito ou do objeto? Portanto, enquanto um ramo da filosofia, a estética estuda a natureza do belo e dos fundamentos da arte a partir da percepção sensível, da sensação do sujeito. Por isso, o julgamento sobre uma obra de arte não ser universal, já que as percepções que se têm sobre a obra de arte são diversas e as produções de emoções e sensações causadas por ela podem provocar estranhamento no espectador e no receptor.

O conceito freudiano do *unheimlich* se adequa, pois, ao processo de desconstrução da personalidade humana, já que é o constituidor deste mesmo processo. Tal conceito se relaciona, ainda, com a duplicação patológica que se reconhece através da perda da identidade, que motiva a conduta ambígua do retorno do objeto recalcado. Não há intenção, evidentemente, de “psicanalisar” a personagem de Dostoiévski. No entanto, o texto fundamental de Freud ilumina a ficcionalização desse “homem moderno”, redimensionando a mania de perseguição e a duplicação identitária do herói.

O interesse em trazer à mesma cena da escrita os textos de Dostoiévski e de Freud é mostrar como uma mesma época produz um solo discursivo que permite a proliferação de bens culturais que estabelecem relações de diálogo entre si.

1.2 A duplicação do indivíduo como fenômeno denominado “desdobramento da personalidade”

Antes de adentrarmos o tema do “estranho para si mesmo”, faremos algumas considerações sobre a duplicação, pertinentes para a análise.

Nicole Bravo nos diz que falar sobre a questão do duplo e do desdobramento é falar sobre o alter ego, sobre a personificação da alma imortal; é associar o termo ao sócia, situação em que “duas pessoas se impressionam pela semelhança de uma em relação à outra, a ponto de serem confundidas”;⁹³ é falar sobre almas gêmeas, isto é, gêmeos que se confundem com herói e anti-herói; é falar de identificação e apreensão do outro e de usurpação de identidade, que ocorre quando um indivíduo se identifica de tal forma com outro que nele se transforma, total ou parcialmente, segundo o padrão

⁹³ BRAVO, 2000, p. 261-262.

deste outro. É, por fim, deparar-se com o *Doppelgänger*, consagrado termo romântico, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796, traduzido por “duplo”, por “segundo eu”. Veja-se que, literalmente, *Doppelgänger* significa “aquele que caminha do lado, companheiro de estrada”.⁹⁴ O duplo, com esses sentidos, é usado para designar aquelas personagens que se vêem a si mesmas especularmente, como se dispusessem de um outro “si mesmo” caminhando na mesma estrada, lado a lado.

No exemplo citado anteriormente, tirado do Capítulo V, identificamos que a sensação da estranha presença de um mesmo eu, gêmeo familiar e obscuro, ao lado e no mesmo caminho do senhor Goliádkin, tem o seguinte efeito de duplicação: a personagem é senhora de si e sua própria vítima, é juíza e ré, agente e paciente de suas ações, senhor vigilante e visionário desnordeado, em suma, um abismo para si mesmo. O meticuloso funcionário que vive para o trabalho e tende a projetar-se na sociedade é, simultaneamente, o frustrado com a convivência social da “boa sociedade”, com um empreendimento que não se concretiza levando-o a criar, imaginariamente, um *Doppelgänger*.

A palavra “duplicação”, para cotejar os desdobramentos do eu, talvez seja a mais apropriada uma vez que contempla o retorno do objeto recalcado, com a repetição das mesmas ações e com a ilusão da estrutura visionária. A repetição acompanha a impressão de algo sobrenatural e fantástico, gerando a angústia. “[...] aquela coisa angustiante é algo recalcado que está de volta”.⁹⁵ Por isso, o uso lingüístico *unheimlich* colige bem aquela situação que “para a vida psíquica, sempre foi familiar e que somente se tornou estranho para ela pelo processo de recalçamento”.⁹⁶ Essa relação é a própria estrutura do duplo. O duplo, para a personagem, faz reverberarem “os aspectos reprimidos de sua personalidade que ele não quer enfrentar”,⁹⁷ o que gera a cisão interna da imagem que tinha de si mesmo.

Não é caso isolado na literatura européia. Há, num conto de Théophile Gautier (1811-1872), *La morte amoureuse*, uma passagem em que o padre Romualdo, a personagem principal, se questiona por se encontrar duplicado. Trata-se da história de

⁹⁴ BRAVO, 2000, p. 261-262.

⁹⁵ FREUD *apud* KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 193. Na nota 67 salientamos que o retorno do recalcado, em alemão, é *Die Heimkehr* e possui a mesma raiz que familiar (*heimlich*). A presença do duplo ao “lado” do senhor Goliádkin lhe proporciona *heimweh* (nostalgia).

⁹⁶ FREUD *apud* KRISTEVA, 1994, p. 193.

⁹⁷ FRANK, 1999a, p. 400.

uma mulher-vampiro e de suas luxúrias – o tema de duplo também se relaciona ao vampirismo e ao romance gótico. A dupla existência aponta, aí, para o desdobramento da personalidade. Romualdo se pergunta como, em sendo um, poderia duplicar-se em dois homens tão diferentes?

Dessa noite em diante, de certa forma minha natureza se desdobrou; e dentro de mim passou a haver dois homens que não se conheciam. Ora eu me considerava um padre que sonhava toda noite que era um nobre, ora um nobre que sonhava que era um padre. Não conseguia separar o sonho da vigília, e não sabia onde começava a realidade e onde terminava a ilusão. O jovem senhor enfatuado e libertino zombava do padre, o padre detestava as libertinagens do jovem senhor.⁹⁸

Veja-se como o tema do desdobramento se relaciona com a questão da compulsão à repetição. Esta se situa no nível da psicopatologia concreta, que é um processo de origem inconsciente, “pelo qual o sujeito se coloca ativamente em situações penosas, repetindo assim experiências antigas sem se recordar do protótipo e tendo, pelo contrário, a impressão muito viva de que se trata de algo plenamente motivado na atualidade”.⁹⁹ Para Freud, a compulsão é autônoma e irredutível.

O senhor Goliádkin sente esse conflito quando é atormentado por exigências internas e contrárias ditas pela *sua segunda voz*, o que culmina na desordem do comportamento, na dissociação do caráter e, principalmente, na manifestação do seu outro eu. A imaginação desse outro tangencia a manifestação inconsciente e elabora um jogo dialógico com o leitor, que entra na “burla”, no jogo, assumindo como seu o ponto de vista perturbador da personagem.

A técnica geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista que conta com o mesmo efeito de desdobramento e de duplicação da parte do espectador: enquanto se ocupa com a coisa, dirige o seu olhar *para outro lugar*, para lá onde nada acontece.¹⁰⁰

As perturbações do eu pressentidas pelo senhor Goliádkin, ao se deparar com suas ações desdobradas, seus ditos e não-ditos e com o seu duplo também se

⁹⁸ GAUTHIER, Théophile. A morte amorosa. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 234.

⁹⁹ LAPLANCHE J.; J-B. PONTALIS, 2004, p. 83.

¹⁰⁰ ROSSET, 1998, p. 20 (grifo do autor).

instauraram a partir de repetições involuntárias que, a nosso ver, permeiam seu diálogo interior e chegam a aflorar à consciência: ele dialogava consigo mesmo e *sabia o que fazia*, insinuando idêntica relação entre o *heimlich* e o *unheimlich*. A duplicação nele manifesta só acontece porque sua razão se desdobra. Na união de um eu e um outro fantasmático, o real se liga ao fantasma. O eu, idêntico a si mesmo, se identifica, misturando-se, com o diferente.

De conflito em conflito, os heróis dostoiévskianos chegam a autênticos estados de desdobramentos da personalidade; este fenômeno é mesmo primacial em sua obra. A primeira obra sua em que nos aparece um caso típico de desdobramento é *O Duplo*. Goliádkin, o protagonista, atinge um estado patológico em que vê o seu duplo materializado, fora de si. [...] A aplicação deste fenômeno à criação literária está estreitamente ligada aos métodos psicológicos de Dostoiévski. Embora nesse tema do duplo possam ver-se influências literárias de Hoffmann, no caso do escritor russo representa uma maneira artística de pôr o problema do inconsciente: um homem pode não ser capaz de analisar-se a si próprio e descobrir os elementos de que se compõem os seus problemas morais, desfibrar e consciencializar os seus complexos, ou então, pode também não ter coragem de enfrentar racional e lucidamente a sua verdade; mas de nada lhe valem tal ignorância ou os disfarces e as fugas que para si próprio procura: o inconsciente é ativo e procura constantemente atingir a consciência plena. Para conseguir seus fins, todos os meios lhe servem: a alucinação, loucura, se for verdadeira. Quem revela ao senhor Goliádkin a sua verdadeira natureza, quem lhe põe o problema da sua condição moral perante si próprio e a sociedade é o seu duplo, ridículo, zombeteiro e metediço.¹⁰¹

A abordagem de Nunes, acima transcrita, evidencia a extrema ambigüidade do duplo da personagem, uma vez que exerce, ao mesmo tempo, a função de tornar consciente o recalcado, e de, “racionalmente”, fazer a crítica mordaz ao protagonista.

A reprodução mental do duplo, as imagens simbólicas e a tentativa de unificar os pensamentos díspares são próprias de uma literatura que apresenta sujeitos que, ao longo da narrativa, caem nas ambigüidades existencial e discursiva.

¹⁰¹ NUNES, Natália. Introdução Geral. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch *Obra completa*. Trad. Natália Nunes. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1963. v. 1, p. 61-62.

O tema da duplicação, segundo alguns teóricos, é ainda associado à esquizofrenia e à paranóia: “Goliádkin (*O Duplo*) é atirado na esquizofrenia pela ousadia de recusar-se a aceitar uma rejeição social de seu chefe imediato.”¹⁰²

Analisando o esquizofrênico na sua postura e no tipo de linguagem que utiliza, Jean-Claude Benoit destaca que “a incomunicabilidade, a impenetrabilidade, a dissociação, a extravagância, a ambivalência e o falso desprendimento”¹⁰³ são características concretas de quem sofre dessa patologia.

Percebemos que o senhor Goliádkin “Sênior”, o original, possui todas elas. O vínculo duplo se concretiza na relação entre duas ou mais pessoas, sendo que uma delas é designada como “vítima” que se acha incapacitada de comunicação, impossibilidade que “se prende ao fato de que, no próprio indivíduo, a identidade desapareceu”.¹⁰⁴ Ele se sente, ainda, caluniado e vítima dos “inimigos” a todo instante.

Resumindo, verificamos que o tema de desdobramento da personalidade se estrutura através da ilusão visionária, da imagem de um outro que é o próprio eu, da relação entre *unheimlich* e *heimlich* e, principalmente, do retorno do objeto recalcado. Refletir, contudo, sobre essa duplicação é, igualmente, pensar sobre a idéia de cisão e de reunião entre um princípio finito (corpo sensível) e um infinito (alma racional). Esse desdobramento da consciência se torna fonte de terror para o desdobrado, pois seu poder de imaginação não permite que o sujeito se porte racionalmente e se adapte à realidade. Na modernidade, tal temática seria uma resposta fantástico-romântica aos problemas espirituais e filosóficos do século XIX. Assim, não se trata, reitere-se, de psicanalisar a personagem, mas, antes, de evidenciar como o discurso literário, inclusive na sua dimensão antecipadora, ilumina aspectos, sendo mesmo a fonte para a compreensão de mecanismos psicológicos próprios do homem moderno.

¹⁰² FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os anos de provação, 1850-1859*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: EDUSP, 1999b, p. 144.

¹⁰³ BENOIT, Jean-Claude. *Vínculos duplos: paradoxos familiares de um esquizofrênico*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1982, p. 7.

¹⁰⁴ BENOIT, 1982, p. 49.

1.3 A experiência do “estranho”

A experiência do estranho, da estranheza, conforme pressentida por Goliádkin, transeunte egoísta enclausurado nos devaneios de seu eu, pode ser considerada um dos temas do gênero literário que se convencionou chamar fantástico.

“Toda descrição de um texto, pelo próprio fato de se fazer com ajuda das palavras, é uma descrição de gênero”,¹⁰⁵ nos diz Todorov no seu canônico estudo sobre a literatura fantástica. Ainda segundo Todorov, não se pode rejeitar a noção de gênero porque

[...] o gênero representa precisamente uma estrutura, uma configuração de propriedades literárias, um inventário de possíveis. Mas a pertença de uma obra a um gênero literário nada nos diz ainda sobre o seu sentido. Ela permite-nos somente constatar a existência de uma certa regra segundo a qual esta obra – e muitas outras – podem ser julgadas.¹⁰⁶

Quanto à novela *O Duplo*, podemos dizer, conscientes da limitação imposta aos rótulos, que ela pertence ao gênero fantástico – a condição do fantástico numa obra literária pode desencadear a condição do estranho e da impressão de estranheza – mas, também, ao que se convencionou designar por realismo psicológico, já que a estrutura narrativa de Dostoiévski situa-se também numa dimensão, digamos, socioeconômica, em que se apresenta a condição de um funcionário público e seu desfecho na loucura. Porém, assim como Todorov, também pensamos que se deve afastar qualquer juízo de valor sobre as obras segundo um enquadramento rigidamente taxonômico, mesmo porque “não há qualquer necessidade de que uma obra encarne fielmente seu gênero”,¹⁰⁷ isto é, reduzir um texto literário, seu enredo e seu tema num único sistema canônico seria reduzi-lo dogmaticamente. Pode-se dizer que *O Duplo* faz parte pelo menos de dois gêneros: o fantástico e o psicológico.

O conceito do que seja literatura fantástica se define pelas relações entre a realidade e o imaginário e entre a hesitação do leitor

¹⁰⁵ TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 9.

¹⁰⁶ TODOROV, 1975, p. 151-152.

¹⁰⁷ TODOROV, 1975, p. 26.

[...] quanto à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode se resolver seja porque se admite que o acontecimento pertence à realidade; seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão; em outros termos, pode-se decidir se o acontecimento é ou não é.¹⁰⁸

Ao longo da intriga dos dois Goliádkins, há interação com o mundo das duas personagens e o fantástico se constrói pela “percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados”.¹⁰⁹ O gênero fantástico implica, então, tanto a existência de fatos estranhos como a forma como se lê – o fantástico dura apenas o momento da hesitação, das sensações de estranheza do leitor frente à estrutura da obra e da personagem. A impressão de estranheza também se liga, na concepção de Todorov, a “uma experiência dos limites”,¹¹⁰ com uma excepcional relação com o plano psicológico. De fato, a condição do fantástico é a hesitação entre o que é real e o que é ilusório. Chega a ser dispensável dizer que toda escrita literária depende do leitor e que todo e qualquer gênero literário constrói, até mesmo antes da leitura, uma expectativa de efeitos de sentido. No gênero fantástico, o efeito de estranheza depende intrinsecamente desse momento de hesitação e, para que se construa esse efeito, exige-se do leitor uma adesão, mesmo que mínima.

N' *O Duplo*, essa busca de um efeito de ambígua hesitação no leitor é evidente na cena em que o Goliádkin “original” encontra novamente o seu outro num restaurante, cena em que se dá o aparecimento do gêmeo especular:

Na sala iluminada, junto do balcão onde estavam expostos os aperitivos, havia grande número de clientes. [...] O senhor Goliádkin esperou a sua vez e estendeu a mão, modestamente, para um simples bolo. [...] Depois voltou para o balcão, pousou o pratinho e como já sabia os preços, tirou da bolsa dez copeques e pôs o dinheiro no balcão, procurando o olhar do vendedor, como se quisesse dizer: ‘Aqui fica o dinheiro... foi um bolo...’.¹¹¹

O vendedor, espantado, lhe diz que se servira de, nada mais nada menos, onze bolos e não de apenas um.

¹⁰⁸ TODOROV, 1975, p. 166.

¹⁰⁹ TODOROV, 1975, p. 37.

¹¹⁰ TODOROV, 1975, p. 54.

¹¹¹ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 343.

De repente ergue os olhos e compreende então onde estava o enigma e a feitiçaria; tudo era claro... Na porta que dava para a sala vizinha, que o nosso herói supunha ser um espelho, quase por detrás das costas do empregado do balcão, em frente do senhor Goliádkin, estava um homem. Este era o próprio senhor Goliádkin, não o antigo, não o herói desta novela, mas o outro Goliádkin, o novo senhor Goliádkin. Parecia de excelente humor. [...] Conservava na mão o último bocado do décimo bolo que levou à boca [...]. ‘Malandro – pensa o senhor Goliádkin fazendo-se vermelho de raiva. – Não tem mesmo vergonha nenhuma. Tê-lo-ão visto? Parece-me que ninguém deu por ele...’. O senhor Goliádkin atira um rublo que lhe queimava os dedos, não repara no sorriso descarado do vendedor triunfante, abre caminho por entre os fregueses e sai dali sem voltar a cabeça. ‘Tenho de agradecer-lhe por não me ter comprometido ainda mais. Tenho de agradecer, a ele e ao destino, que tudo tenha acabado bem. O empregado é que foi atrevido. Claro que ele tinha razão. Deviam-lhe um rublo e dez copeques, estava no seu direito de os reclamar. Sem dinheiro ninguém faz nada. Mas poderia ter sido mais delicado, aquele maroto’. Assim ia falando o senhor Goliádkin enquanto descia a escada em direção ao portão.¹¹²

Observa-se também, aí, a ironia dostoiévskiana. Sobre a ironia, nos diz Ferrater Mora que “o elemento comum do conceito romântico de ironia é apresentá-la como expressão da união de elementos antagônicos tal como a natureza e o espírito, o objetivo e o subjetivo etc.”.¹¹³ Contudo, não há redução de um elemento em detrimento do outro, consumindo-o, tampouco uma fusão absoluta entre eles. O que há na ironia romântica é a visualização dessa constante tensão entre os opostos, sem a anulação de ambos. É essa a convergência da objetividade e da subjetividade.¹¹⁴ A etimologia da palavra, inclusive, reforça essa idéia de tensão: ironia (*eironeia* do verbo grego *eirôneiomai* – “dissimilar que se ignora algo”). É, assim, um termo utilizado pelo irônico para dissimular, intencionalmente ou não, determinada coisa, situação etc.

Ressaltam-se, no exemplo citado, dois fatores: as noções de duplicidade entre o racional e o sensitivo – dicotomia emblemática e significativa para a modernidade – e a de que, ironicamente, Goliádkin se expressa de tal forma que aquilo que diz é o contrário daquilo que pensa e sente.¹¹⁵ Desta última, decorre a noção de espelhamento e desvelamento dos mecanismos narrativos, próprios da metalinguagem.

¹¹² DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 343-344.

¹¹³ MORA, 2001, p. 1558.

¹¹⁴ MORA, 2001, p. 1558.

¹¹⁵ “L’ironie consiste à dire par une raillerie, ou plaisante ou sérieuse, le contraire de ce qu’on pense, ou de ce qu’on veut faire penser”. “A ironia consiste em dizer através de uma zombaria, ou agradável ou

É a isso que se chama *mise-en-abyme* enunciativa, uma reduplicação de sujeitos/autores. Observe-se que, *mise*, particípio passado do verbo *mettre* em francês, significa colocado. Portanto, colocado em abismo exprime a idéia de retomada infinita de um mesmo processo narrativo.¹¹⁶

É a junção de uma coisa dentro da outra, como se fosse uma imagem espelhada dentro dela mesma,¹¹⁷ fazendo com que o texto ficcional dialogue com o leitor, desmistificando no seu próprio interior o pacto de verossimilhança, através da explicitação de sua natureza ficcional.

A este mecanismo, de que a própria obra se utiliza para afirmar sua consciência de jogo, buscando a cumplicidade do leitor, dá-se o nome de ironia romântica. [...] O jogo narrativo, além de contar com os personagens, toma como parceiro principalmente o leitor, materializado no ato de leitura. Na verdade, explicita-se a condição de seres de papel de todos, aí incluídos o leitor e o narrador, e a consciência da obra como jogo.¹¹⁸

Esse jogo narrativo faz do leitor uma figura incluída no próprio jogo textual, prevista, por assim dizer, pelo texto. O leitor é também protagonista da narrativa, uma vez que tem papel ativo na construção de sentidos, também entrando no jogo da ironia como “estratégia interpretativa”.¹¹⁹ A estrutura comunicativa entre autor e leitor é condição primacial da ironia. Esse leitor/personagem/autor desdobra-se, desse modo, na instância textual. Nesse jogo dialético que envolve todos esses partícipes ativos da construção de sentidos, Dostoiévski é mestre, considerado, pelo uso inaugural da arte irônica da modernidade, como o criador do romance moderno na sua dimensão dialógica explícita e independente. Sua voz narrativa se fragmenta nas vozes das

séria, o contrário do que se pensa ou do que se pode fazer pensar”. (FONTANIER *apud* FERRAZ, Maria de Lourdes. *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987, p. 16).

¹¹⁶ WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 1999, p. 48.

¹¹⁷ Um clássico exemplo desse processo é *O retrato*, de Gógol.

¹¹⁸ WALTY; CURY, 1999, p. 56.

¹¹⁹ FERRAZ, 1987, p. 22.

personagens. Podemos relacionar tais aspectos com o que Mikhail Bakhtin denominou romance polifônico.¹²⁰ Nas palavras de Ferraz,

[...] a ironia, como fenômeno eminentemente comunicativo, patenteia, de um modo claro ou escondido, uma inter-relação necessária entre os elementos constitutivos de uma estrutura que se apresenta as mais das vezes complexamente enredada, tendo como linhas mais constantes a possibilidade de subdivisão do emissor [auto-ironia], de subdivisão do destinatário [sarcasmo] ou o enfoque da mensagem [uma ironia dramática em potência: a sátira].¹²¹

Consideramos que o romancista se detém na vida de suas personagens e nos fatos que irão colaborar para o desenvolvimento da trama. O narrador, enquanto observador externo, equipara-se à personagem, que, por sua vez, reflete o próprio autor. Através desses fatores, o romancista cria as suas personagens, definindo-as circunstancialmente. Porém, narrador e autor são instâncias discursivas distintas, embora aparentemente possam se fundir ou encenar uma fusão em muitos escritos literários. “O narrador, em sua interlocução com uma outra personagem, ocupa, metonimicamente, o lugar do autor, que explica ao leitor o processo de construção de seu livro, que é, na verdade, o mesmo processo de (des) ordenação da memória”.¹²²

A narrativa é o lugar próprio para o fazer da ironia romântica. É nela que “um discurso [o do narrador] institui um outro discurso [o das personagens] sem deixar que esse outro discurso se liberte e exista por si”.¹²³ É, pois, a literatura o lugar de expressão verbal da ironia. É nesse espaço privilegiado que a representação dicotômica entre realidade/ficção, entre verdade/ilusão pode ser melhor visualizada. A intenção irônica reflete as manifestações da duplicidade e da ambigüidade, pois a ironia implica o contrário daquilo que se diz e, ao mesmo tempo, várias outras coisas, acumulando

¹²⁰ É o que explica Paulo Bezerra no prefácio da obra de Bakhtin. Afirma ele que Bakhtin parte da “[...] hipótese segundo a qual as personagens de Dostoiévski revelam uma notória independência interior em relação ao autor na estrutura do romance, independência essa que, em certos momentos, permite-lhes até rebelar-se contra seu criador”. A afirmativa implica o que Bezerra diz sobre a representação de consciências. Não se trata de um “[...] eu único e indiviso mas da interação de muitas consciências, de consciências isônomas e plenas que dialogam entre si, interagem, preenchem com suas vozes as lacunas evasivas deixadas por seus interlocutores [...]”. (BEZERRA, Paulo. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail Mikháilovitch. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997, p. VII).

¹²¹ FERRAZ, 1987, p. 25.

¹²² WALTY; CURY, 1999, p. 44.

¹²³ FERRAZ, 1987, p. 10.

“significados que podem ir desde a simples inadequação não demasiada chocante até o paradoxo risível ou ao sarcasmo mordente”.¹²⁴ Dostoiévski é, nesse sentido, um ironista, pois expressa o conflito, a crise do sujeito no mundo real, a ruptura entre o eu consciente e o não-eu, o desdobramento do autor e do leitor da ficção. Sendo este último o complemento do narrador, ele “aparece como uma espécie de ‘espelho’, mas um espelho que estranhamente não reflete uma imagem, antes a refracta, por obra precisamente do desdobramento do enunciador”.¹²⁵ Em conseqüência, na ironia romântica há o envolvimento do fazer literário enquanto criação da obra e a “obra enquanto permanente criação”.¹²⁶ “A ironia é, pois, o meio que o *eu* usa para se auto-representar artisticamente, movimento dialético entre realidade e ficção”.¹²⁷ É nesse movimento que a ironia romântica busca a síntese entre os contrários. Ela é, por fim, essa estrutura comunicativa que *diz*, peculiarmente, uma visão crítica de mundo.

Contudo, voltando à análise entre o real e a ficção, a hesitação entre o “real” e o ilusório se define, no fantástico, “como uma *percepção* particular de acontecimentos estranhos. [...] No final das contas, a história fantástica pode se caracterizar ou não por tal composição, por tal ‘estilo’; mas sem ‘acontecimentos estranhos’, o fantástico não pode nem mesmo aparecer”.¹²⁸ O real e o fantástico caminham juntos e se misturam, sendo, portanto, realidades desdobradas. Assim, o narrador parece apontar a nós leitores que tanto é fictício o outro, a duplicação, quanto seu “original”, ambos seres de papel, como, de resto, somos todos os envolvidos no jogo ficcional, narrador e leitores.

Essa dualidade sonho-realidade se transforma, na novela de Dostoiévski, em realidade-pesadelo. Sigrid Renaux escreve que n' *O Duplo*, “percebemos uma narrativa bifurcada, refletida como um espelho, não só quanto ao tema, como também quanto aos planos, que correm juntos”.¹²⁹ Ademais, ele associa o tema do especular com o símbolo da imaginação, da consciência ou da memória inconsciente.

¹²⁴ FERRAZ, 1987, p. 138.

¹²⁵ FERRAZ, 1987, p. 37.

¹²⁶ FERRAZ, 1987, p. 39.

¹²⁷ FERRAZ, 1987, p. 43.

¹²⁸ TODOROV, 1975, p. 100.

¹²⁹ RENAUX, Sigrid. Dostoiévski: a duplicidade na estrutura narrativa de “O Duplo”. *Letras*, Curitiba, n. 25, Jul. de 1976, p. 352-353.

O espelho, como símbolo da imaginação ou da consciência, capacitada para produzir reflexos do mundo visível em sua realidade formal, é também visto com sentimento ambivalente, como uma lâmina que reproduz as imagens e as conte e absorve. Além disso, é símbolo da multiplicidade da alma, de sua mobilidade e adaptação aos objetos que a visitam e retêm seu interesse. [...] Os espelhos também são símbolos mágicos da memória inconsciente.¹³⁰

Não raro, quando Goliádkin encontra seu duplo, imagina estar olhando para um espelho.¹³¹ Espelhados também, de certa maneira, encontram-se na novela fatos da vida do escritor. É claro que o universo da literatura não se constrói como mera cópia ou como um epifenômeno do contexto pessoal ou social. No entanto, não se pode negar, igualmente, que as experiências de vida familiar e social do escritor, de algum modo, povoam as obras e representam material de que se pode servir o analista ou o crítico.

Como havíamos mencionado na Introdução, Dostoiévski disse que *O Duplo* foi uma espécie de confissão. Segundo Henri Troyat, “[...] era na verdade uma confissão, que os seus contemporâneos não souberam discernir sob a anedota hoffmannesca”,¹³² isto é, a anedota do *Doppelgänger*. De fato, alguns acontecimentos na obra foram, segundo os estudiosos de Dostoiévski, transposições de situações por ele vividas, retrabalhadas no espaço ficcional também como uma “escrita do eu”, nos moldes como a descreve Michel Foucault.¹³³ Não é sem razão que se trata da complexa problematização da subjetividade, do problema do sujeito e a sua relação com a escrita. Esse problema não é apenas estético, refere-se também à forma de experiência moderna.

Após Dostoiévski lançar *Pobre Gente*, em 1845, por exemplo, o crítico Vissarion Bielínski (1811-1848) o elevou literariamente, dizendo que ali surgira um novo Gógol. No entanto, exaltado e envaidecido, Dostoiévski começa a revelar uma “exuberância maníaca e um envaidecimento que as circunstâncias tornam compreensíveis, mas que também davam mostras de perigosa falta de domínio”.¹³⁴

¹³⁰ RENAUX, 1976, p. 390-391.

¹³¹ Tal situação limite também se dá, diga-se de passagem, entre os dois *William Wilson*, de Edgar Allan Poe.

¹³² TROYAT, Henri. *A vida de Dostoiévski*. Trad. Maria Franco, Cabral do Nascimento. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1958, p. 95.

¹³³ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais, Edmundo Cordeiro. 2. ed. Lisboa: Vega, 1992. Não é nosso objetivo trabalhar esta dimensão da novela de Dostoiévski.

¹³⁴ FRANK, 1999a, p. 214.

Numa ocasião em que fora convidado a um salão literário, em que estavam presentes Turguiênev, Negrássov, Grigoróvitch, Pânaiev e sua esposa, por quem Dostoiévski se apaixonara, o nosso escritor ridicularizou a si mesmo com ações arrebatadas e dizeres exasperados. Saliente-se, nessa ocasião, a semelhança com a cena em que o senhor Goliádkin, o intruso, “o eterno estranho”, “o indesejável”, entra no salão por conta própria, sem ser convidado, no aniversário de Klara. É também o que nos diz Troyat:

Esse desgraçado que entra no salão de André Filipovitch onde toda a gente lhe é hostil, que sente convergir sobre si os olhares zombeteiros da assistência, que tenta justificar-se, impor-se, que perde a serenidade, que deseja ir-se embora e não se resolve a partir, esse desgraçado não será o próprio autor no mais denso dos cenáculos literários?¹³⁵

Seria a cena um espelhamento do fato vivido pelo próprio Dostoiévski? Como o seu herói, os boatos, as troças que os colegas lhe faziam e as perseguições literárias pareciam estar presentes em sua vida, após a primeira obra. A aflitiva mania de perseguição e a implicância de que ele poderia estar rodeado de inimigos que desejam prejudicá-lo conferem a suas atitudes um aspecto de neurose. São perguntas que o texto nos coloca.

Consideramos necessário, para compreendermos melhor a experiência do “estranho” em Goliádkin frente à realidade que o distorce, fazermos uma breve síntese dessa preciosa novela de Dostoiévski e, à medida que analisarmos o tema do desdobramento nela presente, citaremos determinadas passagens para identificarmos o processo que levou a personagem ao manicômio.

N' *O Duplo*, a narrativa se dá na terceira pessoa e, enquanto observador externo, à medida que desenvolve a história de sua personagem, o narrador vai se identificando com os pensamentos dela. A personagem principal está impregnada de “clichês” lingüísticos, “frases virtuais de polidez e exclamações sem sentido”, frases idênticas que vêm e vão a todo o momento, palavras de duplo sentido e verborragia que acabam por se repetir.¹³⁶

Goliádkin é um ambicioso funcionário público de modesto salário, que vive com seu criado Pietrúchka. É um senhor inconstante e obsessivo pela mania de perseguição por parte de “seus inimigos” que pretensamente o caluniam devido a uma

¹³⁵ TROYAT, 1958, p. 95.

¹³⁶ FRANK, 1999a, p. 396.

antiga intriga. Estarrecido com os eventos aflitivos de sua existência, ele não sabe mais quem é quem: se é ele mesmo ou se é um outro que usurpou sua identidade.

Dostoiévski inicia sua novela descrevendo os aposentos em que ambos, Goliádkin e Pietrúchka, se hospedam. Revela-nos, de saída, as ambíguas sensações da personagem frente ao próprio criado e às circunstâncias de sua vida: sonhos fantasmáticos, carnavalização, assomos de alegria, nervosismo, aborrecimentos, tranqüilidade no coração e estranhas excitações. Vejamos algumas referências na obra: “[...] e com um ar tão soturno que Goliádkin deixou de ter dúvidas: não estava efetivamente num reino fantástico mas em São Petersburgo, na capital, na rua Chestilavótchnaia, no quarto andar de uma grande casa, nos seus próprios aposentos”.¹³⁷ Reitere-se que, além do espaço urbano de São Petersburgo ser *locus* por excelência de todos os males e doenças e produtor da distinção de classes, essa capital é, ainda, cidade que faz gerar sonhos fantásticos. “Logo que o coche azul atravessou o portão do pátio, o senhor Goliádkin esfregou as mãos com nervosismo e pôs-se a rir para si próprio, como uma pessoa de feitio brincalhão, que conseguiu pregar uma boa partida e se diverte depois com isso”.¹³⁸ Na euforia calorosa do dialogismo interior, Goliádkin aborrecido, mas excitado, murmura: “– **Diabos o levem! – disse o senhor Goliádkin pensando no criado. – Este animal, preguiçoso como é, põe uma pessoa fora de si. Onde terá ele ido agora?**”¹³⁹ Essa cena é própria da visão carnavalesca do mundo. A suposta alegria desacerbada e desenfreada tem algo de aterrorizante, de fantástico e de desequilibrado. “O riso desenfreado alia-se então a um esgar trágico”.¹⁴⁰

Nos cinco primeiros capítulos, há a descrição de suas “‘aventuras’ para se afirmar no mundo real. Os restantes, que iniciam uma nova seqüência, retratam sua luta inútil para evitar ser substituído pelo seu duplo a todo o momento e, por último, seu mergulho na loucura”.¹⁴¹ A presença do duplo representa, como referido, os desejos reprimidos do senhor Goliádkin que irrompem na maior parte da obra. Segundo Frank,

¹³⁷ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 287.

¹³⁸ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 289.

¹³⁹ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 288 (grifo nosso). No original: *Tchiórti bi vziáli! – podumál gospodín Goliádkin. – Éta lienívaia biéstia mójet, nakoniéts, víviest tcheloviéka iz posliédnikh graníts; gdiê on chatáietsia? Черти бы взяли! – подумал господин Голядкин. – Эта ленивая бестия может, наконец, вывести человека из последних границ; где он шатается?.* “Diabos o peguem! – pensou o senhor Goliádkin. – Esse preguiçoso finório põe, finalmente, uma pessoa fora de si até o último limite; onde ele está vagabundeando?” (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 211).

¹⁴⁰ SCHNAIDERMAN, 1983, p. 113.

¹⁴¹ FRANK, 1999a, p. 391.

[...] em 1846, Dostoiévski estava preocupado com as funestas conseqüências morais e psicológicas de uma ordem burocrática rigidamente imutável nas quais os subordinados tinham que ser arrogantes para manter seu posto. A recusa do ‘ambicioso’ senhor Goliádkin em obedecer a essa ordem equivalia a uma insurreição contra a moral que lhe fora impingida desde o berço; e essa rebeldia incomum mergulhou-o numa angústia mental inextricável. No entanto a magistral descrição dostoiévskiana do processo de colapso psíquico de Goliádkin e do aparecimento de um ‘duplo’, cuja condição ontológica continua ambígua [ele existiu realmente, ou foi apenas uma alucinação?], gerou dificuldades de interpretação que obscureceram a implicação social do tema de Dostoiévski”.¹⁴²

Freud explica que, quando tudo está dito e feito, “a qualidade de estranheza só pode advir do fato de o ‘duplo’ ser uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado [repressão que se revela a posteriori] – incidentalmente, um estágio em que o ‘duplo’ tinha um acesso mais amistoso. O ‘duplo’ converteu-se num objeto de terror [...]”.¹⁴³

Tinha razão. O homem que estava sentado na sua frente era o seu terror, a sua vergonha, o pesadelo da véspera, era o próprio senhor Goliádkin. [...] Não. Era um outro senhor Goliádkin, completamente diferente mas em tudo semelhante ao primeiro.¹⁴⁴

A existência de alguns mecanismos de defesa, necessários para o enfrentamento de perigos internos determinados, pode acabar por fixar-se no eu racional e fazer com que o sujeito os repita ao longo de sua vida, mesmo não havendo quaisquer tipos de ameaças. Esse sintoma “pode ser considerado como uma modificação do ego, um corpo estranho dentro dele; assim, a formação reativa também modifica o ego”.¹⁴⁵

¹⁴² FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os efeitos da libertação, 1860-1865*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 26.

¹⁴³ FREUD, 1996, p. 254.

¹⁴⁴ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 320 (grifo nosso). No original: *Tot, quitô sídiel tiepiér naprotív gospodína Goliádkina, bil – újas gospodína Goliádkina, bil – stíd gospodína Goliádkina, bil – vichieráchni cochmár gospodína Goliádkina, odním slovóm bil sam gospodín Goliádkin [...]*. Тот, кто сидел теперь напротив господина Голядкина, был – ужас господина Голядкина, был – стыд господина Голядкина, был – вчерашний кошмар господина Голядкина, одним словом был сам господин Голядкин [...]. “Aquele quem estava sentado, agora, em frente ao senhor Goliádkin era o horror do senhor Goliádkin, era a vergonha do senhor Goliádkin, era a visão pavorosa de ontem do senhor Goliádkin. Numa palavra, era o próprio senhor Goliádkin [...]” (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 261).

¹⁴⁵ LAPLANCHE J.; J-B. PONTALIS, 2004, p. 16.

Na novela, o tema do estranho, da estranheza é evidente desde o título. A personagem central e seu homônimo, o senhor Iákov Pietróvitch Goliádkin Segundo,¹⁴⁶ são considerados idênticos fisicamente.

Tinha a mesma estatura, a mesma corpulência, a mesma roupa, a mesma calvície. Era em tudo igual ao outro, sem tirar nem pôr, a tal ponto que ninguém, **ninguém poderia gabar-se, comparando-os, de ser capaz de determinar qual era o verdadeiro senhor Goliádkin e qual o falso, qual o antigo, qual o novo, qual original, qual a cópia.** O senhor Goliádkin está na situação de alguém sobre quem, por brincadeira de mau gosto, outros tivessem fixado um espelho.¹⁴⁷

E mais adiante, em que dialoga com o duplo:

Se não sou indiscreto – perguntou o senhor Goliádkin – posso saber como o senhor se chama? – Eu... eu me chamo Iákov Pietróvitch – murmurou como se tivesse vergonha e pedisse desculpa de se chamar assim. – Iákov Pietróvitch – repetiu o senhor Goliádkin que não foi capaz de dissimular o seu mal-estar. – Sim, é isso, sou seu homônimo.¹⁴⁸

A “confissão” da duplicidade se dá no espaço da palavra ou, antes, no do nome, como que apontando para os seres de papel que se duplicam nas páginas da novela.

Não obstante, essa identidade é perturbada por processos mentais que saltam de um para outro, originando a dicotomia própria do duplo, da ordem do confronto consigo mesmo. Para Freud, essa identidade é marcada pela identificação com o outro, uma substituição do próprio eu por um estranho.

A concepção de identidade anunciada por Freud se funda, necessariamente, na semelhança exterior com o outro. Semelhança essa condicionada pela vida psíquica, histórica, social, econômica e cultural. Antes de se deparar pela primeira vez com o seu gêmeo, o narrador indica o primeiro pressentimento estranho da personagem: “um

¹⁴⁶ Яков Петрович Голядкин Второй; Iákov Pietróvitch Goliádkin Vtorói.

¹⁴⁷ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 320 (grifo nosso). No original: [...] *to niquitó, riechítelno niquitó nie vziál bi na cebiá opriedielít, cotóri ímienna nastoiáchtchi Goliádkin, a cotóri poddiélni, quitô stárienki i quitô nóvienki, quitô originál i quitô cópia.* [...] то никто, решительно никто не взял бы на себя определить, который именно настоящий Голядкин, а который поддельный, кто старенький и кто новенький, кто оригинали и кто копия. “[...] ninguém, decididamente ninguém não assumiu determinar qual, exatamente, era o autêntico Goliádkin, e qual era a imitação, quem era o antigo e quem era o novinho, quem era o original e quem era a cópia”. (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 261).

¹⁴⁸ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 327.

pensamento remoto, a recordação de alguma coisa ocorrida havia muito tempo e já sepultada no esquecimento, voltou à mente de Goliádkin martelando-lhe o cérebro, querendo penetrar na consciência, num esforço vago que ele não podia precisar”.¹⁴⁹ Não é, no entanto, como já exemplificamos, caso isolado na literatura, mesmo naquela bem posterior à de Dostoiévski.

Harry Haller, personagem de *O lobo da estepe*, de Hermann Hesse, por exemplo, é um ser de natureza dual e discordante – ora perversa e selvagem, ora sensata. Insociável, sem pátria, vivendo para si mesmo e odiando solitariamente o mundo, diz de si mesmo: “Sou, na verdade, o Lobo da Estepe, como me digo tantas vezes – aquele animal extraviado que não encontra abrigo nem ar nem alimento num mundo que lhe é estranho e incompreensível.”¹⁵⁰ Em seguida, confessa:

O Lobo da Estepe tinha, portanto, duas naturezas, uma de homem e outra de lobo [...]. Com nosso Lobo da Estepe sucedia que, em sua consciência, vivia ora como lobo, ora como homem, como acontece aliás com todos os seres mistos. Ocorre, entretanto, que quando vivia como lobo, o homem nele permanecia como espectador, sempre a espera de interferir e condenar, e quando vivia como homem, o lobo procedia de maneira semelhante.¹⁵¹

Essa alegoria do duplo animalesco aproxima-se daquela do homem dilacerado. Não há uma unidade do “puro eu”, o duplo simbolizando a dúvida sobre o real racional devido a uma trama de vozes interiores.

No início da novela de Dostoiévski, há uma passagem em que o *nach guierói*,¹⁵² o nosso herói nas palavras do narrador, sente estranheza com a sua própria ação ao ficar em dúvida se cumprimenta ou não o seu chefe de repartição, Andriéi Filíppovitch. Não obstante, anteriormente a essa contingência assombrosa, uma cena lhe provocara aborrecimento e inquietação: reconhecera dois outros colegas da repartição assim que saíra de sua residência, com o criado Pietrúchka, num coche azul. Esse incidente

¹⁴⁹ DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch. *O Duplo*. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962, p. 238. v. IX.

¹⁵⁰ HESSE, Hermann. *O lobo da estepe*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 41.

¹⁵¹ HESSE, 2005, p. 52-53.

¹⁵² наш герой. O uso do “nosso” faz com que o leitor compactue com a trama que está sendo narrada, retoricamente considerando-o co-autor na construção da personagem. O termo “herói”, por sua vez, reforça o acento metalingüístico, ligado ao emprego da ironia romântica, uma vez que situa a personagem no terreno do literário, do ficcional.

estimula o seu mecanismo psíquico, fazendo aparecer o seu duplo logo em seguida. Simbolicamente, veremos ainda o duplo papel da carruagem no tráfego urbano. Exposto na e para a multidão, o coche, em vez de ser local de proteção, torna-se um lugar em que se está vulnerável a tudo. Vítima do olhar fatal dos “colegas” da repartição e dos transeuntes, o senhor Goliádkin se refugia e se encolhe no canto mais escuro da carruagem. “[...] para aqueles que têm autoconfiança ou confiança de classe, os veículos são fortalezas protegidas de onde se domina a massa de pedestres; para aqueles que carecem de confiança, os veículos são armadilhas, gaiolas, cujos ocupantes se tornam extremamente vulneráveis ao relance fatal de qualquer assassino”.¹⁵³

Na esquina da Avenida Litiéinaia para a Perspectiva Niévski, estremeceu e fez uma cara aborrecida, como de alguém a quem tivessem pisado um calo. Instantaneamente e com ar receoso, encafuou-se no lugar mais escondido da carruagem. É que tinha acabado de passar por dois colegas, dois jovens funcionários da repartição em que trabalhava. Por seu lado, eles – o senhor Goliádkin bem o vira – ficaram também muito admirados ao encontrarem o colega em semelhante coche. Um deles havia mesmo apontado o dedo em direção ao senhor Goliádkin. Este convenceu-se também que o outro o chamava em voz alta pelo seu nome. Ora, isto em plena rua era deselegante... **O senhor Goliádkin fez de conta que nada viu e nem respondeu. ‘Imbecis!’...**¹⁵⁴

E, logo após:

O senhor Goliádkin não acabou... Estacara petrificado: um coche aberto, puxado por uma bela parelha de cavalos que ele muito bem conhecia, ultrapassou rapidamente o seu pela direita. O homem que ia sentado deu por acaso com os olhos no rosto do senhor Goliádkin que imprudentemente espreitava pela janela. O outro inclinou-se quanto pôde, e com um ar admirado e curioso, olhou para o interior do veículo onde o senhor Goliádkin se tinha escondido à pressa. O tal senhor do carro aberto era nem mais nem menos que Andriéi Filípovitch, chefe de departamento de repartição em que o senhor Goliádkin era amanuense. Certo de que tinha sido reconhecido por Andriéi Filípovitch, que o olhava cheio de espanto, não tentou sequer esconder-se, corando até as orelhas. **‘Devo cumprimentar ou não? Dou-me a conhecer ou faço**

¹⁵³ BERMAN, *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 247-248.

¹⁵⁴ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 290 (grifo nosso). No original: *Guierói nach pritaílsia i niê otovzálsia. ‘Tchtô za maltchíchki!’*. Герой наш притайлся и не отозвался. ‘Что за мальчишки!’. “Nosso herói escondeu-se e não respondeu. ‘Que meninotes!’”. (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 214).

de conta que não sou eu? – dialoga consigo próprio o nosso herói, terrivelmente perplexo. – Será melhor fazer de conta que não sou eu mas alguém que se parece muito comigo, e não fazer caso. É isso, não sou eu, é o mais fácil.¹⁵⁵

Observa-se que a ilusão da realidade não seria senão a imagem paradoxal do duplo. A realidade seria a imagem desdobrada de uma outra realidade, pretensamente mais efetiva e real. O que se vê é a recusa do real, mas não uma negação absoluta do que é visto. E, passados alguns instantes, ele recobra a sensatez e diz, para si mesmo, que foi uma tolice não tê-lo cumprimentado: “Poderia fazê-lo com toda tranqüilidade, sem me perturbar.”¹⁵⁶ E, ao concluir que acabara de “fazer um disparate”, lhe vem uma “súbita inspiração” e, dialogando consigo mesmo, decide recorrer ao доктор (*doktor*), mesmo receando essa consulta, pois o médico lhe parecia “um confessor”.

‘Mas valerá a pena? – interrogava-se o senhor Goliádkin ao appear-se da carruagem diante da entrada duma casa de cinco andares na Avenida Litiéinaia. – Valerá a pena? Não será uma tolice? Contudo... [...] Afinal, venho consultá-lo... Não tem mal nenhum... Não vale a pena fingir... Faço de conta que passei aqui por acaso... Ele verá o que eu devo fazer...’¹⁵⁷

De repente, já no consultório, novos assomos de alegria, nervosismo e conduta ambivalente. Seu aspecto muda por completo e lhe vem à mente que seria capaz de se vingar de seus inimigos. “– **Tenho inimigos, Krestian Ivanovitch, tenho inimigos... inimigos terríveis que juraram liquidar-me – respondeu baixo e receosamente o senhor Goliádkin**”.¹⁵⁸ Olhando com impaciência para o médico, acaba por ficar

¹⁵⁵ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 290 (grifo nosso). No original: *Poklonítsia il niet? Otozvátsia il niet? Priznátsia il niet? [...] Ímienno nie iá, nie iá, da i tólko! [...] Iá, iá nitchiegô, – chieptál on tchieriez cílu, – iá sovciêm nitchiegô, éto vóvcie nie iá, Andriéi Filíppovitch, éto vóvcie nie iá, nie iá, da i tólko. Поклониться или нет? Отозваться или нет? Признаться или нет? [...] Именно не я, не я, да и только! [...] Я, я ничего, – шептал он через силу, – я совсем ничего, это вовсе не я, Андрей Филиппович, это вовсе не я, не я, да и только. “Saudar ou não? Responder ou não? Confessar ou não? [...] Precisamente não sou eu, não sou eu, sim e pronto! [...] Eu, eu não sou nada, – murmurou a contragosto, – eu completamente não sou nada. Este absolutamente não sou eu, Andriéi Filíppovitch, absolutamente não sou eu, não sou eu, sim e pronto”.* (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 214). Confirma-se o que já dissemos sobre a tradução da novela.

¹⁵⁶ DOSTOIÉVSKI, 1962, p. 203-204.

¹⁵⁷ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 291.

¹⁵⁸ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 295 (grifo nosso). No original: – *U meniá iést vragui, Kriestian Ivanovitch, u meniá iést vragui; u meniá iést zlíe vragui, kotórie meniá pogubít pokliális... – otvetchál gospodin Goliádkin boiázlivo i chiópotom. – У меня есть враги, Крестьян Иванович, у меня есть враги; у меня есть злые враги, которые меня погубить поклялись... – отвечал господин Голядкин боязливо и*

desapontado e lhe acontece a estranha transformação, o que culmina nas dramatizações do eu e da ironia.

E, enquanto fala, uma estranha transformação se opera no senhor Goliádkin. Os seus olhos cinzentos brilham então de maneira estranha; os lábios agitam-se, os músculos e os traços do rosto movem-se... o senhor Goliádkin treme. Segue o seu primeiro impulso, agarra a mão do médico e fica imóvel, como se não tivesse confiança em si próprio, como se esperasse uma inspiração para saber o que iria fazer. Deu-se então uma cena muito estranha. [...] Os lábios começaram a tremer-lhe, o queixo a mexer e, de repente, desatou a chorar. Soluçava, abanava a cabeça, batia com a mão direita no peito e com a outra puxava pelo casaco de Krestian Ivanovitch.¹⁵⁹

Após a teatral e patética cena carnavalesca, o senhor Goliádkin se despede e duas novas sensações lhe acometem: “O senhor Goliádkin cumprimentou e saiu do consultório deixando Krestian Ivanovitch espantado. Enquanto descia as escadas, sorria e esfregava alegremente a mão. Lá embaixo, aspirou o ar puro com uma sensação de liberdade.”¹⁶⁰ Em seguida, ao ver aproximar-se Pietrúchka com a carruagem, o senhor Goliádkin lembra-se de seus últimos momentos e dele se apossa uma outra sensação ambígua e desagradável.

Se o célebre tema do duplo pode ser lido, entre outras possibilidades, como a recusa do real, entendemos que o próprio termo “real” é ambíguo. Lembramos que, no discurso metafísico platônico, a verdadeira realidade se situa no mundo inteligível ideal e que a “outra realidade” é a imagem distorcida e desdobrada daquela. A recusa de Goliádkin dessa realidade invertida, o mundo sensível, equivale à sua não crença nesta realidade que lhe parece desagradável.

Clemént Rosset considera tal mecanismo como uma espécie de defesa.

Se o real me incomoda e se desejo livrar-me dele, me desembaraçarei de uma maneira geralmente mais flexível, graças a um modo de recepção do olhar que se situa a meio-caminho entre a admissão e a expulsão pura e simples: que não diz sim nem não à coisa percebida, ou

шепотом. “– Eu tenho inimigos, Kriestian Ivanovitch, eu tenho inimigos; eu tenho inimigos perversos, os quais me arruínam... – respondeu o senhor Goliádkin timidamente em voz baixa”. (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 222).

¹⁵⁹ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 295.

¹⁶⁰ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 298.

melhor, diz a ela ao mesmo tempo sim e não. Sim à coisa percebida, não às conseqüências que normalmente deveriam resultar dela.¹⁶¹

Tomado por um tumulto de emoções contraditórias, por uma energia estranha que o impelia a algo desconhecido, a personagem estranhou a si mesma, estranhou até seu próprio estranhamento diante daquela realidade. Às vezes, o senhor Goliádkin encontra-se numa realidade que não lhe é própria, isto é, numa realidade que lhe é totalmente alheia, esquisita, estranha, misteriosa, sinistra, escondida.¹⁶²

Ferrater Mora esclarece o termo estranhamento, a que associaremos à palavra alheio:

[...] exprime o fato, ou o suposto fato, de que alguém esteja, ou possa estar (viver), não ‘em si mesmo’, mas em alguma realidade alheia a ele. ‘Estranhamento’ traduz vários termos que expressam o conceito de achar-se em uma realidade alheia. Contudo, na literatura filosófica que aceitou ou destacou o conceito de ‘estranhamento’ foi-se usando com freqüência crescente o termo ‘alienação’ e as expressões ‘estar alienado’, ‘achar-se alienado’. Isto é aceitável, porquanto ‘alienação’ tem origem etimológica do vocábulo *alius* (feminino: *alia*; neutro: *aliud*), isto é, ‘outro’, ‘diferente’. Estar ou achar-se alienado é, pois, originariamente, estar ou achar-se ‘em outro’, sendo este outro algo estranho.¹⁶³

Ao examinar o desdobramento do eu como elemento fundamental na temática do duplo, é importante marcar que o próprio nome da personagem, Goliádkin, exprime, simbolicamente, o seu aspecto ambíguo: *gól*¹⁶⁴ em russo significa, pejorativamente, “gentalha”; o adjetivo *gólui*,¹⁶⁵ “puro”, “nu”, “descoberto” (em outro sentido: calvo, careca – a personagem principal é calva e míope); e *iád*,¹⁶⁶ “veneno”, “tóxico”. A

¹⁶¹ ROSSET, 1998, p. 13.

¹⁶² Vale observar o mesmo quanto a Harry Haller que, ao se deparar com um jovem professor, sua razão se alija: “É durante o tempo em que eu, Harry Haller, estive em meio à rua surpreso e envaidecido, estudadamente polido e sorridente, diante do rosto e bondoso do colega professor, o outro Harry ficou ao lado, rindo-se ironicamente e pensando no irmão tão singular, tão desnaturalizado, tão mentiroso que tinha, pois não fazia dois minutos havia arreganhado os dentes contra o mundo maldito [...]. Assim estavam os dois Harrys, as duas figuras extraordinariamente antipáticas, diante do professor, insultando-se, observando-se e cuspiendo-se mutuamente [...]” (HESSE, 2005, p. 86).

¹⁶³ MORA, 2003, p. 916.

¹⁶⁴ голь tem a mesma raiz de *golitbá* (голытба, “miseráveis, pobretões”).

¹⁶⁵ голый.

¹⁶⁶ яд.

decomposição etimológica se associa com a decomposição da própria personagem: *gól* ou *gólíi* e *iád* poderiam representar, metaforicamente, uma miserável “gentalha” de espírito puro, mas que age venenosamente. E quem age dessa forma é exatamente o seu duplo. Registre-se que, com o sócia criado por Edgar Allan Poe (1809-1849), na obra *William Wilson*, ocorre o inverso. O outro deste, o “perseguidor”, é exatamente o seu eu consciente, reflexivo e moral; é aquele que dá “conselhos” ao perverso original.¹⁶⁷ Já o do senhor Goliádkin é o seu “outro-eu” mais perverso, o traquinas, o debochado, o mais tirano e vil.

Outras dimensões importantes ligadas ao estranho e que cumpre destacar na novela é a da máscara e a da indiferença. Ambas são marcas fundamentais da modernidade, tanto do ponto de vista individual como, sobretudo, do contexto social. São importantes para se fazer a leitura da personagem de Dostoiévski. Isto diz respeito à própria vida moderna como show da moda, show de aparências.¹⁶⁸

Não é sem razão que Kristeva lança mão do conceito freudiano para ler a figura contraditória do estrangeiro. “[...] o estrangeiro não tem um si. [...] *Eu* faço o que *se* quer, mas não sou *eu* – meu *eu* está em outro lugar, meu *eu* não pertence a ninguém, meu *eu* não pertence a mim... *eu* existe?”¹⁶⁹ Aqui, dá-se a idéia de alteridade, de um outro diferente. O estrangeiro é estranho para o outro, está fora de sua *Heimat* (pátria), de sua nação. Evidencia-se, paradoxalmente, como todos são estranhos para si mesmos, como todos são estrangeiros numa pretensa comunidade de iguais, o quão diferentes somos todos entre nós mesmos.

As raízes dos vocábulos russos apresentam uma congruência entre os termos “estranho” e “estrangeiro”. Em russo, lê-se “estrangeiro”, adjetivo, como *inostrânnii*¹⁷⁰ e como pessoa, *inostrâniets*¹⁷¹; “país” se lê *straná*¹⁷² e “estranho”, “esquisito”, *strânnii*.¹⁷³ Assim, paradoxalmente, o estrangeiro (*inostrâniets*) é, também, aquele sujeito que é estranho (*strânnii*) em seu próprio país (*straná*).

¹⁶⁷ POE, Edgar Allan. *William Wilson*. In _____. *Histórias extraordinárias*. Trad. Brenno Silveira e outros. São Paulo: Nova Cultural, 1993, p. 94-95.

¹⁶⁸ BERMAN, 2007, p. 163-165.

¹⁶⁹ KRISTEVA, 1994, p. 16.

¹⁷⁰ иностранный (*inostrânnii*): estrangeiro.

¹⁷¹ иностранец (*inostrâniets*): estrangeiro.

¹⁷² страна (*straná*): país.

¹⁷³ странный (*strânnii*): estranho, esquisito.

Em vista dessas observações sobre o duplo, atentamos para o talento de Dostoiévski. Ele se

[...] revela, inicialmente, na criação de personagens desesperadamente ansiosos por agradar aos seus superiores burocráticos numa tarefa rotineira [...]; personagens consumidos pela culpa por suas veleidades de rebeldia, oprimidos por sentimentos de inferioridade social [...].¹⁷⁴

Para finalizarmos esta seção, serviremo-nos das palavras de André Breton sobre o termo fantástico: “O que há de admirável no fantástico é que não guarda mais nada de fantástico: não é outra coisa que o real.”¹⁷⁵

¹⁷⁴ FRANK, 1999a, p. 71.

¹⁷⁵ BRETON *apud* GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 161.

CAPÍTULO 2

A “estranha” conduta e a duplicação como rompimento do racionalismo

Trataremos, neste capítulo, do “eu pensante” e do rompimento com a doutrina que considerava que a razão, através de seus princípios lógicos, fosse a única faculdade humana capaz de conhecer, compreender e alcançar a verdade e a sua validade. Para nos contrapormos a essa teoria iluminista, reportaremos-nos ao romantismo. Não pretendemos realizar aqui uma análise exaustiva do racionalismo e do romantismo, mas apontar alguns aspectos comuns e divergentes. E, para justificarmos a importante presença do romantismo e do idealismo alemães na Rússia, nos tempos de Dostoiévski, recorreremos às palavras de Isaiah Berlin:

Todos, ou quase todos, os historiadores do pensamento e da literatura russa, independente de suas diferenças, parecem concordar num ponto: que a influência dominante sobre os autores russos no segundo quarto do século XIX é a do romantismo alemão.¹⁷⁶

E, na mesma direção, ele prossegue:

[...] é verdade que a metafísica alemã alterou radicalmente a direção das idéias na Rússia, na esquerda e na direita, quer se tratasse dos nacionalistas, dos teólogos ortodoxos e dos radicais políticos, e afetou profundamente as perspectivas dos estudantes mais atentos das universidades e, de modo geral, dos jovens com inclinação intelectual.¹⁷⁷

As afirmativas acima ilustram a exaltação romântica entre os anos 1825 e 1850. A arte romântica foi um meio de aperfeiçoamento do homem para que este atingisse a sua unidade, o absoluto. A unidade seria a própria natureza, a que Deus seria imanente. Esse panteísmo sugeriria, por assim dizer, que a arte seria a única mediadora possível entre os mundos sensível e inteligível, a imanência e a transcendência. A partir da natureza e da força criadora, o poeta/artista ascenderia e se elevaria ao reino das idéias

¹⁷⁶ BERLIN, Isaiah; HARDY, Henry; KELLY, Aileen. *Pensadores russos*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 145.

¹⁷⁷ BERLIN; HARDY; KELLY, 1988, p. 145.

universais para que, em seguida, descendesse à natureza. Esse caminho dialético representaria o ideal romântico.

Antonio Candido, no ensaio *Da vingança*, em *Tese e Antítese*, analisa o desdobramento da personagem central Edmund Dantès de *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas. No ensaio, aponta essa dialética romântica ao relacionar dois espaços: o pico da montanha como lugar em que se pode descortinar o mundo e a caverna, local a partir do qual ao herói serão facultadas as condições materiais. Para o crítico, a natureza e seus lugares têm espaço privilegiado para os românticos. Locais como os picos montanhosos, elevados morros, rochedos, torres, castelos isolados etc. produzem nos românticos “os sonhos de liberdade e poder”.¹⁷⁸ As alturas indicam o universo metafísico transcendente e as baixezas a realidade concreta imanente. A reviravolta na vida de Edmund Dantès – outrora preso e desgraçado, mas que reverte tal situação – faz surgir um *outro* homem.

[...] os ares das alturas se misturam a emanção do subsolo e nós vemos que a imaginação do alto se alimenta de forças ganhas em baixo; que a pujança descortinada na montanha se faz ato graças as tentações escondidas na caverna; que o domínio luminoso e claro exercido dos pináculos tem um subsolo escuro.¹⁷⁹

Eis porque o ensaísta indica os dois pólos antagônicos entre a montanha e a caverna. A nosso ver, uma espelha a outra, o que permitirá o desdobramento do herói de Dumas. A primeira representa a ascendência e a visão transcendente, o poder e a riqueza e o retorno ao mundo. A segunda representa a imanência e a visão conturbada, o caminho obscuro, mas o único meio para o desdobramento. Esse tipo de “mito da caverna” platônica indica a dialética idealista acima referida por nós.

Caracterizar de forma acabada o romantismo é tarefa vã, tal a importância do movimento, a profusão de suas ramificações e o alargamento de sua influência até a época atual.¹⁸⁰ Elencar algumas de suas características, no entanto, é importante para as finalidades deste trabalho.

¹⁷⁸ CANDIDO, Antonio. Da vingança. In: _____. *Tese e antítese*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971, p. 5.

¹⁷⁹ CANDIDO, 1971, p. 6.

¹⁸⁰ Henri Peyre alerta que “nenhuma definição concisa é válida em matéria em que o ponto de vista subjetivo e o gosto são quase tudo”. (PEYRE, [s.d.], p. 60-61).

O movimento surgiu na Alemanha por volta de 1800. Para Otto Maria Carpeaux, o romantismo é antes um movimento poético que literário. Guinsburg, por sua vez, no artigo “Romantismo, historicismo e história”, questiona o que ele poderia ser:

Uma escola, uma tendência, uma forma, um fenômeno histórico, um estado de espírito? Provavelmente, tudo isto junto e cada item separado. [...] Mas o Romantismo designa também uma emergência histórica, um evento sócio-cultural. [...] Seja como for, o Romantismo é um fato histórico e, mais do que isso, é o fato histórico que assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica. É, pois, uma forma de pensar que pensou e se pensou historicamente.¹⁸¹

No mesmo livro, Anatol Rosenfeld dirá que o romantismo é, acima de tudo, uma violenta oposição ao classicismo e ao iluminismo, ou seja, “àquele período do século XVIII que é tido, em geral, como o da preponderância de um forte racionalismo”.¹⁸²

Essa preponderância teve seu alvorecer na Grécia. O discurso mediado pelo *logos* – responsabilidade dos primeiros filósofos jônios, denominados filósofos da *physis* – gerou não só uma mudança de atitude, mas, igualmente, uma revelação transcendente: a noção de “espírito”, de “alma racional”, o que entendemos ser nosso pensamento cognitivo, moral e intelectual. Assim, o desenvolvimento do espírito se deu na distinção entre a verdade ideal e a ilusão sucessiva proveniente de nossas pulsões, afeições, desejos, enfim, das nossas sensações instintivas. No entanto, o monopólio da razão vai ruindo com as ciências empírica¹⁸³ e natural. Nietzsche chega a afirmar que a pura racionalidade já se tornara doentia desde a Antigüidade, e que Sócrates e Platão foram os responsáveis pelo seu declínio.

¹⁸¹ GUINSBURG, 2005, p. 13-14.

¹⁸² ROSENFELD, 2005, p. 261. Deixaremos claro que não nos aprofundaremos no dualismo clássico-romântico e nem no pré-romantismo, mesmo sendo este movimento uma espécie de pré-requisito para o romantismo. Sabemos da importância para a crítica literária dessa contraposição introduzida por Goethe e Schiller e do dualismo como critério de interpretação desse período (PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: UNICAMP, 1996, p. 29-30). Todavia, mencionaremos o sentimento do *Sturm und Drang* como objeto de ação do gênio interior rebelado contra o classicismo. Esse sentimento reflete a inspiração intuitiva, a livre irrupção “irracional” da região mais profunda do consciente do gênio criador.

¹⁸³ Empirismo, do grego *empeiria*, experiência: ciência que enfatiza que todo o conhecimento deriva da experiência. Para os empiristas, a mente não seria senão uma espécie de abrigo, recipiente no qual as percepções e impressões da realidade externa imprimem as suas *marcas*.

A mais crua luz do dia, a racionalidade a todo custo, a vida clara, fria, cautelosa, consciente, sem instinto, em resistência aos instintos, foi ela mesma apenas uma doença, uma outra doença – e de modo algum um caminho de volta à ‘virtude’, à ‘saúde’, à ‘felicidade’.¹⁸⁴

Se as nossas sensações são absolutamente verdadeiras e o que sentimos é totalmente real, a razão seria a causadora dos nossos enganos. Ela seria a “causa de falsificarmos o testemunho dos sentidos”.¹⁸⁵ É ela mesma que se confunde e, confundindo-se, confunde-nos também. Porém, somente ela poderá *falar* das sensações. Se as nossas sensações são verdadeiras – já que o que sentimos é absolutamente real – e a nossa razão é que fala sobre os nossos sentimentos, então a correta teoria do conhecimento seria aquela que se convence de que os sentidos e o discurso racional devem se harmonizar. Porém, antes de pensarmos sobre o romantismo, refletiremos sobre o racionalismo.

Propenso para as argumentações lógicas da matemática, René Descartes (1596-1650) sustenta que, devido à sua certeza e à sua evidência, a razão serviria de alicerce para unificar as ciências. As certezas humanas, desse modo, só poderiam ser logicamente demonstráveis e evidentes pela matemática. Através de suas demonstrações dedutivas e incorruptíveis, a matemática exibiria uma construção sólida e clara¹⁸⁶ e possibilitaria, com segurança, alcançar a verdade. Sendo assim, nenhum fato poderia ser considerado como verdadeiro se ainda fosse duvidoso, ou seja, se ele não se apresentasse como evidente e certo. Porém, embora dotada de proposições racionais, a matemática não solucionava os problemas da vida e da existência humanas.

Adotando, sobretudo, o princípio dos céticos – a dúvida –, Descartes duvida de todas as opiniões, metodicamente. Portanto, através de um criterioso método, duvida de tudo, até das suas próprias idéias claras e distintas. Essa dúvida, denominada hiperbólica, representava que, para conhecer a verdade, seria preciso, de início, colocar todos os nossos conhecimentos em dúvida, questionando tudo para que, rigorosamente, pudéssemos atingir algo na realidade de que possamos ter certeza absoluta. Dessa forma, as nossas percepções sensoriais seriam incertas e a única verdade totalmente livre de quaisquer dúvidas seria o pensamento. Quase no final da primeira meditação,

¹⁸⁴ NIETZSCHE, 2006, p. 22.

¹⁸⁵ NIETZSCHE, 2006, p. 26.

¹⁸⁶ DESCARTES, 1999, p. 40.

ele afirma: “[...] de todas as opiniões que no passado considerei verdadeiras, não existe nenhuma da qual hoje não possa duvidar.”¹⁸⁷ Eis porque, ao criticar suas antigas opiniões, deveria suspender seu juízo, característica própria do cético.

Diante das incertezas, o filósofo francês tinha uma certeza absoluta: de que duvidava. Se duvidava, naturalmente, haveria um eu pensante que pensava. E se havia um eu pensante, algo teria que existir externamente a esse eu. Sustenta ele na quarta parte do *Discurso do método*:

[...] ao mesmo tempo que eu queria pensar que tudo era falso, fazia-se necessário que eu, que pensava, fosse alguma coisa. E, ao notar que esta verdade: *eu penso, logo existo*, era tão sólida e tão correta que as mais extravagantes suposições dos cétricos não seriam capazes de lhe causar abalo, julguei que podia considerá-la, sem escrúpulo algum, o primeiro princípio da filosofia que eu procurava.¹⁸⁸

O ponto de partida de sua filosofia foi o sujeito pensante e não o mundo externo a ele. Se Descartes está duvidando de tudo, então ele está cogitando – do latim *cogitare*, pensar. E, se está cogitando, então deve haver alguma extensão física e material existente que complete o seu eu que pensa. O eu cartesiano se relaciona com a interioridade da dúvida radical.

Afastando-se de todos os sentidos, Descartes, na terceira meditação, ocupa-se de seu “interior” e confirma:

Sou uma coisa que pensa, ou seja, que duvida, que afirma, que nega, que conhece poucas coisas, que desconhece muitas, que ama, que odeia, que quer e não quer, que também imagina e que sente. Porque, assim como notei acima, se bem que as coisas que sinto e que imagino talvez não sejam nada fora de mim e nelas mesmas, tenho certeza de que essas formas de pensar, que denomino sentimentos e imaginações apenas na medida em que são formas de pensar, se encontram em mim.

¹⁸⁹

O racionalismo seria, portanto, essa doutrina que atribui exclusiva confiança na razão humana, por intermédio e aquisição de princípios e métodos lógicos, como instrumento capaz de conhecer a verdade. Considera-se Descartes o seu principal

¹⁸⁷ DESCARTES, 1999, p. 254.

¹⁸⁸ DESCARTES, 1999, p. 62.

¹⁸⁹ DESCARTES, 1999, p. 269.

criador. Através da dúvida metódica, o filósofo francês anuncia que o eu cognitivo seria a única faculdade verdadeira. Não obstante, é possível também considerar que Platão fosse o precursor dessa teoria.

Veja-se como, na busca de soluções e descrendo do poder absoluto da racionalidade, Dostoiévski vai exatamente criticar esse império da razão em obras como *Notas de inverno sobre impressões de verão* ou *Memórias do subsolo*.

Os argumentos da razão pura? Mas a razão revelou-se inconsistente ante a realidade e, além disso, os próprios homens de razão, os próprios sábios, começam a ensinar agora que a razão pura nem existe no mundo, que não existem as conclusões da razão pura, que a lógica abstrata é inaplicável à humanidade, que existe a razão de Ivan, de Piotr, de Gustave, mas que a razão pura nunca existiu; que tudo isto não passa de uma invenção do século XVIII, destituída de fundamento.¹⁹⁰

Ainda na linha de crítica ao excesso de confiança no poder da razão para responder às angústias do homem moderno, Dostoiévski criará uma de suas personagens mais complexas: o homem do subsolo. Trata-se de um senhor de quarenta anos, assessor colegiado – outrora funcionário de repartição, como Goliádkin – que critica tanto as leis da natureza como o racionalismo mecânico das ações humanas. O homem do subsolo é personagem que acredita que, se os atos humanos fossem calculados de acordo com as leis da natureza e matematicamente, o homem não teria responsabilidade sobre eles. O homem do subsolo se diz diferente dos “homens de ação” por considerá-los, ironicamente, portadores de “consciência hipertrofiada”. Através da personagem, o escritor faz a mais acerba crítica ao racionalismo.

N' *O Duplo*, Goliádkin antecipa o protótipo dos “homens de ação” por se considerar um homem simples, modesto, pequeno,¹⁹¹ feito para não brilhar, baixinho, exíguo e incapaz de se expressar muito. Enfim, nada tem de extraordinário:¹⁹² “Não sou capaz de falar muito; nunca tive jeito para fazer grandes discursos. Em compensação

¹⁹⁰ DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch. *Memórias do subsolo e outros escritos*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Paulicéia, 1992, p. 239.

¹⁹¹ *ichtô nie bolchói tcheloviék, a málienki*; что не большой человек, а маленький; “não sou uma pessoa grande, mas pequena”. (DOSTOIÉVSKI, 1956, 220).

¹⁹² *iá nie master krásno govorít*; я не мастер красно говорить; “eu não sou mestre para falar eloqüentemente”. (DOSTOIÉVSKI, 1956, 218).

gosto de agir, Krestián Ivanovitch, gosto de agir...”¹⁹³ e ele, Goliádkin, finalmente, considera que todos os belos sistemas e teorias que visam explicar a humanidade não passam senão de pura logística.¹⁹⁴

Os movimentos teóricos posteriores colocarão o império da razão no banco dos réus. Ela seria, concomitantemente, sua juíza e sua ré. É aí que o romantismo ganha espaço ao identificar um possível “outro-eu” equivalente ao eu cartesiano. Diz-se que o pensamento moderno, no século XVII, funda-se na soberania da razão, enquanto sua crise e sua crítica se iniciam no final do século XIX, após dois momentos emblemáticos: as revoluções industrial e burguesa. Momentos esses que se tornaram matrizes desdobradas para a solidificação da ordem capitalista burguesa e sua decadência. Porém, um fator será preponderante para que o movimento romântico ganhe espaço: a Revolução Francesa.

Baseando-se nos ideais democrático e nacionalista e nos princípios universais iluministas de “liberdade, igualdade e fraternidade”, essa sublevação política francesa teve seu início em 1789 e repercutiu até 1815. Sob o governo absolutista de Luís XIV (1638-1715), a França vivia em constantes guerras, que culminaram em uma grande crise econômica, levando as classes populares à miséria. Luís XV (1710-1774), seu sucessor, tende a reverter esse quadro utilizando políticas reformistas. Contudo, estas não foram executadas e Luís XVI (1754-1793) assume incrédulo a monarquia, o que deflagra a revolução de 1789. A série de acontecimentos ocorridos entre 1789 e 1815, além de ter sido marco na história universal, exerceu influência socioeconômica em diversos países europeus, inclusive na Rússia, alterando todo o quadro político. Intolerantes ao regime abusivo da monarquia absoluta, do clero e da nobreza, alguns burgueses viam nesse regime político um obstáculo para sua ascensão. A derrocada da realeza e da nobreza, a consolidação política da burguesia como classe dominante e o domínio do Estado foram fatores preponderantes para a mudança social. Ademais, vivendo esmagados pelo sistema feudal,¹⁹⁵ os camponeses representavam o segmento mais sofrido, enquanto que a nobreza e o clero – o poder absoluto real se apoiava aí –

¹⁹³ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 293. No original, p. 219, em russo, Dostoiévski diz: *Zató iá diéistvuiu* (Зато я действую), isto é, “Em compensação, eu ajo”. O verbo *diéistvovat* (действовать), “agir”, também pode significar “atuar, manejar, proceder”. O senhor Goliádkin parece atuar e manejar a todo o momento.

¹⁹⁴ DOSTOIÉVSKI, 1992, p. 67-83 *passim*.

¹⁹⁵ A Rússia, até aproximadamente 1861, vivia no sistema feudal.

mantinham seus poderios com as melhores e extensas propriedades privadas e gozavam de numerosas vantagens.

Vários fatores foram determinantes para a ascensão da burguesia: o parlamento carecia de autenticidade e, freqüentemente, estava em conflito com o soberano e com o clero, o que gerou a falta de unidade e unanimidade administrativa; os impostos se distinguiam de uma província para outra, originando embates legal e institucional, desorganização fiscal e gastos supérfluos. Com o desenvolvimento do comércio, da economia, das industrializações têxtil, metalúrgica e mineradora e da capitalização das grandes fábricas, que passam a empregar moderna maquinaria, a burguesia prospera. Diversos setores industriais, principalmente o têxtil, sofrem transformações mecânicas nas suas produções. Conseqüentemente, o artesão autônomo é substituído pelo empregado assalariado. Sendo o dinheiro o fator fundamental para mediar o patrão e o operário, o mundo europeu se desdobra. Por um lado, a preocupação com a constante produção de matéria-prima através do trabalho, da técnica industrial, da oficina e da mecanização e do enriquecimento capital. Por outro lado, a classe burguesa enriquecida trata de se enobrecer e exigir títulos e privilégios como os da corte e do rei. Consolidando-se social e economicamente, a burguesia reivindica lugar proeminente na política. Deflagra-se, então, a revolução. Sob o lema, portanto, da liberdade, igualdade e fraternidade, destacam-se alguns princípios: representatividade política, ruptura entre Igreja e Estado, “constitucionalidade”, “vigência do Estado de Direito”.¹⁹⁶ Eram, então, os burgueses os maiores interessados na revolução. Através desta a classe burguesa poderia reivindicar melhorias.

Esse fervor revolucionário foi marcante para o futuro econômico europeu e para a gênese de novas doutrinas e movimentos filosófico-literários. Contudo, foi com a repercussão dessa revolução que o indivíduo passou a ser percebido como um ser fragmentário no espaço urbano capitalista.

É, pois, nessa época de evolução científica, intelectual e tecnológica crescente da burguesia que as cidades passam por grandes processos de desenvolvimento urbano, embora não alterando ainda as precárias condições de vida de grande parte da população. O ritmo de vida muda: o transitório, a agitação, o turbilhão, o movimento, a velocidade e a ruptura tornam-se marcos para os comportamentos sociais. Não é sem razão que Marshall Berman afirma que os ruídos e as perturbações da vida moderna, os

¹⁹⁶ CHALITA, Gabriel. *Vivendo a filosofia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2005, p. 294-299 *passim*.

ininterruptos desejos de crescimento e desenvolvimento, a mecanização, a corrupção, a liberdade para agir, o fazer dinheiro e o acúmulo do capital,¹⁹⁷ enfim, essas ordens capitalistas e burocráticas burguesas determinaram a vida dos indivíduos modernos. Estes foram moldados, ou melhor, condicionados a ser aquilo que não sonharam ser.¹⁹⁸ Citado por Berman, Marx (1818-1883) e Engels (1820-1895) expressam o momento: “Ao nascimento da mecanização e da indústria moderna [...] segue-se um violento abalo, como uma avalanche, em intensidade e extensão. Todos os limites da moral e da natureza, de idade e sexo, de dia e noite foram rompidos. O capital celebrou a orgia.”¹⁹⁹. Essas palavras expressam o que dissemos da velocidade,²⁰⁰ do tumulto e do turbilhão como elementos indissociáveis do processo de modernização.

O problema do universo capitalista é o da possibilidade de destruição de tudo que ele mesmo construiu e criou. Por conseguinte, ele mesmo entra em combustão devido à ânsia fervorosa do desenvolvimento socioeconômico.

Quanto mais furiosamente a sociedade burguesa exorta seus membros a crescer ou perecer, mais esses vão ser impelidos a fazê-la crescer de modo desmesurado, mais furiosamente se voltarão contra ela como uma draga impetuosa, mais implacavelmente lutarão contra ela, em nome de uma nova vida que ela própria os forçou a buscar.²⁰¹

Proclamando ser a ordem universal, a burguesia enfrenta o seu desdobramento ambíguo. Sua ordem se baseia no perpétuo fluxo de sua própria desordem.

Retornando ao tema deste capítulo, a crítica aos racionalistas se relacionaria, também, ao fracasso da lógica. Esta

[...] não é a chave de entendimento sobre o que é o ser humano. Quando se declara guerra a essa idéia de lógica como Dostoiévski parece fazer, indiretamente se declara guerra a qualquer noção de que possa usar o método geométrico filosófico clássico para discutir o que é

¹⁹⁷ BERMAN, 2007, p. 116-118.

¹⁹⁸ O homem moderno se tornou mercadoria. Toda a honra e a dignidade pessoais se tornaram produtos de mercado e valores de troca (BERMAN, 2007, p. 136).

¹⁹⁹ MARX *apud* BERMAN, 2007, p. 109.

²⁰⁰ Na análise sobre o *Fausto*, de Goethe, Berman afirma que a velocidade tem sua utilidade na modernidade, pois aquele que quer “[...] realizar grandes empreendimentos no mundo precisará mover-se para todos os lados com rapidez”. (BERMAN, 2007, p. 64).

²⁰¹ BERMAN, 2007, p. 120.

o ser humano, ou seja, de que a partir de deduções tiradas de premissas se tenha uma chave de compreensão sobre tal universo [...].²⁰²

Com essas passagens, mostraremos em que o romantismo diferiu do racionalismo.

Sabemos que, no romantismo, os poetas não privilegiavam a obediência às regras preestabelecidas. Antonio Candido, no ensaio já referido, aborda o problema da personalidade dividida na orla do romantismo e analisa o desdobramento da personagem central, acentuando a emergência de sua personalidade no ser do outro, que não é senão ele mesmo. Trata-se da transformação do ser sob a influência de algumas circunstâncias que fazem surgir, no mesmo homem, o novo homem outrora ignorado. Segundo o ensaísta, o romance *O conde de Monte Cristo* encarna as características da escola romântica, rompendo com os padrões idealistas clássicos.

No classicismo, com efeito, os padrões ideais que norteiam o ato criador implicam quase sempre vitória da ordem e da medida sobre o demasiado e o aberrante. [...] No Romantismo, porém, o elemento característico se confunde não raro com o desequilíbrio correspondente, graças a uma estética baseada no movimento, no deslocar incessante dos planos. Por isso o desequilíbrio representa autenticamente o ideal romântico, que não teme a desmedida e se inclina, no limite, para a subversão do discurso.²⁰³

A poética romântica não almejava o dogmatismo das formas ou normas rígidas. Contudo, a inspiração, a liberdade sentimental, a genialidade interior do artista, o saudoso olhar para o passado, para a história, a estreita relação do movimento artístico com o nacionalismo, a descrição – o texto escrito seria uma espécie de quadro em que o autor pintava a realidade fenomenológica proveniente do seu eu natural –, a re-volta do *Sturm und Drang*, a ruptura estética antecedente, a manifestação do inconsciente e a inspiração da natureza representavam situações ideais para suas prerrogativas.

Além disso, a conexão entre romantismo e nacionalismo dizia respeito à busca de uma identidade própria, do eu universal, em distinção a outras etnia e nacionalidade. Os responsáveis por essa tarefa foram os homens de letras e os historiadores. Diz-se,

²⁰² PONDÉ, Luis Felipe. *Crítica e profecia: a filosofia da religião em Dostoiévski*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 143.

²⁰³ CANDIDO, 1971, p. 14-15.

portanto, da íntima relação entre a descrição do processo histórico de uma nação e os fenômenos lingüísticos. “A idéia que seria aperfeiçoada pela historiografia romântica, segundo a qual a tarefa mais importante do historiador é desvelar o ‘espírito do povo’ (*Volkgeist*) através do estudo de suas manifestações históricas [...]”.²⁰⁴ O espírito do povo seria o alicerce, o edifício seguro para que os esforços dos historiadores e a criação genial dos escritores narrassem seus *ethos*. Por isso, a busca de uma língua nacional materna que unificasse e identificasse a nação. A idéia era a de que cada nação, com seus respectivos *ethos* identitários, construísse uma literatura que lhe fosse peculiar e autêntica. Essa idéia originaria uma outra: o subjetivismo. Para José Luiz Jobim, este termo focalizaria o indivíduo “como fonte de propósitos, sentimentos, ações e argumentos”.²⁰⁵

Mudando o modo de se posicionar quanto ao “fazer poético”, os românticos colocam as impressões afetivas e as percepções dos sentidos em primeiro plano. Essa mudança decorre de uma nova visão acerca do sujeito pensante, isto é, do deslocamento do olhar, uma mudança na forma de se encarar a racionalidade do indivíduo. Este não é somente a sua razão. Lado a lado, como se fossem o desdobramento do “penso”, estão o “sinto” e o “percebo”. Ao se expressar poeticamente, o escritor romântico colocava seu eu à mostra. Seu impulso libertador visava à autonomização da arte literária em relação aos cânones clássicos, o que culmina numa narrativa desconstrutiva. Por esse motivo, identifica-se o poeta romântico ao gênio criador. Esse gênio é o que se re-volta contra o despotismo do Estado e da religião e contra a sociedade.²⁰⁶ É na sua camada mais inconsciente que sua obra é idealizada. Por isso, é neste local escuro que capta a força mística e espiritual.

No romantismo alemão, o indivíduo projeta seus problemas pessoais para um espaço mais elevado. Um exemplo disso é o “sonhador”, tipo espiritual impregnado de dramatismo, aquele que tem elevados princípios, mas que necessita conviver com a difícil realidade que lhe é imposta. Despojado no plano terrestre, os sofrimentos de seu coração e a irrupção de seus sentimentos abrem caminho para a plenitude do uno. “Só

²⁰⁴ ROCHA, João Cezar C. História. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Introdução ao romantismo*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999, p. 105.

²⁰⁵ JOBIM, José Luís. Subjetivismo. In: _____. (Org.). *Introdução ao romantismo*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999, p. 133.

²⁰⁶ Uma das obras mais representativas desse ímpeto titânico romântico é *Die Räuber* (Os bandoleiros), de Friedrich Schiller (1745-1806).

o conhecimento de nós mesmos, essa descida aos infernos, nos abre o caminho para a divinização', diz Hamann. A salvação está, conseqüentemente, na irracionalidade".²⁰⁷ Por isso, é correto o axioma de Pascal: "le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point". A resplandecência se inicia nas trevas do coração – representação simbólica dos nossos desejos. Não só pela razão se conhece a verdade; com o coração há como alcançar os princípios primeiros. De fato, a razão, enquanto ré e júza de si mesma, deve reconhecer que há uma multiplicidade de elementos que a ultrapassam.

O romantismo, tanto o de matriz alemã quanto o social francês, abriu caminho para que Dostoiévski compreendesse o inteligível transcendente e a realidade sensível. Ele escreveria, mais tarde, em 1848, *Biélie Nótchi*,²⁰⁸ que nos faz pensar, também, em *Die Leiden des jüngeren Werthers* (*Os sofrimentos do jovem Werther*), de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), *Der Sandmann* (*O homem da Areia*), de E. T. A. Hoffmann (1766-1822) e *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (*A história maravilhosa de Peter Schlemihl*), de Adelbert von Chamisso (1781-1838) como exemplos significativos para representar a irrupção do eu e o rompimento com o racionalismo.²⁰⁹

Em *Noites brancas*, Dostoiévski retrata a história de um sonhador, "doente habitante da cidade". Consideramos esse texto, assim como *O Duplo*, uma espécie de confissão. Nele, a personagem mal conhecia a vida real e, no seu delírio de visionário, sonha com sua amada, mulher casada com "velho e austero que, eternamente calado e carrancudo, apoquentava como um espectro os dois amantes que escondiam o seu amor como crianças tímidas [...]".²¹⁰ Embora não "conhecesse" nenhuma mulher e ansiasse por fazê-lo, o sonhador de *Noites brancas* transfere seus delírios para uma jovem de dezessete anos, já comprometida, e vê a possibilidade de o sonho se tornar realidade. Na segunda noite (a história se passa em quatro noites seguidas), à beira do cais de Fontanka – por sinal, o mesmo local em que Goliádkin "encontra" seu duplo –, o

²⁰⁷ BORNHEIM, 2005, p. 82. As palavras de Johann Georg Hamann (1730-1788), filósofo alemão e protestante pietista, amigo de Kant (1724-1804) e autor de *Metacrítica sobre o purismo da razão*, sugerem uma reviravolta metafísica. Essa dualidade, o culto da razão e a valorização do interior humano, a renúncia e epidemia doentia das paixões se justapõem.

²⁰⁸ Белые Ночи, *Noites Brancas*.

²⁰⁹ Poderíamos citar tantos outros autores que criaram personagens duplas e relacionaram seus desdobramentos com o contexto histórico, mas pensamos que esses três são fortes fontes para a análise que se fará adiante.

²¹⁰ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 658-659.

sonhador entoa o seu monólogo melodramático, aborrecido. Ele é, efetivamente, um tipo espiritual impregnado de dramatismo, que tem elevados princípios, mas que não se adequa à difícil realidade que lhe era imposta. O embate, já referido, entre sentimento e razão, entre sonho e razão, tem, mais uma vez, lugar no espaço urbano, na rua, *locus* propício de encontro e perda do sujeito da modernidade.

As três obras supracitadas, por sua vez, referem-se à interioridade do indivíduo, às suas angústias e conflitos, mas também à “irrupção do inconsciente, do reprimido, do esquecido, do que se distanciou de nossa atenção racional”.²¹¹

Semelhantemente ao senhor Goliádkin, a personagem de Hoffmann, o jovem Natanael, parece se desdobrar diante de um fato em que fora recalcado. Ao espantar-se, o objeto recalcado retorna. Tais ação e reação são típicas das personagens do romantismo. Lembramos que o retorno do recalcado é um “processo pelo qual os elementos recalcados, nunca completamente aniquilados pelo recalque, tendem a reaparecer e conseguem fazê-lo de maneira deformada sob a forma de compromisso”.²¹²

O conto fantástico, como este de Hoffmann e o de Dostoiévski de que vimos tratando, representa a realidade do mundo interior e subjetivo. A imaginação gera aparições visionárias e, no caso do senhor Goliádkin, ele se vê e vê o seu outro em vários lugares. Almejar que a razão seja esse terreno específico da verdade nos parece insuficiente e é isso que essa literatura nos mostra. Através dela, “a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda”²¹³ é visível.

Passemos, agora, a rápidas abordagens dos textos.

Foi a “estranha” novela de Hoffmann, *Der Sandmann*, que inspirou o ensaio de Freud. Segundo Calvino, nela ocorre a descoberta do inconsciente, na literatura romântica fantástica, “quase cem anos antes que lhe seja dada uma definição teórica”.²¹⁴ Em síntese, Hoffmann narra a identificação imaginária infantil elaborada por Natanael do advogado Coppelius, “sinistro” amigo do pai, com “o ogro que arranca

²¹¹ CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 9.

²¹² LAPLANCHE J.; J-B. PONTALIS, 2004, p. 462.

²¹³ CALVINO, 2004, p. 9.

²¹⁴ CALVINO, 2004, p. 49. Freud considera que Hoffmann fora o “mestre incomparável” do estranho na literatura (FREUD, 1996, p. 251).

os olhos das criancinhas” evocado pela mãe e confirmado pela “velha ama-seca de sua irmã caçula”, o homem da areia.

Procurando saber mais sobre o homem de areia e sua relação com as crianças, finalmente perguntei à velha ama-seca de minha irmã caçula. ‘Ora, Naelzinho’, ela retrucou, ‘então não sabes? É um homem mau que aparece para as crianças que não querem ir para a cama e joga punhados de areia em seus olhos até que estes saltem de órbitas, cobertos de sangue: então ele os guarda em um saco e os leva para a Lua, onde seus filhos os comem; é lá que eles moram, em um ninho, têm bico adunco de coruja e o usam para arrancar os olhos das crianças travessas’. [...] Desde então, formei uma imagem horrenda do Homem de Areia; e à noite, quando ouvia barulho na escada, tremia de pavor e medo.²¹⁵

Posteriormente, na idade adulta, enquanto segue seus estudos, seus pesadelos infantis retornam e Natanael passa a identificar, obsessivamente, o advogado Coppelius com o mecânico piemontês Giuseppe Coppola, vendedor de barômetros e lentes. Apaixona-se, por fim, pela filha de um professor.

Portanto, meu bom amigo [Lotario], se agora afirmo que o vendedor de barômetros de que falei não era senão Coppelius, há de entender por que suponho que essa hedionda aparição não pode pressagiar senão desgraça, muita desgraça. [...] Mesmo por que Coppelius nem se deu ao trabalho de mudar de nome. Pelo que ouvi dizer, costuma se apresentar como um mecânico piemontês chamado Giuseppe Coppola.²¹⁶

Segundo Calvino

[...] o amor pela filha do professor Spallanzani [fabricante de maquinismo e autômatos que conhece Giuseppe Coppola e professor de física de Natanael], Olimpia, que todos consideram uma bela jovem quando na verdade é um boneco [...], será perturbado por novas aparições de Coppola-Coppelius até a loucura de Natanael.²¹⁷

Natanael associou o “homem de areia” a Coppelius e a Coppola, por este último concretizar o recalque infantil. Foi ele o “arrancador” dos olhos de Olimpia. Após as

²¹⁵ HOFFMANN, E. T. A. O homem de areia. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, 51.

²¹⁶ HOFFMANN, 2004, p. 56-57 (grifo nosso).

²¹⁷ CALVINO, 2004, p. 49.

dramáticas conseqüências, Spallanzani e Coppola desaparecidos, Natanael “volta” à racionalidade. Ele, Clara – sua noiva –, Lotario, o cunhado e sua mãe vão morar numa “agradável região não muito distante da cidade”. Ao passear com Clara no alto da torre da prefeitura, Natanael pega a luneta vendida por Coppola e pressente a manifestação do estranho: acabara de ver Coppelius. Alucinado, tenta matar Clara e se suicida. Na citação a seguir, Coppelius acaba de chegar à cidade.

[...] lá embaixo, em meio aos curiosos, achava-se o gigantesco advogado Coppelius que, acabando de chegar à cidade, dirigira-se imediatamente à praça do mercado. As pessoas queriam subir e conter o pobre alucinado, mas Coppelius riu, dizendo: ‘Ora, esperem, ele vai descer por conta própria’. E ficou olhando para cima como os demais.²¹⁸

Seguindo os pensamentos de Freud no seu artigo, percebemos que o sentimento do estranho em Natanael se relacionava com a associação que fizera entre o advogado e o mecânico oculista piemontês como os homens da areia, as mortes do pai e de Olimpia pelas mãos destes. Além disso, os eventos passados, guardados em sua memória, foram importantes para o processo de desdobramento de sua personalidade. Por isso, todos os temas de estranheza para Freud dizem respeito ao fenômeno do duplo e, ademais, ao desvio de comportamento.²¹⁹

Há, n' *O Duplo*, uma cena quase idêntica ao encontro entre Natanael e Olimpia no baile programado pelo “pai” desta, o professor de física. Trata-se da ocasião em que o senhor Goliádkin encontra Klara em seu aniversário.

Terminado o concerto terminou o baile. ‘Dançar com ela, com ela!’ Nisso se resumiam todos os desejos e todo o empenho de Natanael; mas como criar coragem para tirar nada menos que a rainha da festa? No entanto, sem que ele soubesse como aconteceu, mal iniciada a dança estava postado bem junto de Olimpia, que ainda não tinha parceiro, e, que incapaz de balbuciar uma palavra, segurou-lhe a mão. A mão de Olimpia estava fria, fria a ponto de lhe provocar um tétrico calafrio; ele a fitou nos olhos por isso não enxerga as cores –, que não irradiavam senão amor e desejo, e, naquele instante, foi como se sua gélida mão começasse a pulsar e o ardente sangue da vida se pusesse a correr em suas veias. Com o coração também ardendo de paixão, Natanael laçou a bela Olimpia e com ela se pôs a rodopiar no salão.

²¹⁸ HOFFMANN, 2004, p. 80-81.

²¹⁹ FREUD, 1996, p. 252.

[...] Bem, Olimpia talvez o entendesse – Natanael pôs-se a declarar seu amor de forma incompreensível –, pois, com os olhos inalteravelmente fitos nos dele, suspirava repetidamente: ‘Ah, ah, ah!’²²⁰.

No capítulo I da novela, ao imaginar ser convidado para o jantar familiar de Olsúf, Goliádkin se esconde “num cantinho frio e escuro”, no patamar da escada de serviço da casa e “escondido por um armário enorme e por um biombo velho, no meio dos restos e da louça suja”,²²¹ analisa todos os acontecimentos como um observador indiferente. Dialogando consigo mesmo, não vê qualquer problema em “entrar”.

‘Que faço eu aqui? – pensa o senhor Goliádkin. – [...] Ah! Se eu pudesse entrar agora! Sou bem tolo em estar aqui...!’ – disse, apalpando com as mãos a face gelada. E continuava a falar consigo próprio sobre coisas sem sentido e finalidade. Mas eis que dá agora alguns passos em frente: a copa está vazia... não há ali ninguém. O senhor Goliádkin vê pela janela o interior do compartimento. Dá mais dois passos, fica junto da porta, e por fim entreabe-a. **‘Entro... ou não entro? Devo entrar... ou não?... Vou... Por que não hei de ir? O audacioso encontra somente maneira de atingir o que deseja...’**²²².

Em seguida, o dialogismo interior continua. Súbita e resolutamente, o senhor Goliádkin “avança rapidamente, como movido por uma mola [...] e, sem mais demoras, cai como uma bomba na sala de baile”, fixando seus olhos nos de Klara Olsúfiévna.

Toda aquela gente que andava de um lado para o outro, conversando e rindo, calou-se como por encanto e agrupou-se em volta do senhor Goliádkin. Este sente-se incapaz de ver e de ouvir. Não olha para ninguém. Por nada desta vida ousaria olhar para quem quer que fosse. Baixa os olhos e fica assim... Entretanto jura a si próprio que não passará daquela noite, ‘Seja o que Deus quiser’, diz para si mesmo. E fica ele próprio extremamente admirado, a ponto de lhe custar a acreditar que o som que ouve é o da sua voz.²²³

Klara, então, fatigada com a “polca”, cai numa poltrona.

²²⁰ HOFFMANN, 2004, p. 71-72. Recordemos que Natanael era míope, assim como Goliádkin.

²²¹ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 307.

²²² DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 307-308 (grifo nosso). No original: *Idtí ili niét? Nu, idtí ili niét? Poidu... Otchegô j nié poiti? Идти или нет? Ну, идти или нет? Пойдю... отчего ж не пойти?.* “Ir ou não? Vamos, ir ou não? Vou... Por que motivo não ir?” (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 241).

²²³ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 308-309.

De súbito, parece o senhor Goliádkin diante dela. Está pálido e terrivelmente perturbado. [...] Também ele queria dançar com Klara Olsúfiévna... esta dá um grito. Todos se precipitam para libertar a sua mão da do senhor Goliádkin. [...] O senhor Goliádkin volta e sem dar conta do que faz, com um leve sorriso, murmura que ‘a polca é, a seu ver, uma dança nova, interessante, inventada para alegria das senhoras... Mas...’²²⁴

Goliádkin é, então, expulso da casa de seu antigo protetor e “começa a andar sempre em frente, sem nunca mais se voltar”.²²⁵ Em seguida, encontra-se com seu *Doppelgänger*.

Por sua vez, por intermédio do *romans*, romance epistolar, Goethe narra a história do jovem Werther que se apaixona perdidamente por uma moça comprometida com um “homem honrado, amável, a quem não se pode deixar de estimar [...] e que obterá um cargo excelentemente remunerado na corte”.²²⁶ Essa desventura amorosa leva a personagem ao máximo do desespero romântico, à irrupção dos sentimentos e à impetuosidade, que culminam no suicídio.

Ah, como me senti preso a ti desde o primeiro instante, como nunca mais pude imaginar a minha vida sem ti! Desejo ser enterrado com este laço. Tu mo deste no dia do meu aniversário! Com que sofreguidão recebi todos os teus presentes! Ai, nunca pensei que meu caminho haveria de me conduzir até aqui! Fique tranqüila! Suplico-te, fica tranqüila! Elas estão carregadas – é meia-noite! Assim seja, então! – Carlota, Carlota! Adeus! Adeus!²²⁷

Lembre-se que o *romans* se relaciona com a tradição medieval (contos e lendas germânicas) e se distingue da rigidez e da perfeição da forma escrita do classicismo, o que implica o predomínio do conteúdo sobre a forma, sem a rigidez das regras prescritas aos gêneros literários. A subjetividade imperaria sobre o discurso objetivo e o

²²⁴ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 311-312.

²²⁵ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 312.

²²⁶ GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 53-57.

²²⁷ GOETHE, 1994, p. 169. A obsessão pelo suicídio tinha dominado o período romântico. Nas palavras de Henri Peyre, ao experimentar a ponta de um punhal em seu próprio peito, Goethe preferiu “desembaraçar-se” deste inconveniente escrevendo *Werther* (PEYRE, [s.d], p. 103).

escritor narraria seu mundo interior, preocupando-se, principalmente, com as percepções dos sentidos. Goethe utilizou-se da epístola²²⁸ porque

[...] a carta se presta tanto ao relato quanto o romance, e tanto à explosão lírica quanto a poesia. [...] A carta não está ligada ao tempo da narrativa épica, que é o passado, ou ao presente, que é o tempo do lirismo. Ela pode falar igualmente das coisas passadas ou presentes, como também de acontecimentos pessoais ou alheios.²²⁹

Em várias passagens de *Os sofrimentos do jovem Werther*, podemos ver a tempestuosa irrupção da personagem diante de problemas transcendentais, amorosos e existenciais. Citam-se, aqui, estas: “Muitas vezes gostaria de rasgar o peito e rebentar o crânio, quando penso quão pouco significamos uns para os outros”.²³⁰ “Deus sabe quantas vezes me deito à noite com o desejo, com a esperança de nunca mais despertar; e, de manhã, abro os olhos, vejo o sol novamente, e sinto-me infeliz”.²³¹ “Eu me embriaguei por mais de uma vez na vida, minhas paixões nunca estiveram distante da loucura, e não me arrependo: porque foi assim que vim a compreender que, desde tempos imemoriáveis, foram considerados ébrios ou loucos os homens extraordinários, que realizaram grandes coisas, coisas que pareciam impossíveis”.²³² E, para finalizar: “rio-me de meu coração – e faço o que ele manda”.²³³

Adelbert von Chamisso nos conta a história de um rapaz, Peter Schlemihl, que, por descuido, ingenuidade ou ambição, troca a sua sombra pela “bolsa da fortuna de Fortunato”, concedida pelo “estranho homem de cinza, homem de meia idade, calado, seco, tímido e empertigado”, tornando-se milionário, pois ela era uma fonte inesgotável de dinheiro.

Depois de um momento de silêncio, ele retomou a palavra [o estranho]: ‘Durante o pouco tempo em que tive a felicidade de ficar ao seu lado, eu pude, meu senhor – permita-me dizê-lo –, pude contemplar algumas vezes, com uma admiração realmente indescritível, a belíssima sombra que o senhor, com um certo ar de nobre desprezo e de pouco-caso,

²²⁸ A primeira obra de Dostoiévski, *Pobre Gente*, de 1845, é também epistolar.

²²⁹ FLEISCHER, Marion. Prefácio. In: GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1994 p. XXVII.

²³⁰ GOETHE, 1994, p. 115.

²³¹ GOETHE, 1994, p. 116.

²³² GOETHE, 1994, p. 61.

²³³ GOETHE, 1994, p. 103.

projeta ao sol – esta magnífica sombra aí aos seus pés. Perdoe-me a pretensão realmente ousada: será que o senhor não estaria talvez inclinado a ceder-me sua sombra?’²³⁴

O jovem sofre as conseqüências de ter vendido a própria sombra, tornando-se um estranho para si mesmo e um estrangeiro para a sociedade. Uma senhora ousa lhe dizer: “Tome cuidado, o senhor perdeu sua sombra”. Um senhor lhe interroga: “Onde o senhor deixou sua sombra?” e algumas mulheres comentam: “Jesus! Maria! O pobre homem não tem sombra!”. Finalmente, a “molecada escolar do bairro” pragueja: “Pessoas descentes costumam levar a sombra junto quando saem ao sol”.²³⁵ Torna-se rico, mas sem identidade, pois já não convive socialmente. O que seria essa *sombra*? Uma imagem especular? A imagem do eu racional? A imagem do homem sem pátria e sem raiz nacional? Compreendemos que a perda da sombra poderia se referir à perda de sua identidade subjetiva e nacional, do “eu consciente” e da personalidade intelectual e moral.²³⁶

Ao chegar a Hamburgo, o jovem Schlemihl se dirige à casa do senhor Thomas John para um possível emprego e, a partir daí, seu infortúnio se concretiza e tudo se transforma. Essa personagem de Chamisso perde, assim, o direito à identidade social, tornando-se objeto de escândalo.

Compreendemos que essas três obras, além, é claro, da novela de Dostoiévski, simbolizam a irrupção das percepções dos sentidos, do desejo desenfreado, do sofrimento e da exaltação da paixão, o que nos leva a pensar que, no romantismo, a instabilidade psíquica é a via para a locomoção, para o devir, para o movimento contínuo das personagens e de suas falas múltiplas e para a afirmação do que se considera a dimensão humana.

²³⁴ CHAMISSO, Adelbert von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 37. A título de curiosidade, Mario Praz observa que *schlemyl*, palavra ídiche, indica “uma pessoa perseguida pelo azar” e, também, “feiticeira” (PRAZ, 1996, p. 249, 264).

²³⁵ CHAMISSO, 2003, p. 43-44.

²³⁶ Lembremos que Chamisso, cujo nome completo era Louis Charles Adelaide de Chamisso de Boncourt, tinha nacionalidade francesa já que nascido em Champagne. Sua família fora arruinada pela Revolução Francesa e por isso exila-se em Berlim.

CAPÍTULO 3

A modernidade: a cidade, seus espaços, os sujeitos anônimos

Discutir sobre o tema da modernidade, por si só, já faz emergir intensos conflitos teóricos devido às especulações paradoxais dos críticos literários sobre a conceituação mais adequada para o termo. Entendemos, da mesma maneira que o teórico Hans Robert Jauss, que a palavra “modernidade” remete à Antigüidade, ao que foi antigo, e ao moderno que se lhe contrapõe. “Essa oposição indica, inicialmente, uma relação meramente temporal, moderno sendo sinônimo de ‘atual’; antigo, de ‘de outrora’.”²³⁷ A palavra “modernidade” é, essencialmente, ambígua. Se a definição do conceito de modernidade refletida por Walter Benjamin através do texto de Baudelaire *Le peintre de la vie moderne* “repousa sobre o caráter paradoxal do moderno”²³⁸ e tem “ligação essencial entre a escrita e a consciência do tempo (e da morte)”,²³⁹ então, seu conceito tem ligação direta com o desdobramento entre passado, presente e futuro, ou seja, tem ligação direta com o eterno movimento contínuo do tempo que se desdobra entre passado e presente. Passado, presente e futuro remetem-se mutuamente. Não obstante haver variantes teóricas diferentes com as da Antigüidade, a “[...] modernidade caracteriza uma época; caracteriza simultaneamente a força que age nesta época e que faz com que ela seja parecida com a antigüidade”.²⁴⁰ A aproximação dessas duas épocas se dá quanto à noção do novo e do velho, isto é, a via comum entre elas “[...] é a tristeza sobre o passado e a falta de esperança no porvir. Em última análise, a modernidade se aproxima da antigüidade neste espírito caduco”.²⁴¹ O que é, o que foi e o que há de ser se desdobram. “Riscos passados projetam-se no futuro. O que é o futuro? Uma reelaboração do já vivido. Ao construir o que virá, revestimos esperanças e temores com a roupagem do que já foi”.²⁴²

Num momento histórico da modernidade, o romantismo vê o presente como o tempo que será vivido com um olhar desarmônico sobre o passado, afastando-o e

²³⁷ JAUSS *apud* GAGNEBIN, 2005, p. 140.

²³⁸ GAGNEBIN, 2005, p. 141.

²³⁹ GAGNEBIN, 2005, p. 139.

²⁴⁰ BENJAMIN, 2000, p. 17.

²⁴¹ BENJAMIN, 2000, p. 18.

²⁴² ÉSQUILO. *Os sete contra Tebas*. Trad. Donald Schüler. São Paulo: LP&M, 2003, p. 29.

rompendo com ele, pois o movimento romântico se projeta, progressivamente, para o futuro. Gagnebin sublinha que a nostalgia romântica se desenrola com o rompimento do discurso otimista do iluminismo. Porém, tanto o iluminismo como o romantismo

[...] convergem em direção a um afastamento progressivo da consciência do presente em relação ao passado. Essa ligação se rompe definitivamente com a Revolução Francesa, a 'Grande Revolução', que instaura a idéia de um novo radical na história. O presente, o atual, o 'moderno' implica agora esse sentimento de ruptura com o passado, ruptura valorizada positivamente, pois pretende ser a promessa de uma melhora decisiva.²⁴³

Como fica claro na passagem acima, o romantismo se caracteriza pela ruptura com o passado devido a sua projeção futura e por uma nova relação entre o presente e a história.

Diz-se, contudo, que a modernidade é ameaça à tradição e à história. Por isso, através da exploração e do mapeamento dessa tradição, Berman almeja compreender o que seria a modernidade. Seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar* revela-se como um estudo sobre a dialética da modernização e do modernismo,²⁴⁴ sendo que a primeira diz respeito a todo tipo de progresso (e regresso) material, urbano e industrial, e o segundo, a todo tipo de atividade artística, intelectual e científica. De fato, bifurcando-se em dois níveis, o material e o espiritual, a vida moderna se faz pelo processo de modernização (estrutura e processos materiais) e modernismo (imperativos artísticos e intelectuais). A união desses dois pólos, os platônicos mundos inteligível e sensível, pressupõe o que Baudelaire disse sobre os bulevares da vida moderna: "Por 'modernidade' eu entendo o efêmero, o contingente, a metade da arte cuja outra metade é eterna e imutável".²⁴⁵ Dentre os componentes materiais e estruturais da cidade moderna está a fugaz multidão. Esta e a cidade, para Baudelaire, serão objetos de conhecimento para a sua escrita poética. O homem moderno, lançado no turbilhão das ruas, fica forçado a explorá-la desesperadamente, a fim de sobreviver.

²⁴³ GAGNEBIN, 2005, p. 141.

²⁴⁴ BERMAN, 2007, p. 25-26.

²⁴⁵ BAUDELAIRE *apud* BERMAN, 2007, p. 160. Berman, no capítulo IV, relaciona o momento moderno de Paris (os bulevares) com o de São Petersburgo (a Avenida Niévski, em russo Проспект Невский, *Prospiékt Niévski*).

Para atravessar o caos, ele precisa estar em sintonia, precisa adaptar-se aos movimentos do caos, precisa aprender a não apenas pôr-se a salvo dele, mas a estar sempre a um passo adiante. Precisa desenvolver sua habilidade em matéria de sobressaltos e movimentos bruscos, em viradas e guinadas súbitas, abruptas e irregulares – e não apenas com a perna e o corpo, mas também com a mente e a sensibilidade.²⁴⁶

Através da análise das tradições, Berman compreende que a modernidade se desenvolve por meio do processo dialético: destrói-se o antigo (passado) – “a modernidade não convive com o velho” – para a criação do novo (presente). Ela é o conjunto de experiências vitais que se desdobra, pois “ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia”,²⁴⁷ mas que também proporciona esperança, alegria, aventura, autotransformação e a busca de uma identidade. É, então, desse profundo sentimento de viver em dois pólos ambíguos e simultâneos que emerge e se desdobra a idéia de modernização e modernismo.

Logo, uma idéia pertinente para investigar a modernidade seria a do “le tourbillon social”²⁴⁸ existente nas ruas da grande cidade. Não obstante o infinito desejo de progresso, a sociedade burguesa foi a única causadora de sua própria ruína. Os impulsos de destruição e de desenvolvimento e a ânsia de satisfazer suas insaciáveis necessidades fizeram com que ela mesma produzisse idéias e movimentos radicais, destruindo o que construiu para reconstruir em seguida. Eis o movimento dialético de destruição e construção, “do princípio de desmontagem e remontagem”.²⁴⁹

Portanto, podemos inferir que o que é próprio da modernidade é a “convergência do passado e do presente na forma do seu futuro comum, a morte, que caracteriza a consciência temporal da modernidade”.²⁵⁰ Desse modo, trataremos esse período do século XIX como um momento histórico capital que proporcionou tanto progressos capitalistas como regressos. Algumas categorias podem definir a modernidade: a transitoriedade, a efemeridade e a espiritualidade, a contingência e a transcendência, a mutabilidade, a desagregação da personalidade e a multiplicidade do

²⁴⁶ BERMAN, 2007, p. 190-191.

²⁴⁷ BERMAN, 2007, p. 24.

²⁴⁸ ROUSSEAU *apud* BERMAN, 2007, p. 27.

²⁴⁹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999, p. 20.

²⁵⁰ GAGNEBIN, 2005, p. 149.

eu. Um dos principais paradigmas desse período, como nos mostra Baudelaire em *Le peintre de la vie moderne*, é a concepção de uma arte mnemônica, que não mais valorizará a reprodução mimética do real, mas que, paradoxalmente, não se desvinculará dos movimentos da moda através da conjugação entre o inteligível e eterno, o sensível e o peregrino. A arte mnemônica expressa as impressões do sujeito na multidão e tematiza o aparecimento de duplos. Por isso, o universo moderno aponta para o escondido (*unheimlich*), o avesso, cuja causa é o confronto com a rua e a multidão e cujo efeito é o esfacelamento da identidade. “Assim, o espaço moderno da rua é também o espaço onde se erige a ruína”.²⁵¹ Seguindo as reflexões de Maria Zilda Ferreira Cury, o

[...] esquadrihar a multidão, percebê-la nos seus sinais aparentes, traçar sua fisionomia, arte tão comum no século XIX, eis seus [de João do Rio] objetivos de andarilho. Propõe ao leitor que o acompanha na perambulação uma arte antimimética, aquilo que Benjamin chamou de ‘botânica do asfalto’, já que o espaço onde ocorre a ação é quase sempre a rua.²⁵²

Um dos tipos característicos, um dos emblemáticos representantes desse período foi o *flâneur*, indivíduo multifacetado, o “anônimo habitante da metrópole”, “o ocioso paradoxal”,²⁵³ o estranho urbano que circula na metrópole, o “leitor da cidade por excelência, que se associa, alegoricamente, aos espectadores privilegiados do social de um tempo, como os escritores, ou ao historiador-detetive [...]”,²⁵⁴ condensado em imagens já clássicas em poemas de Baudelaire. Em “As Massas”, por exemplo, reflete sobre o homem dividido, a multidão e a arte:

Multidão, solidão: termos iguais e permutáveis para o poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão, tampouco sabe estar só em meio a uma massa atarefada. O poeta goza desse incomparável privilégio de poder ser a bel prazer, ele próprio e outrem. [...] o

²⁵¹ CURY, Maria Zilda. O avesso do cartão-postal: João do Rio perambula pela capital da República. *Literatura e sociedade 1*. São Paulo: USP, 1996, p. 44.

²⁵² CURY, 1996, p. 48.

²⁵³ FERRARA, Lucrecia D'Alessio. As máscaras da cidade. In: _____. *Olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental*. São Paulo: EDUSP, 1993, p. 213-216.

²⁵⁴ PESAVENTO, 1999, p. 31.

andarilho solitário e pensativo tira uma embriaguez singular desta universal comunhão.²⁵⁵

É o que salienta Berman sobre Baudelaire:

Antes de tudo, diz ele [Baudelaire], o artista moderno devia ‘sentar praça no coração da multidão, em meio ao fluxo e ao refluxo do movimento, em meio ao fugidio e ao infinito’, em meio à multidão da grande metrópole. ‘Sua paixão e sua profissão de fé são tornar-se unha e carne com a multidão – *épouser la foule*’.²⁵⁶

No vazio de significado e sentido existenciais, a necessidade de flunar torna-se ato virtuoso para o *flâneur*. Passando a ser local de refúgio, a rua²⁵⁷ da cidade gigante e tudo o que há e o que aí está e que, posteriormente, a metrópole deitará fora, desprezará, destruirá, descartará, ou seja, os abundantes lixos e entulhos, apresentam-se como conteúdo de análise para o poeta/*flâneur*. Este os colhe, seleciona-os e, por fim, registra-os. Ele “[...] procede como um avaro em relação a um tesouro e agarra o entulho”.²⁵⁸ Ao mesmo tempo, assumindo o caráter fantasmagórico e sem pouso do significado, dúplice, a rua é também o local assustador, o ambiente da multidão, das prostitutas e prostíbulos, dos ladrões e assassinos.

A arte do *flâneur* é vagabundear e observar. Ele é o grande observador (*voyeur*) desse espaço urbano. Busca uma identidade na presença dos outros e, quanto mais busca, mais fragmentado fica. O *flâneur* representa o típico homem moderno. Enquanto eu anônimo na multidão das ruas, o lixo, a riqueza, a ordem e a desordem são fundamentais para que a impressão sobre esses elementos lhe cause uma marca registrada. “O deixar-se levar pela pulsação da vida urbana, confundindo no mesmo impulso o desejo do sujeito e da cidade, faz do *flâneur* uma das figuras emblemáticas

²⁵⁵ BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Dorothée de Bruchard. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 1996, p. 65.

²⁵⁶ BERMAN, 2007, p. 174.

²⁵⁷ Diz Benjamin que, após abandonar a vida burguesa, a rua se torna local de refúgio para Baudelaire. Desdobrando-se numa espécie de trapeiro, Baudelaire se expressa numa carta de 1853 à mãe: “Estou acostumado de tal modo a sofrimentos físicos, sei tão bem me arrumar com duas camisas debaixo de uma calça rasgada e de um paletó pelo qual penetra o vento, e estou tão treinado a emendar sapatos furados com palha e mesmo com papel, que sinto apenas os sofrimentos morais. Não obstante, devo confessar que cheguei a um ponto em que não faço movimentos bruscos e nem ando muito com medo de rasgar as minhas coisas ainda mais” (BENJAMIN, 2000, p. 10).

²⁵⁸ BENJAMIN, 2000, p. 16.

da modernidade”.²⁵⁹ Ele é, então, ocioso, anônimo, mas, ao mesmo tempo, múltiplo. É o que sai em busca da multidão e a descreve e, conseqüentemente, descreve a si mesmo. É o profissional de mendicância recusando o mercado da arte, da moda. No entanto, através do show de aparências, é ele mesmo uma mercadoria que se dá ao olhar da multidão e de outros flanadores.

A metrópole moderna, símbolo do auge do capitalismo, tem na rua seu palco, seu cenário, gerando o *flâneur* e suas representações, suscitando o aparecimento das multidões e, paradoxalmente, provocando o isolamento do indivíduo. Este último acaba por se reconhecer como ser fragmentado devido à busca, na rua e na multidão, de um sentido para a sua miserável condição humana. O *flâneur* assemelha-se, com isso, ao poeta que “guardava o incógnito atrás das máscaras que usava”.²⁶⁰ “Os poetas encontram na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heróica”.²⁶¹ A partir daí, inicia a sua coleta de dados, registrando-os. Enquanto os industriais burgueses adormecem confortavelmente, “o trapeiro e o poeta” colhem seus materiais na metrópole.²⁶² Os poetas da modernidade, segundo Benjamin, cantaram as grandes multidões excitadas pelo árduo trabalho, pelo rápido prazer e pela possibilidade gerada pela burguesia de sublevação. O poeta, no entanto, estará destinado à derrota na modernidade, vendo, inevitavelmente, sua arte transformar-se em mercadoria.

Benjamin diz que as imagens do artista e do herói, em Baudelaire, equivalem-se mutuamente. Eis porque a força de suas vontades e a de seus esforços é apreciada pelo espectador. Utilizando-se da metáfora do esgrimista, Baudelaire compara os traços artísticos com os traços marciais, isto é, associa o trabalho poético ao o esforço físico.

“[...] debruçado sobre a mesa, olhando a folha de papel com a mesma vivacidade com que olha, durante o dia, as coisas ao seu redor; como esgrime com o seu lápis, sua pena, seu pincel; [...] como trabalha depressa e com ímpeto, parecendo temer que as imagens lhe fujam. Assim ele é marcial embora solitário, contra-atacando seus próprios golpes”.²⁶³

²⁵⁹ CURY, 1996, p. 49.

²⁶⁰ BENJAMIN, 2000, p. 29.

²⁶¹ BENJAMIN, 2000, p. 15.

²⁶² Pesavento associa a figura do trapeiro às do *flâneur*, do *chiffonnier*, do *voyeur* e do *trouver*. Através dos olhares privilegiados desses habitantes da cidade, eles se justapõem (PESAVENTO, 1999, p. 49-53).

²⁶³ BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2000, p. 7-8. Cf. também p. 44.

É muito sugestiva a citação sobre o esforço do poeta “debruçado sobre a mesa, olhando a folha de papel com a mesma vivacidade com que olha, durante o dia, as coisas ao seu redor”, pois nos remete à figura do *flâneur*, já que neste é evidente o prazer de olhar e concentrar a sua observação perscrutadora naqueles que vivem “nas cidades gigantes na malha de suas inúmeras relações entrelaçadas”.²⁶⁴ Não obstante, há um pormenor: se o *flâneur* não se concentrar na sua observação acurada e se estagnar como um “simples curioso” dos movimentos da metrópole, ele deixa de ser o detetive para se desdobrar no *badaud*. Lembramos que na Introdução os distinguimos. Deixando-se consumir pela multidão, o *badaud* se anula e se esquece de si por sofrer a influência do espetáculo que a metrópole lhe oferece. Por isso, o que distinguirá o *flâneur* do *badaud* e do *homem da multidão* é que o primeiro é um homem *na* multidão cujo *telos* é dar “alma”, vida, através de seu olhar atento, às pessoas que o rodeiam e à própria metrópole. O olhar do *flâneur* se diferencia dos olhares dos transeuntes pelas suas qualidades acurada e esmerada. O transeunte curioso, o *badaud*, fica estagnado por sofrer a influência da multidão, da irrupção e do movimento da cidade; o *flâneur* também a sofre, mas não se subjuga a ela. Há, aí, um paralelismo com o mundo capitalista: “A experiência do choque que o transeunte sofre por meio da multidão, corresponde à do operário a serviço das máquinas”.²⁶⁵ As experiências desse impacto e do contato com as “grandes massas citadinas”, segundo Benjamin, formam contextos decisivos para a criação poética de Baudelaire. A multidão amorfa não lhe serviu como modelo. No entanto, ela já “está inscrita como figura secreta”²⁶⁶ em sua obra.

O *flâneur* não é um simples espectador ou um investigador passivo. Se o fosse, tornaria-se um “outro”, um *badaud*. Como mencionado, este não seria senão aquele que se anula, que se esquece de si mesmo por sofrer a influência do espetáculo que a metrópole lhe oferece. O *flâneur* ultrapassa essas condições por estar na posse, ainda que precária e efêmera, de sua própria individualidade.

Pode-se notar, também, que o *flâneur* é um estrangeiro dentro de sua pátria, uma espécie de exilado dentro de si mesmo e em relação ao próprio espaço que ocupa, seja a

²⁶⁴ BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2000, p. 8. A passagem citada faz parte da dedicatória do poeta para seu redator-chefe Arsène Houssaye e diz respeito à possibilidade de o ideal da prosa poética se tornar uma idéia fixa. Cf. também p. 45.

²⁶⁵ BENJAMIN, 2000, p. 56.

²⁶⁶ BENJAMIN, 2000, p. 46.

rua, a multidão ou o país. À medida que ele se percebe incoerente e cheio de escombros os mais obscuros e estranhos, enxerga-se estrangeiro por dentro.

Nessas exemplificações emblemáticas, podemos registrar que, na modernidade, a cidade se torna o lugar do “novo” e do transitório. Ela, com a sua multidão de espectadores e de observadores que a interpretam e interpretam os indivíduos, concomitantemente, deixa de ser um lugar seguro, pautado e regrado pelas certezas racionais para ser palco da loucura, da ruína, da desordem existencial, dos desejos subjacentes, da desmesura e da fugacidade. A cidade, como objeto de reflexão do escritor ou do poeta, transfigura-se numa imagem de seus pensamentos. O estudo da “cidade como centro de conflito” e local de “desterritorialização” partirá, para Pesavento, da análise da história cultural do urbano e sua relação com a literatura.²⁶⁷ Para ela, a urbe é “[...] objeto de muitos discursos e olhares, que não se hierarquizam, mas que se justapõem, compõem ou se contradizem, sem, por isso, serem uns mais verdadeiros ou importantes que os outros.”²⁶⁸ Eis o porquê dos olhares do historiador e do crítico literário. A distinção entre eles está nos fatos narrados e nas representações do real que ambos consideram. Os contrastes da cidade possibilitam diversas interpretações sociais. As representações da realidade moderna que cada poeta, romancista, pintor, historiador efetuam partem de suas experiências vividas na cidade, em um determinado momento e contexto histórico.

Sendo assim, a “cidade se torna escrita a ser decifrada e o texto – em particular o texto sobre a cidade! – se transforma, por sua vez, numa paisagem a ser percorrida”.²⁶⁹ Além de ser local geográfico privilegiado, passa a se localizar nos manuscritos, nos folhetins e nos livros impressos. Não é sem razão que Lucrecia D'Alessio Ferrara acentua o caráter mediador da linguagem sobre a cidade, realidade só apreensível pelo discurso. Diz ela:

Conhece-se o fenômeno urbano através da linguagem que o representa e constitui a mediação necessária para a sua percepção: não pensamos o urbano através senão de seus signos. Entender a lógica dessa

²⁶⁷ PESAVENTO, 1999, p. 8.

²⁶⁸ PESAVENTO, 1999, p. 8.

²⁶⁹ GAGNEBIN, 2005, p. 158.

representação é condição necessária para produzir a teoria explicativa do urbano, [...].²⁷⁰

A linguagem, portanto, é um veículo que cria signos para a representação dos fenômenos urbanos. O folhetim, por exemplo, era um gênero literário eminentemente urbano e um meio para que os escritores se apresentassem ao público:

A invenção do folhetim na França fora incentivada pela nova imprensa popular de massa, que teve grande influência como veículo de publicidade na determinação do êxito ou fracasso de livros, peças de teatro, óperas e espetáculos de todos os tipos. Originalmente, o folhetim fora apenas uma seção de informações sobre todas essas novidades culturais, mas logo assumiu a forma da atual resenha de livros e peças de teatro.²⁷¹

Pode-se citar como uma importante mudança na década de 40 do século XIX outro subgênero literário que teve grande adesão por parte de escritores: o “ensaio fisiológico” (do francês *physiologie*), que se compunha de pequenas cenas teatrais sobre a vida urbana e seus tipos sociais, muito populares depois da revolução de 1830 e conhecidas como *fisiognomias*.

O súbito aparecimento dessa literatura jornalística deve ser atribuído a um “afrouxamento da censura”, o que fez com que alguns escritores tivessem mais liberdade de se expressar.

Assim, os escritores retornaram, instintivamente, à forma do ‘esboço fisiológico’, preferido nos anos 1840 [...] que enfatizava a observação precisa dos tipos sociais incrustados em seu ambiente material e objetivava retratar as pessoas na rotina de sua existência cotidiana. Os primeiros relatos desse tipo haviam se concentrado, em sua maioria, em personagens urbanas e na vida da cidade, quer em Petersburgo quer em Moscou; todavia, o ressurgimento da forma nos anos 1850 ampliou a abrangência temática e passou a focalizar a vida dos camponeses.²⁷²

²⁷⁰ FERRARA, 1993, p. 202.

²⁷¹ FRANK, 1999a, p. 289. O folhetim deu origem ao ensaio fisiológico que, ao ser reunido semanalmente, originou o *roman-feuilleton* – forma de narrativa novelística usada tanto por Walter Scott (1771-1832) quanto por Honoré de Balzac (1799-1850). Leitor assíduo dessa narrativa jornalística, Dostoiévski considerava-o o veículo mais eficaz tanto para a propagação de idéias humanísticas e culturais como para expressar a realidade social dos anos 40.

²⁷² FRANK, 2002, p. 306.

“A combinação desses fatores deu origem à Escola Natural russa dos anos 40, da qual Dostoiévski, depois do êxito de *Pobre Gente*, logo se tornou uma figura de destaque”.²⁷³ O escritor Gógol (1809-1852) já havia evidenciado e contraposto a figura do funcionário na denominada escola natural com o fantástico e o grotesco, mas foi Dostoiévski quem estabeleceu uma nova relação entre a realidade do povo russo e dos pobres funcionários de governo que viviam miseravelmente.

Nesse período, observam-se transições da literatura romântica e do idealismo alemão para o romantismo social francês, que acabou se convertendo no denominado naturalismo ou realismo russo. Nota-se que a obra *O Duplo* partilha características coincidentes com a teoria romântica, apesar de apresentar um caráter de protesto contra as formas e re-formas sociais e políticas de seu tempo. Boris Schnaiderman, na obra *Dostoiévski: prosa poesia*, em que faz uma análise da novela *O senhor Prokhártchin*, de 1846, expressa que

[...] o ‘ensaio fisiológico’ desenvolveu-se na década de 1840, como um gênero característico da ‘escola natural’ russa. Caracterizou-se pela descrição ‘daguerreotípica’, como se dizia na época, da vida da população pobre das cidades. Ao mesmo tempo, esta descrição, apesar de todos os reclamos de objetividade, tinha evidente caráter de protesto.²⁷⁴

Lembremos que o modesto empregado das repartições públicas, o senhor Goliádkin, perde a identidade devido à sua condição profissional e social. Para Schnaiderman, essa preocupação social de Dostoiévski se aliava à sua busca de expressão literária, de maneira mais adequada possível.

E essa busca era tão diferente de tudo o que se fazia em literatura que só podia provocar perplexidade, e continua muitas vezes a provocá-la. O real empírico mistura-se em Dostoiévski ao simbólico, a realidade aparentemente chã é, muitas vezes, paródia, estilização de uma outra realidade, mas não apenas para iludir a censura, e sim num jogo de máscaras, *de duplicação do mundo, de fragmentação da imagem numa oposição de ‘espelhos’*, enfim, na inserção da novela ou romance numa totalidade múltipla e variada ao infinito, dinâmica e fluida, em que o *real é a máscara do outro real*, em que nada é definido ou estratificado

²⁷³ FRANK, 1999a, p. 165.

²⁷⁴ SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévski: prosa poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 62, nota 1. Dostoiévski, em *O senhor Prokhártchin*, narra a história de mais um modesto e sistemático funcionário público, mas avarento, chamado Siemión Ivanovitch Prokhártchin.

– conforme tem sido apontado por alguns dos estudiosos mais sérios da obra de Dostoiévski.²⁷⁵

É, pois, importante aliar, de certa forma, o estudo de Dostoiévski à escola natural iniciada por Nikolai Gógol – um dos grandes representantes da modernidade. Tratava-se de uma corrente literária que se voltava para a vida do povo russo. Por mais que, estruturalmente, as obras de Dostoiévski e Gógol divergissem, a maioria de suas personagens se equiparam, pois “o universo de Gógol, o universo d’ *O Capote*, *O Nariz*, *A avenida Nievsky* e *Diário de um louco* manteve-se, pelo conteúdo, o mesmo nas primeiras obras de Dostoiévski – em *Gente Pobre* e *O Sósia*”.²⁷⁶ No entanto, nas obras de Gógol, “os elementos da vida cotidiana são apresentados em sua concentração e com tamanha intensidade que, por isso mesmo, o grotesco e o fantástico acabam permeando aquilo que era visto pelos leitores como ‘o natural’”.²⁷⁷

Como dito, Gógol antecipa Dostoiévski ao interpretar esse opressivo período – a modernidade – e suas conseqüências socioeconômicas, através de seus contos e novelas. Em *Nós*²⁷⁸ e *Chiniél*,²⁷⁹ Gógol retrata os funcionários públicos e os de Estado, cujos destinos são absolutamente absurdos, estranhos, sinistros e fantásticos. Suas personagens, assim como o senhor Goliádkin, são indivíduos que levam uma vida medíocre e se dividem espiritualmente entre a necessidade de algo transcendente e a tormenta existencial; entre o anseio do sublime e a nostalgia da humilhação; entre o respeito social e a desarmonia racional. Em *O nariz*, esta parte física se descola de seu “dono”, o assessor de colegiatura Platon Kuzrnitch Kovalióv, e assume uma identidade maior que a dele – torna-se Conselheiro de Estado – e passa a flunar, independente, nas ruas de São Petersburgo, com total autonomia. A personagem, ao reencontrar seu nariz, dá início a um “fantástico” diálogo:

“Excelentíssimo senhor”..., disse Kovalióv com um sentimento de amor-próprio, “não sei como entender suas palavras... Aqui, tudo me parece muito claro... Ou, se o senhor quiser..., o senhor é o meu próprio nariz!” O nariz olhou para o major, e suas sobrancelhas franziram-se um pouco. “O senhor está enganado, cavalheiro. *Eu sou*

²⁷⁵ SCHNAIDEMAN, 1982, p. 67 (grifo nosso).

²⁷⁶ БАКХТИН, 1997, p. 48.

²⁷⁷ SCHNAIDERMAN, 1983, p. 23.

²⁷⁸ Нос; *O Nariz*.

²⁷⁹ Шинель; *Capote militar*.

eu mesmo. Além do mais, entre nós não pode haver nenhuma relação íntima”. [...] Dizendo isso, o nariz deu as costas e continuou rezando.²⁸⁰

Por fim, o major percebe o desprendimento natural do nariz e o vê flanando, sob a forma de Conselheiro do Estado, em diversos lugares. Esse aspecto picaresco e irônico também aparece n' *O Capote*. Após lhe roubarem o caro e novo capote, o pobre funcionário Akáki Akakiévitch Bachmátchkin morre desgostoso e isolado, retornando como espectro à cidade para vingar suas infelicidades e dissabores.

A visão fantástica de Gógol sobre a sociedade russa da capital São Petersburgo pode ser considerada como uma crítica a essa realidade urbana contraditória, ao “tourbillon social”. Petersburgo, construída por Pedro I em 1703, nos pântanos do rio Neva, foi organizada, projetada e planejada por arquitetos estrangeiros, tendo sido considerada “uma janela para a Europa”, porém, ao mesmo tempo, cunhada por Gógol e Dostoiévski como “estranha, sinistra e espectral”.²⁸¹ Por isso, as galerias, os bulevares, as ruas, os prédios e seus estabelecimentos se tornarem imagens da vida urbana. No que toca a São Petersburgo, as noites brancas, o tumulto e a tranqüilidade, o comércio, o contraste da aristocracia e dos camponeses, as pobres pensões, os miseráveis e escuros prédios e tabernas, os rios e os canais, os carros de aluguel da metrópole imperial e a *Prospiékt Niévski* devem ser quadros canônicos tanto para o crítico como para todo leitor de Dostoiévski.²⁸² Todavia, paradigmaticamente, será Paris a cidade emblemática da eclosão do capitalismo, a capital moderna do século XIX e considerada a grande cidade graças à inovação e ao desempenho do prefeito Georges-Eugène Haussmann (1809-1891),²⁸³ que assumiu a prefeitura em 1853.

Paris se constitui no paradigma da cidade moderna, metonímia da modernidade urbana, isso se deve, em grande parte, à força das representações construídas sobre a cidade, seja sob a forma de uma

²⁸⁰ GÓGOL, Nicolai. O nariz. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 194 (grifo nosso).

²⁸¹ BERMAN, 2007, p. 208.

²⁸² SCHNAIDERMAN, 1983, p. 56.

²⁸³ PESAVENTO, 1999, p. 24, 54. Segundo Pesavento, os projetos de renovação da capital francesa começaram com o Conde de Rambuteau, isto é, antes de Haussmann (p. 59).

vasta produção literária, seja pela projeção urbanística dos seus projetos, personificados no que se chamaria de 'haussmanismo'.²⁸⁴

A força desse paradigma se dá pela sua receptividade universal, rompendo a barreira do tempo e do espaço. Sem dúvida, Paris se torna centro de poder e da vida social. Contudo, a modernização desenfreada fará com que a capital francesa seja, ao mesmo tempo, a cidade-luz por excelência e “símbolo da cidade maldita, espécie de Babilônia moderna, cujo lado sombrio e ameaçador a faz ser comparada a um monstro devorador”.²⁸⁵ Nas palavras do fisionomista Balzac, “um inferno e um paraíso”.²⁸⁶ Nela eclodirá a diversidade étnica com os desfiles de todos os tipos de transeuntes. Por isso, a desordem ser, por natureza, também, o paradigma das grandes cidades. Estas se tornam palcos alegóricos para a realização das virtudes e dos vícios.²⁸⁷

Convém nos determos, rapidamente, na grande Avenida Niévski: palco sublime dos transeuntes petersburgueses. Considerada a rua mais larga e longa, a mais iluminada e pavimentada da capital russa, a *Prospiékt Niévski* – espaço urbano propriamente moderno – foi objeto de investigação de muitos pensadores devido a duas essenciais características. Primeiramente, foi um projeto que independeu da intervenção do Estado. Assim, nela pulularam todos os tipos de classe.

[...] a Nevski foi o único lugar em Petersburgo (e talvez em toda a Rússia) onde todas as classes existentes se reuniram, da nobreza, cujos palácios e casas embelezavam a rua no seu ponto inicial perto do Almirantado e do palácio de Inverno, aos artesãos pobres, prostitutas, desamparados e boêmios que se amontoavam nos pulgueiros e tavernas ordinárias próximos à estação de trem na praça Znaniemski, onde a

²⁸⁴ PESAVENTO, 1999, p. 31.

²⁸⁵ PESAVENTO, 1999, p. 39.

²⁸⁶ BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Trad. Valdemar Cavalcanti, Gomes de Oliveira. São Paulo: Globo, 1990. v. X, p. 52. Balzac narra sobre as habitações e as ruas nas mediações do Louvre, “cujos habitantes são provavelmente fantasmas, porque aí nunca se vê ninguém. [...] A escuridão, o silêncio, o ar glacial, a profundidade cavernosa do terreno concorrem para fazer de tais casas uma espécie de criptas, de túmulos vivos. Quando passamos de carruagem ao longo desse bairro morto e corremos a olhar pela rue du Doyenné, sentimos frio até na alma; perguntamo-nos quem pode morar ali, o que ocorre à noite em tal lugar, à hora em que essa rua se transforma num sítio deserto e perigoso e na qual encontram campo livre, envolvidos num manto da noite, todos os vícios de Paris” (p. 69-70).

²⁸⁷ PESAVENTO, 1999, p. 41-48 *passim*.

Nevski terminava. A rua os uniu, os arrastou num turbilhão e deixou-os fazer o que pudessem de seus encontros e experiências.²⁸⁸

O espaço urbano da Niévski tem como característica essencial a sociabilidade: todos os tipos de transeuntes vêm e vão para verem e serem vistos, comentarem o que viram e escutarem o que, possivelmente, não viram.

A segunda característica é que “a Nevski serviu como vitrina das maravilhas da nova economia de consumo que a moderna produção em massa começava por tornar acessíveis: mobília e prataria, tecidos e vestuários, botas e livros, tudo era agradavelmente exibido pela multidão das lojas da rua”.²⁸⁹

A vida urbana comum e a suntuosidade da aristocracia, portanto, são aspectos que se contrapõem na obra de Gógol, representando, nas palavras de Cavaliere, o contraponto absoluto

[...] entre o homem comum e a autoridade central, retratado de forma alegórica em vários de seus textos [de Gógol], recria o mito de São Petersburgo, vista agora como cidade irreal, quase surreal, uma terra de mortos-vivos, onde a burocracia engole as pessoas, transformando-as em marionetes grotescas do destino insondável.²⁹⁰

Compreendemos que o senhor Goliádkin, como muitas das personagens de Gógol, é a expressão pitoresca mais acabada da ausência de perspectiva de ascensão social da classe dos funcionários públicos. Contudo,

[...] as personagens de Dostoiévski se tornaram ‘fantásticas’, não por causa das cômicas distorções provocadas pelo prisma oblíquo do humor gogoliano, mas através da inesperada delicadeza de seus sentimentos e reações. Foi esse, então, seu ponto de partida no mundo literário – o fascínio pelo romantismo, o voltar-se para Gógol, a percepção de que a realidade também continha seu próprio tipo de estranheza visionária, e a invenção de uma nova variedade desse estranhamento.²⁹¹

É-nos imprescindível destacar um paralelismo explícito (e a noção de dialogismo polifônico bakhtiniano) entre a novela de Gógol e *O Duplo*. Logo no início

²⁸⁸ BERMAN, 2007, p. 229.

²⁸⁹ BERMAN, 2007, p. 228.

²⁹⁰ CAVALIERE, Arlete. Gógol: um espelho deformante. *Entre livros*, São Paulo, n. 2, p. 53-57, 2007, p. 55.

²⁹¹ FRANK, 2002, p. 111.

desta última, ao acordar por volta das oito da manhã, o senhor Goliádkin abre a boca, espreguiça-se e abre os olhos:

Durante dois minutos continuou deitado sem fazer um movimento, como alguém que não sabe bem se ainda dorme ou se já está acordado, se já está rodeado do mundo real ou se continua a sonhar. Em breve, porém, o senhor Goliádkin sentiu claramente que lhe voltavam as impressões habituais. [...] Porém, minutos depois, saltou da cama. Tinha sem dúvida apanhado o fio que ligava os sonhos incoerentes que sonhara. Mal saiu da cama e pegou num pequeno espelho redondo que estava em cima da cômoda. Refletido no espelho, o seu rosto ensonado, de olhos semicerrados, um tanto gasto, era daqueles que passam despercebidos. Todavia, o senhor Goliádkin estava indubitavelmente muito satisfeito com a imagem que o espelho lhe oferecia. ‘Seria bem desagradável – disse baixinho para si próprio – seria bem desagradável, se hoje qualquer coisa corresse mal, se me aparecesse, por exemplo, um furúnculo ou qualquer outra coisa aborrecida. **Felizmente, por enquanto tudo está correndo bem, muito bem até...**’²⁹²

E, em Gógol:

O assessor de colegiatura Kovalióv acordou bastante cedo e fez brr... com os lábios, coisa que sempre fazia ao despertar, embora ele mesmo não soubesse explicar por qual motivo. Kovalióv espreguiçou-se e ordenou que lhe trouxessem um pequeno espelho que estava sobre a mesa. Só queria dar uma olhada na espinhazinha que tinha aparecido em seu nariz na noite anterior; mas, para sua imensa surpresa, viu que em vez de nariz havia uma superfície completamente lisa. Assustado, Kovalióv pediu água e esfregou os olhos com uma toalha: de fato, o nariz não estava lá. Começou a palpar com a mão para se certificar de que não estava dormindo: não, não estava. O assessor de colegiatura Kovalióv pulou da cama e estremeceu: nada de nariz!...²⁹³

Lembremos que as primeiras obras de Dostoiévski refletem uma tradição da prosa russa, isto é, são construídas a partir de um enredo simples e da ênfase na descrição das personagens por meio de incidentes ligados entre si e entre os acontecimentos da vida moderna cotidiana, embora se possa encontrar, em algumas

²⁹² DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 287 (grifo nosso). Importante frisar que a frase grifada por nós representará, no decorrer da obra, exatamente o oposto: nada irá bem para o senhor Goliádkin. No original, [...] *vrótschem, pokamiést niedúrno; pokamiést vciô idiôt khorochó*. [...] *впрочем, покамест недурно; покамест все идет хорошо*. “[...] pensando bem, por enquanto nada mal; por enquanto tudo vai bem” (DOSTOIÉVSKI, 1956, 210).

²⁹³ GÓGOL, 2004, p. 191.

histórias, uma trama mais complexa da intriga. Por outro lado, o escritor tinha preferência por descrever suas personagens em momentos de intenso conflito e de crise existenciais, o que gera certo grau de tensão narrativa.

A linguagem poética de Dostoiévski está permeada pela diacronia, ou seja, os fenômenos sociais, culturais, lingüísticos são observados conforme a evolução temporal. Essa permeabilidade diacrônica condiz com a paródia, a ironia, a “estilização” de uma outra realidade, disforme em relação à verdadeira realidade platônica, que não é senão o seu espelhamento. Vale resgatar que a leitura irônica é uma leitura reivindicada pelos românticos. Ela rompe, de maneira anárquica, o ideal formal e a aparência para estabelecer a arte como mimesis. A concepção da arte seria, então, autônoma, lúdica, participativa e antinômica, ou seja, a literatura se baseava nas determinações histórica e conceitual e nas relações entre sociedade e política. A arte se reduziria à representação subjetiva autônoma e o escritor passaria a exercer funções sociais por intermédio da literatura jornalística.²⁹⁴ Essa espécie de negação à formalidade clássica, como vimos, é própria da expressividade romântica. A expressão de negatividade, de um relativismo e de uma indecibilidade – fragmentação textual e ausência de uma afirmação real imposta pela tradição – condiz com o gosto pela ruína, pela decadência e pela morte. A arte romântica asseguraria ao autor a sua manifestação irônica através da obra, logrando romper e desestabilizar a forma, usufruindo a linguagem dos múltiplos sentidos, das várias percepções frente à obra, o que possibilita inúmeras leituras de um texto literário.

Voltando à questão literária na modernidade, a seus aspectos urbanos e ao contexto histórico no século XIX, nesse período o pensamento se estruturava na irrupção e na irregularidade psicológicas. Observamos que a literatura dos anos de 1840, isto é, a literatura de informação jornalística por intermédio do *feuilletons*, tende a desvelar os dramas humanos, as irregularidades já aqui referidas. O indivíduo lutava

²⁹⁴ É fundamental recordar que Dostoiévski, no ano de 1847, já exercia suas primeiras atividades jornalísticas ao assumir um importante cargo na *Gazeta de São Petersburgo*, em que chega a produzir quatro folhetins, sendo que no último o “cronista” analisa a figura do sonhador (FRANK, 1999a, p. 308-309). Ademais, Dostoiévski, juntamente com seu irmão mais velho Mikhail Dostoiévski, fora responsável pela publicação de duas revistas correntes, no início da década de 1860, denominadas *Время* (*Vriêmia*), *О Tempo*, e *Эпоха* (*Epókha*), *Época*, após a fase siberiana (prisão em Omsk) e de exílio (residência em Semipalatínski). Na primeira, o escritor russo escrevia sua ficção-documento (*Recordações da casa dos mortos*), sua literatura e realidade histórica (Cf. também SCHNAIDERMAN, Boris. *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 98-99).

para afirmar a liberdade de sua personalidade diante das leis natural e social,²⁹⁵ o que implicava, no caso da Rússia, uma nova forma de analisar a realidade e entender seus acontecimentos. Devemos considerar que a Rússia vivia num regime feudal que somente após a década de sessenta foi abolido pelo *tsar*²⁹⁶ Aleksandr II (1818-1881), filho de Nicolau I (1825-1855). Além disso, entre 1820 e 1825, a Rússia passa por uma instabilidade social e econômica. Se algumas importantes famílias aristocráticas tinham objetivos moderados, havia outras mais radicais, “mas todas estavam insatisfeitas com o fato de Aleksandr I [1801-1825] ter visivelmente abandonado as suas promessas iniciais e suas ambições de reformador social”.²⁹⁷ Com a repentina morte deste último, Nikolai I torna-se o novo *tsar* e faz desencadear, no seu império autocrático, a “Insurreição Decabrista”,²⁹⁸ cujo fim era apoiar Konstantin, irmão mais velho de Aleksandr I, que tinha fama de liberal e havia renunciado ao trono. Essa espécie de revolução fora esmagada pelo regime oficial do novo *tsar*, que condenou alguns “aristocratas revoltosos” ao exílio e ao isolamento perpétuo na Sibéria.

É nesse problemático ambiente histórico, que, no dia 30 de outubro de 1821, Dostoiévski nasce no hospital Marínski, em Moscou, onde trabalhava seu pai Mikhail Andréievitch Dostoiévski. O mundo em que Dostoiévski cresceu – o regime policial de Nikolai I – lhe forneceu material para que pudesse descrever e refletir sobre as conseqüências que isso poderia causar no ser humano: insegurança social, crises espirituais, morais e culturais. “A grande maioria vivia em meio à confusão e ao caos moral de uma ordem social em permanente ebulição, caracterizada pela incessante destruição de todas as tradições do passado”.²⁹⁹ A própria família de Dostoiévski sentia a insegurança com relação ao seu *status* social. Segundo Frank, o pai do escritor insistia em manter as aparências financeiras diante de seus familiares e da sociedade ao se inclinar mais para a aristocracia rural em vez de apoiar a “recente nobreza do funcionalismo público”.³⁰⁰ Frank ainda associa uma parte da obra *O Duplo* à reivindicação paterna do *status* social. Nas suas palavras, “Dostoiévski lembrou-se

²⁹⁵ É o caso do senhor Goliádkin.

²⁹⁶ царь: César. Somente com o decreto de Alexandre II, em 09 de fevereiro de 1860, os servos camponeses foram libertados do regime feudal.

²⁹⁷ FRANK, 1999a, p. 26.

²⁹⁸ A terminologia provém de декабрь (*diekábr*), que em russo se trata do mês de Dezembro.

²⁹⁹ FRANK, 1999a, p. 29.

³⁰⁰ FRANK, 1999a, p. 29ss.

dessa norma e da estrita obediência dos pais aos seus preceitos, quando o Sr. Goliádkin, em *O Duplo*, aluga uma carruagem e uma libré para seu criado descalço, Pietrúchka, a fim de realçar sua posição social aos olhos do mundo”.³⁰¹ Especulação ou não, essa pretensão à nobreza rural era incongruente com suas posses reais.

A figura única do *tsar*, soberano absoluto, simbolizava que todo o poder sobre as vidas social, política, econômica e até religiosa se concentrava em suas mãos. É nesse período que se inicia, também, a questão entre os “ocidentalistas” (europeístas russos) e os “eslavófilos” (nacionalistas), isto é, aqueles que se aproximavam das culturas ocidentais, francesa e alemã, e aqueles que as repudiavam.

Os eslavófilos, apesar do fanatismo, haviam pregado uma atitude de reverência pelo passado russo e pela importância moral, social e espiritual da comuna camponesa; os ocidentalistas, apesar de se terem afastado do povo, compunham a minoria culta que era simpática a todas as manifestações de progresso e ao avanço da civilização.³⁰²

Ou seja, para os ocidentalistas, a Rússia se mantinha “atrasada” e sua regeneração só seria estabelecida através de reformas, a exemplo da Europa. Para os eslavófilos,

[...] o regime inaugurado por Pedro o grande é uma cópia desastrosa dos regimes europeus e que é necessário voltar ao período moscovita. Sonham com uma igreja independente do Estado, com uma Rússia verdadeiramente russa que de si mesma extraísse as suas instituições. Os adversários só têm de comum o descontentamento, o que já é alguma coisa”.³⁰³

Tanto os primeiros como os segundos eram suspeitos aos olhos do governo policial do *tsar*. Os nacionalistas russos acreditavam que a Rússia se distinguiu da Europa porque todo o seu contexto histórico havia se caracterizado mais pela paz e concórdia cristãs que pelas guerras subjetivas pelo poder, tão típicas das rivalidades de classe do Ocidente.³⁰⁴ Por fim, como anteriormente mencionamos, o fator histórico que instigou os movimentos político-sociais foi a Revolução Industrial, que proporcionou

³⁰¹ FRANK, 1999a, p. 34.

³⁰² FRANK, 2002, p. 56.

³⁰³ TROYAT, 1958, p. 114.

³⁰⁴ FRANK, 1999a, p. 284.

diversas rupturas nos âmbitos social, econômico e cultural. Observa-se o aumento do domínio do capital em quase todos os campos de atividades econômicas. Conseqüentemente, geraram-se dois tipos de classes sociais: a burguesia industrial e o proletário.

A burguesia tornou-se o elemento direto da sociedade e passou a dedicar-se ao capitalismo financeiro; os seus membros entregaram-se a operações de capitalização, ao lançamento de novos negócios cujo propósito era o lucro imediato, sem levarem em consideração o que pudesse vir depois.³⁰⁵

Portanto, por mais que houvesse uma contribuição para a melhoria de vida do homem, houve contradições: a desigualdade e a fragmentação do sujeito na “desigual repartição dos benefícios das riquezas que assentam fundamentalmente os prejuízos de que costumam inculpar-se a mecanização e a ciência”.³⁰⁶

É nesse transe dicotômico da modernidade que a rua, palco para os fisiologistas e espaço para o poeta e para a figura do *flâneur*, ocupou o imaginário de escritores e pensadores russos. Esses questionavam, todavia, se haveria uma literatura autenticamente russa e com identidade própria ou se a sua produção literária tinha um viés excessivamente estrangeiro. Gera-se, daí, a tensão entre a vontade de mudanças frente à repressão do regime tsarista, isto é, frente à repressão dos subordinados secretos de Nikolai I que delatavam aqueles que tinham pensamentos livres e perigosos.³⁰⁷

³⁰⁵ NUNES, 1963, p. 69-70.

³⁰⁶ NUNES, 1963, p. 69-70.

³⁰⁷ Trata-se da polícia política secreta e vigilante, cujo papel era espiar os indivíduos politicamente suspeitos e perigosos para o regime tsarista, os охранка (*okhranka*).

CAPÍTULO 4

O dialogismo polifônico n' *O Duplo*

Falar sobre polifonia e dialogismo em Dostoiévski é, acima de tudo, investigar a análise feita por Mikhail Bakhtin (1895-1975) sobre suas obras. A principal tese desse inovador da crítica literária, a polifonia como discurso do diálogo inacabado, baseia-se nas noções de “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis” e de “vozes equípolentes”, ou seja, na noção de que várias consciências e vozes independentes participam de um mesmo diálogo sem que se anulem. Todas essas múltiplas vozes, por expressarem suas ideologias e idéias, são independentes e possuem valores significativos no enredo de toda narrativa. Elas se mantêm em absoluta igualdade no grande diálogo ao longo do texto escrito. Assim, na obra artística de Dostoiévski, “[...] suas personagens principais são, em realidade, *não apenas objeto do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante*”.³⁰⁸ Bakhtin se baseia, então, nas noções de que “a consciência do herói é dada como a outra, a consciência do *outro* mas ao mesmo tempo não se objetiva, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor”.³⁰⁹

Dostoiévski, para Bakhtin, não cria “escravos mudos [...] mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele”.³¹⁰ Por esse motivo, a autoconsciência de Goliádkin dialoga consigo mesma e com as outras: as das personagens e a do próprio autor. A consciência vive intensa relação com a outra e nunca se basta a si mesma.

A autoconsciência do herói em Dostoiévski é totalmente dialogada: em todos os seus momentos está voltada para fora, dirige-se intensamente a si, a um outro, a um terceiro. [...] Nos romances de Dostoiévski tudo se reduz ao diálogo, à contraposição dialógica enquanto centro. Tudo é meio, o diálogo é fim. Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência”.³¹¹

³⁰⁸ BAKHTIN, 1997, p. 4 (grifo do autor).

³⁰⁹ BAKHTIN, 1997, p. 4.

³¹⁰ BAKHTIN, 1997, p. 4.

³¹¹ BAKHTIN, 1997, p. 256-257.

O herói de Dostoiévski não é nem um “ele” nem um “eu”, mas um “‘tu’ plenivalente em diálogo, isto é, um plenivalente ‘eu’ de um outro (um ‘tu és’)”.³¹²

Percebemos, n' *O Duplo*, a freqüente movimentação de idéias equípolentes e imiscíveis – equípolentes porque equivalentes; imiscíveis porque não misturadas e independentes. A combinação polifônica se dá através da consciência independente e imiscível das personagens com a do autor. Em se tratando exclusivamente da novela *O Duplo*, Bakhtin comenta que cada voz está dialogicamente decomposta, mas que “ainda não se verifica o autêntico diálogo de consciências imiscíveis”. Todavia, elas já estão esboçadas na própria estrutura do discurso dessa novela.³¹³

Segundo Luis Pondé, através da polifonia, Mikhail Bakhtin almejava “desubjetivar” a linguagem do indivíduo, afastando “qualquer idéia de linguagem baseada na noção de indivíduo, de subjetividade ou de interioridade”.³¹⁴

Segundo Bakhtin, nas obras de Dostoiévski não existe nenhuma subjetividade, já que seus personagens não têm unidade identitária; não há subjetivismo, sua poética parte de uma visão de mundo como se este fosse um espaço essencialmente contraditório ou controverso. [...] Esta imagem descreve muito bem o universo de Dostoiévski: o ser humano é um ser despedaçado.³¹⁵

Dostoiévski, segundo Mikhail Bakhtin, é, portanto, o responsável por um novo tipo de criação romanesca: o romance polifônico. Para Paulo Bezerra, “esse romance [*O duplo*, novela de 1846] é o laboratório do grande romance dialógico e polifônico de Dostoiévski em sua forma acabada, e esse laboratório será completado mais tarde por ‘Memórias do subsolo’ (1864)”.³¹⁶

Esse novo gênero literário foi emprestado à arte musical, uma vez que aponta para a junção e sobreposição de melodias independentes, mas que harmoniosamente se integram num mesmo conjunto. O conceito de polifonia (muitas vozes) diz respeito à sobreposição das várias vozes interiores que, conjuntamente, compõem um certo tom.

³¹² BAKHTIN, 1997, p. 63.

³¹³ BAKHTIN, 1997, p. 222.

³¹⁴ PONDÉ, 2003, p. 123.

³¹⁵ PONDÉ, 2003, p. 125.

³¹⁶ BEZERRA, Paulo. A perenidade de Dostoiévski. *Cult: revista brasileira de literatura*, São Paulo, v. 4, p. 6-13, 2006, p. 6.

No livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin analisa o romance polifônico, a dialogia, o carnaval e a carnavalização da e na literatura.

No presente capítulo, sob o ângulo da polifonia, discorreremos sobre o diálogo e a multiplicidade de vozes e consciências na estrutura d' *O Duplo*. Porém, pensamos que algumas palavras sobre a carnavalização merecem, também, destaque. O que seria, portanto, essa carnavalização? Segundo Bakhtin:

Chamaremos *literatura carnavalesca* à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco [antigo ou medieval]. Todo o campo do sério-cômico constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura.³¹⁷

N' *O Duplo*, a carnavalização seria, ao mesmo tempo, uma estruturação dupla. Há a junção entre as situações constrangedoras envolvidas no espaço urbano, na repartição e na própria residência, as quais, ironicamente cômicas, se desdobram desfechando na seriedade. Por isso, o carnaval e a carnavalização estarem presentes desde o início da novela. Os gestos e trejeitos do senhor Goliádkin são, por natureza, carnavalescos. Aqueles do seu duplo, o zombeteiro, são propositais e premeditados. A conduta inconseqüente do senhor Goliádkin original se revelará na inconsistência de seus gestos, na ambigüidade de seu modo de ser e no seu comportamento desequilibrado. Vejam-se algumas cenas que exemplificam essa temática e também o dialogismo interior.

A primeira diz respeito ao capítulo I. Após se arrumar e esperar Pietrúchka, “svoiegô kamerdínera”,³¹⁸ Goliádkin analisava seus setecentos e cinqüenta rublos em notas e concluía, apesar de ter um aspecto estranho, “que estava tudo em ordem e nada mais era necessário. Então, com o coração tranqüilo, apressou-se a descer as escadas [...]”.³¹⁹ Não obstante, logo que o coche atravessa o portão da casa em que residia, aquele assomo de alegria é dissipado por uma espécie de nervosismo. “Por outro lado,

³¹⁷ БАКHTIN, 1997, p. 107.

³¹⁸ Петрушка, своего камердинера; Pietrúchka, seu camareiro (DOSTOIÉVSKI, 1956, 210).

³¹⁹ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 289.

imediatamente logo depois ao acesso de alegrias e risada, sucedeu-se, de alguma forma, uma expressão estranha e preocupada na fisionomia do senhor Goliádkin”.³²⁰

Na segunda cena, no final do capítulo I e início do II, o encontro com seu médico “confessor” – por sinal, contrariado e aborrecido com a visita do *paciente* Goliádkin – lhe causará novos disparates e anormalidades. Ele lançará olhares inquietantes e provocadores, gestos e trejeitos discordantes. Ao encarar o médico, seus olhos brilham, os lábios tremem e as transformações se concretizam. Essas transformações momentâneas criam um espaço carnavalizado, pelo grotesco da cena, pela inversão de expectativas.

Fica muito atrapalhado, balbucia umas palavras ininteligíveis, certamente palavras de desculpa, e depois, como não sabe o que há de dizer, puxa uma cadeira e senta-se. Mas logo se dá conta de que se sentou sem que para isso tivesse sido convidado; compreende que foi inconveniente e, para reparar a falta, contra todas as regras de etiqueta, ergue-se bruscamente... Recompõe-se, apercebe-se vagamente que de uma só vez cometeu dois disparates... e então não perde tempo... comete o terceiro; tenta desculpar-se, murmura, sorrindo, algumas palavras, cora, atrapalha-se, deixa de falar, toma um ar grave, torna a sentar-se, agora definitivamente, e procura sossegar-se lançando o tal olhar provocante cujo efeito é, segundo pensa, reduzir a pó todos os seus inimigos.³²¹

O diagnóstico é, em seguida, prescrito: mudar de hábitos em sociedade, mudar de vida, isto é, “mudar radicalmente seu caráter”.³²² Imediatamente a esse inusitado encontro, no segundo capítulo, ao se retirar do consultório, o senhor Goliádkin pede para que seu criado o leve num conhecido restaurante da Perspectiva Niévski. Minutos depois de se sentar, encontra com os dois “colegas da repartição” que houvera visto pela manhã. Com um expressivo semblante, retira-se em seguida e dialoga consigo mesmo sobre o jantar de aniversário de Klara:

‘O jantar só deve começar depois das quatro horas, talvez mesmo por volta das cinco. Não será ainda cedo demais? Claro que posso chegar

³²⁰ DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 213 (tradução nossa). *Vprótchem, tótchas jie pósliie pripádka viciôlostí smiékh smienúlsia kákim-to strânim ozabótchienim virajiênem v lítsie gospodína Goliádkina*. Впрочем, тотчас же после припадка веселости смех сменился каким-то странным озбоченным выражением в лице господина Голядкина.

³²¹ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 292.

³²² переломить свой характер; *pierielomít svói kharáker* (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 218).

um pouco antes... É um jantar de família, onde tudo se passa *sans façons* como dizem as pessoas da alta roda. E por que havia eu de fazer cerimônia? [...]. O senhor Goliádkin vai pensando assim, mas, apesar disso, está cada vez mais enervado. [...] Fala sozinho, faz gestos com a mão direita e continua sempre a olhar pela janela.³²³

As outras cenas tratam do encontro com o duplo na repartição. Há no capítulo VI momentos que exemplificam, além da carnavalização, a submissão do Goliádkin original ao seu duplo e o seu espanto quanto à existência de um homônimo.³²⁴ Percebem-se, ainda, o discurso interno e a presença das “vozes” analisadas por Bakhtin.

Após “as aventuras inverossímeis daquela noite anterior”,³²⁵ Goliádkin se dirige para a repartição e encontra o “recém-chegado”, de rosto familiar.

- Mas... É que está aqui, Anton Antônovitch... está aqui um funcionário...
- Continuo sem perceber o que diz meu amigo.
- Estou a dizer, Anton Antônovitch, que há aqui um novo funcionário...
- Ah! Sim..., é claro, ... o seu homônimo...
- Como? – exclamou o senhor Goliádkin.
- Sim, o seu homônimo... Também se chama Goliádkin... Não é seu irmão?
- Não, Anton Antônovitch, não...
- Então, desculpe! Julguei que era um parente seu. Sabe? Tem um ar de família...³²⁶

Falar sobre o ar familiar se relaciona com a assombrosa verdade “a ponto de se confundir um com o outro. Tal como se ele fosse o senhor mesmo e não outro”.³²⁷

O diálogo apresentado acima sobre o novo funcionário gera a situação de dialogismo: “Que haverá por detrás de tudo isso? [...] Não, o melhor é esperares um pouco, Iákov Pietróvitch, esperar e sofrer.”³²⁸ Conclui, por fim, que pensar no infortúnio que a presença do novo funcionário lhe causara não valeria a pena. Ele,

³²³ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 302.

³²⁴ No original: однофамилец ваш; *odnofamiliets vach*; “vosso homônimo”. O termo фамилия, *família* diz respeito ao sobrenome familiar.

³²⁵ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 317.

³²⁶ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 321.

³²⁷ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 322.

³²⁸ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 324.

Iákov Pietróvitch Goliádkin, é, definitivamente, ele; que não é nenhum senhor de intrigas; que não dá importância aos grandes senhores e que tem orgulho em ser “simples, correto, honesto, cordial”.³²⁹

Vê-se, contudo, como o espaço urbano, mencionado no capítulo 3 desta dissertação, torna-se o *miésto*³³⁰ da carnavalização, da ambigüidade – acolhedor, mas contraditório – do mundo capitalista. Depois da impressão que o homônimo Goliádkin lhe provocara, o original Goliádkin vê o espaço urbano como um refúgio salvador. “Na rua sente-se como se estivesse no paraíso. Sente até desejos de ir dar uma volta pela Perspectiva Niévski. Que vida esta! – diz de si para si. – Tudo muda.”³³¹ Não obstante o entusiasmo, um “espinho” ainda lhe fere a existência e de repente cala-se, pára, treme da cabeça aos pés e inquieta-se. Ao seu lado, o *Doppëlganger*.

Fecha os olhos durante um minuto. Entretanto, espera... Se se tivesse enganado! Torna a abrir os olhos. Olha a medo para a direita. **Não, não foi ilusão. A seu lado caminha... o outro senhor Goliádkin, que, muito sorridente, o olha nos olhos e parece esperar o momento de entabular conversa.** [...] – Eu gostaria – disse por fim o amigo do senhor Goliádkin – Eu gostaria... Espero que me desculpe. Não sei a quem hei de dirigir-me. São as circunstâncias da vida... Espero que desculpe a minha ousadia. Mas pareceu-me que o amigo me olhava com simpatia hoje de manhã. Pela minha parte, simpatizei logo com o senhor...³³²

E, em seguida, citaremos o mesmo diálogo citado na página 47 desta dissertação. No capítulo VII, eles dialogam:

– **Se não sou indiscreto – perguntou o senhor Goliádkin – posso saber como o senhor se chama?**
– **Eu... eu me chamo Iákov Pietróvitch – murmurou como se tivesse vergonha e pedisse desculpa de se chamar assim.**

³²⁹ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 325.

³³⁰ место; lugar, local.

³³¹ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 324-325.

³³² DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 325 (grifo nosso). *Niét, nié illiúzia!... Riádom s nim siemieníl utriénni znacómiets ego, ulibálcia, zagliádival iemú v litsó i, cazálos, jdal slútschaia natchát razgovór.* Нет, не иллюзия!... Рядом с ним семенил утренний знакомец его, улыбаясь, заглядывал ему в лицо и, казалось, ждал случая начать разговор. “Não, não era ilusão!... Ao seu lado andava a passos miúdos seu conhecido matutino, sorria, espiava ele na cara e, ao que parecia, aguardava a ocasião para entabular conversa” (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 269).

– Iákov Pietróvitch – repetiu o senhor Goliádkin que não foi capaz de dissimular o seu mal-estar.

– Sim, é isso, sou seu homônimo – respondeu o tímido hóspede que ousou sorrir e quis agradecer. Parou logo a seguir com um ar muito sério e um pouco atrapalhado.³³³

Em um novo encontro com seu homônimo, este lhe dá piparotes, beliscões e o trata com certa familiaridade. Realmente, a repartição em que trabalha, as ruas, o restaurante e sua própria casa são símbolos emblemáticos da representação do carnavalesco na obra de Dostoiévski, como espetáculo que a metrópole oferece.

O senhor Goliádkin Júnior adivinha as intenções do senhor Goliádkin Sênior.³³⁴ Por isso olha à sua volta com inquietação e procura desaparecer. Mas o senhor Goliádkin agarrou já por um braço o seu hóspede da véspera. Os funcionários que o rodeiam afastam-se e esperam com curiosidade. O senhor Goliádkin número um sabe bem que a opinião pública já não está com ele. Sente que armam intrigas nas suas costas. Mais uma razão para dominar-se. O momento é decisivo. [...]. – Meu pobre amigo... – diz o senhor Goliádkin Júnior fazendo uma careta ao senhor Goliádkin Sênior. Depois, com grande familiaridade, deu um beliscão na face direita do senhor Goliádkin, que ficou fora de si. O sócia dá conta que o seu adversário treme da cabeça aos pés, que fica mudo de raiva, vermelho como um lagostim, e percebe que irá exceder-se e agredi-lo. Então, de modo mais grosseiro, toma ele a dianteira, dá-lhe dois piparotes na cara, e goza ao ver o adversário imóvel, louco de raiva, com grande galhofa dos rapazes que assistem à cena. O senhor Goliádkin Júnior, com um descaramento indecente, continuou dando piparotes no senhor Goliádkin Sênior e, com o sorriso mais venenoso e trocista que pode imaginar-se diz: – Não, meu caro Iákov Pietróvitch, estás muito enganado. Não querias

³³³ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 327 (grifo nosso). No original: – *Izvinítie meniá, tchtô ia, – natchál góspodin Goliádkin, – vprótchem, pozvóltie uznát, cac mniê zvát vas? – Já... Já... Iákov Pietrovitchem, – potchtí prochieptál gost ego, slóvno sóviestias i stidiás, slóvno prochtchiénia procia v tom, tchtô i ego zovút tóje Iákovom Pietróvitchem.* – Извините меня, что я, – начал господин Голядкин, – впрочем, посвольте узнать как мне звать вас? – Я... Я... Яков Петровичем, – почти прошептал гость его, словно совестясь и стыдясь, словно прощения прося в том, что и его зовут тоже Яковом Петровичем. “– Perdoe-me, que eu – começou a conversar o senhor Goliádkin – aliás, com licença, posso vir a saber como o senhor se chama? – Eu... Eu... Iákov Pietróvitch – quase sussurrou seu visitante, como se tivesse envergonhado e acanhado, como que pedisse perdão por também se chamar Iákov Pietróvitch” (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 271). É curioso (mas não temos certeza efetiva) mencionar que *sóviest*, совесть (consciência), tem a mesma raiz que *sóviestias*, совестясь (envergonhado).

³³⁴ Em russo, господин Голядкин-младший, isto é, *senhor Goliádkin-mládchi*: “senhor Goliádkin mais novo” e господин Голядкин-старший, ou seja, *senhor Goliádkin-stárch*: “senhor Goliádkin mais velho” (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 286).

mais nada? Quer dizer que vamos os dois fazer intrigas, Iákov Pietróvitch!³³⁵

Após o encontro com seu *drugói* (o outro), o senhor Goliádkin imagina que os colegas da repartição poderiam estar tramando algo. “São nove menos um quarto. São horas de ir para o serviço. Que se irá passar? Gostaria de saber o que estão a tramar, qual é o objetivo deles, qual será o primeiro passo dos meus adversários?”³³⁶

Através dessas análises e desses extratos da obra, vê-se como o diálogo tem uma grande importância, pois seria o primeiro fundamento para a criação do texto escrito. O diálogo é, na verdade, a própria ação e é ele que estrutura a obra. Sem o dialogismo, os heróis de Dostoiévski e a dialética deixariam de existir. “Cada pensamento e cada vida vertem-se no diálogo inacabado”.³³⁷ Eis porque a “palavra autoritária” encerra a dialética. Ela vai contra a multiplicidade democrática das vozes imiscíveis. Por isso, o diálogo entre o autor, o narrador, o herói e, claro, o próprio leitor, lembra a maiêutica socrática. Sócrates, por meio da interrogação irônica, almejava fazer com que seus interlocutores pudessem atingir a verdade pelo processo dialógico. É como se houvesse uma memória do gênero, e o romanesco moderno finca, assim, raízes na Antigüidade, nos gêneros carnavalizados, aí incluída a maiêutica socrática. É o que nos mostra Bakhtin ao trabalhar este e outros gêneros carnavalizados.

O dialogismo no romance pressupõe a construção da personagem e, ao mesmo tempo, a presença ostensiva do autor no processo polifônico. A polifonia implica, sobretudo, o discurso dialógico como ininterrupto, como inacabado.

Dostoiévski supera a ordem do diálogo acabado utilizando o “multivocalismo”, o que representa que as vozes de suas personagens são intermináveis e contínuas. Ele ultrapassa o discurso simples de suas personagens para imbricá-las nas “agudas síncrises dialógicas, [nas] situações de enredo excepcionais e estimulantes, [nas] crises e reviravoltas, [nas] catástrofes e escândalos, [nas] combinações de contrastes e oxímoros, [...]”³³⁸

³³⁵ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 337-338.

³³⁶ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 333.

³³⁷ SCHNAIDERMAN, 1983, p. 102.

³³⁸ BAKHTIN, 1997, p. 158.

Estes poucos elementos que fazem parte da palavra bivocal 'divergente' na narrativa de **O Duplo**, além dos comentados por Bakhtine, serviriam pois, para revelar a íntima relação entre palavra-personagem; porque é através da fala, através das diversas categorias de palavras, que o herói se revela a nós em toda sua complexidade. Grossman também comenta que Dostoiévski introduziu o 'diálogo interior' no romance exatamente para revelar a 'bifurcação da consciência, a fragmentação da personagem principal', e 'esta forma rebuscada de auto-análise' já é estabelecida pelo sistema estilístico de **O sócia**.³³⁹

Existe no senhor Goliádkin, por exemplo, a compreensão apenas de sua fala bivocal que o atormenta porque sua consciência é um paradoxo de inúmeras vozes que perpassam seu interior. Nele se refletirá o diálogo infernal consigo mesmo, o diálogo em que sua consciência se perde dentro da própria polifonia interna: sua consciência em diálogo com as outras consciências, aí incluída a do próprio narrador. Sendo assim, onde há consciência humana, há dialogismo polifônico e, por conseguinte, não deveria haver uma teoria fechada que sistematizasse o processo literário de Dostoiévski, já que é um ininterrupto processo – sua literatura é identificada como um tipo específico de “literatura de processo”,³⁴⁰ ou, talvez, adensando a idéia, podemos tomá-la como uma “literatura em processo”.

Segundo Grossman, para uma interpretação correta do sistema narrativo de Dostoiévski seria indispensável caracterizar “a formação de seu gênero literário incomum, as leis do seu método criador, a multiforme experiência da vida e a elevada cultura lingüística desse mestre incomparável do romance”.³⁴¹ Entendemos que essa caracterização de Grossman seria o alicerce consistente e razoável para uma das muitas interpretações que suscita a obra de Dostoiévski.

Nos seus romances, tudo se concentra no diálogo, já que a contraposição dialógica revela-se como centro do enredo de suas narrativas. Porém, se para Bakhtin todo texto é dialógico, então a linguagem e a palavra, enquanto signos ideológicos inseridos nos contextos sociocultural e histórico, se inter-relacionam. De fato, “a linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam”.³⁴² Por esse motivo,

³³⁹ RENAUX, Sigrid. Dostoiévski: a duplicidade na estrutura narrativa de “O Duplo”. *Letras*, Curitiba, n. 25, Jul. de 1976, p. 386.

³⁴⁰ PONDÉ, 2003, p. 128.

³⁴¹ GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*. Trad. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 12.

³⁴² BAKHTIN, 1997, p. 186-190 *passim*.

a consciência das personagens de Dostoiévski é dialogada, isto é, nos seus textos as consciências, as vozes eqüipolentes e o diálogo polifônico representam um marco inaugural na série literária. Isto sem prejuízo da já referida memória do gênero dialógico presente em sua obra e que também faz dela um ponto culminante, moderno, da ampla tradição clássica.

Poderíamos também conceber o dialogismo como um movimento dialético próprio da metalinguagem. Vimos anteriormente que na metalinguagem os textos se remetem a eles próprios e a seus componentes: é um reenvio da linguagem sobre si mesma, chamando a atenção do leitor para os processos de feitura do texto. Como acentua Maria Nazareth Soares Fonseca, “[...] a metalinguagem é a ferramenta que nos permite descrever uma formação discursiva específica como a literária, entendendo o processo de sua enunciação, compreendendo a modelação formal que, em cada texto, sustenta sua feitura”.³⁴³ Não obstante, a metalinguagem não se restringe, absolutamente, à análise crítica da composição do texto literário. A metalinguagem, enquanto linguagem crítica de um sistema de signos estruturados, códigos – sejam quais forem –, tem um caráter desconstrutivo, o que implica uma abertura para que o crítico literário possa investigar a estrutura e a feitura da obra literária a partir de seus alicerces teóricos, a partir da poética explicitada em seu interior. Essa noção de código que fala de outro código é própria da função metalingüística. Como ressaltam Maria Zilda Cury e Ivete Walty, vivemos uma infinidade de linguagens e o processo metalingüístico é inerente ao trabalho criador embora haja graus diferentes de sua consciência nos diversos textos.³⁴⁴

A criação do romance polifônico tem, também, ligação direta com a realidade social dos tempos de Dostoiévski. Comenta Bakhtin que o autor russo encontrou, no âmbito social, a contrariedade e a variedade de planos para a composição de suas personagens. Ele considera fundamentais dois pontos. Primeiro, “a multiplicidade de planos e o caráter contraditório da realidade social eram dados como objetivo da época”,³⁴⁵ e segundo,

[...] as contradições extremamente exacerbadas do jovem capitalismo russo, o desdobramento de Dostoiévski enquanto indivíduo social e sua

³⁴³ FONSECA *apud* WALTY; CURY, 1999, p. 7.

³⁴⁴ WALTY; CURY, 1999, p. 18.

³⁴⁵ BAKHTIN, 1997, p. 27.

incapacidade pessoal de adotar determinada solução ideológica, tomados em si mesmos, são algo negativo e historicamente transitório mas, não obstante, constituíram as condições ideais para a criação do romance polifônico, 'daquela inaudita liberdade de 'vozes' na polifonia de Dostoiévski' que é, sem qualquer sombra de dúvida, um passo adiante na evolução do romance russo e europeu.³⁴⁶

Aí se explica o porquê de suas personagens serem um "tu és", um "tu és plenivalente" em um outro do eu, seu desdobramento,³⁴⁷ sua duplicação, simultaneamente o eu e outro. A figura do funcionário é emblema para esse processo de duplicação.

Resgatando algumas passagens do capítulo precedente sobre o gênero literário fantástico, recordemos que Dostoiévski se situava entre o romantismo e a Escola Natural. A crítica russa especulava sobre a nova teoria dos gêneros narrativos e Bielínski, por exemplo, denominava o romance como uma "epopéia moderna" por aproximar-se do poema lírico.³⁴⁸ As leis para a composição de suas personagens e para a criação de seus romances guardam relação com as cenas tumultuosas da realidade russa, em que participam todo tipo de gente e situações: intelectuais, bêbados, prostitutas, miseráveis, humilhados, burgueses, crianças ofendidas, paranóicos, reuniões, brigas, escândalos, histeria, suicídios, crises etc., sendo que essas leis são cotejadas com o contexto moderno. Ligado à nova corrente literária – gênero fantástico e sentimental de narrativa –, "o método de Dostoiévski procurava recriar de modo mais completo o real e o autêntico, mas somente aquilo que decorre das profundezas da consciência humana ou, mesmo, na região do subconsciente".³⁴⁹ A técnica do grotesco fantástico se adequa ao tema da ambição social, como ocorre com o nosso personagem duplicado. O efeito dessa técnica foi ressaltado por Dostoiévski, que denuncia a estagnação moral e a imobilidade social, quando expõe o aspecto humanamente trágico decorrente das frustrações psicossociais.

O romance moderno, o *roman-feuilleton*, passou a desempenhar papel fundamental para a criação polifônica de Dostoiévski. Segundo Joseph Frank, tal

³⁴⁶ BAKHTIN, 1997, p. 36.

³⁴⁷ BAKHTIN, 1997, p. 63.

³⁴⁸ GROSSMAN, 1967, p. 13.

³⁴⁹ GROSSMAN, 1967, p. 62.

gênero era um “drame dialogué” para Balzac³⁵⁰ e também para Dostoiévski, como retrato do mundo moderno. Essa variedade de vozes era assumida como linguagem própria, com personagens conscientes de suas condições de humilhados e ofendidos e que reagem “a qualquer tipo de ofensa à sua dignidade e procura[va]m preservar o núcleo de sua individualidade contra qualquer tentativa de padronização”.³⁵¹ Como nos diz Bakhtin, somente um mundo dividido em segmentos sociais em contradição poderia gerar o romance dialógico nos moldes dostoiévskianos.

Dostoiévski, em algumas obras, ao escrever na primeira pessoa, coloca-se no mesmo nível social e moral em que vivem suas personagens. Conforme expomos nos capítulos anteriores, o senhor Goliádkin, assim como a personagem de Gógol, Akáki Akákievitch Bachmátchkin,³⁵² d' *O capote*, é um perfeito daguerreótipo dos funcionários burocráticos, personagens desesperadamente ansiosos por agradar aos seus superiores burocráticos. Não parece casual a lembrança do daguerreótipo, instrumento fotográfico inventado por Daguerre (1787-1851) e que se tornou muito popular no século XIX, como forma de registro fotográfico.

O universo social das repartições e dos funcionários públicos russos e todas as suas instituições burocráticas achatavam de tal forma o indivíduo que ele se sentia estrangeiro em seu próprio solo. É o estranho circulando pelas ruas,³⁵³ configurando o *unheimliche* no sentido de “externo”, de “estrangeiro”.³⁵⁴ O absurdo e o inimaginável das questões sociais fizeram definir a visão inteiriça que se tinha do sujeito, incitando-o às manifestações do multivocalismo, das situações duplas e do estranhamento social, o que fez com que o indivíduo se sentisse desterritorializado em sua própria *Heimat*. Sobre a relevância desse universo social n' *O Duplo*, Dostoiévski notou que a influência da profissão burocrática atingia a ação e a razão humanas e a sua personagem dialógica é uma objetivação e vítima dessa situação.

³⁵⁰ FRANK, 1999a, p. 150.

³⁵¹ BEZERRA, 2006, p. 6.

³⁵² A título de curiosidade, um funcionário burocrático em São Petersburgo era denominado чиновник; *tchinóvnik*.

³⁵³ Berman explica que as organizações burocráticas detêm o poder de controlar e até destruir valores, vidas individuais e sociais e ainda anulam a capacidade individual de enfrentar essas forças (BERMAN, 1987, p. 18). A expressão máxima da perda de identidade ou da instabilidade subjetiva proporcionada pela profissão burocrática se dá, igualmente, em muitos textos de Kafka, especialmente na novela *A metamorfose*.

³⁵⁴ HANNS, 1996, p. 234.

A profissão burocrática de Goliádkin foi, de certa forma, no sentido discursivo, a causadora de suas reverberações polifônicas. Isto se dá uma vez que os heróis, em Dostoiévski, são e não são ao mesmo tempo e sempre estão fundidos com os seus próprios diálogos, de igual para igual. São, assim, sujeitos unos e duplos que possuem várias vozes múltiplas, configurando o drama do *diálogo interior*.³⁵⁵ Segundo Bakhtin, os romances do autor são polifônicos porque, como mencionamos, há, nos seus textos, uma simultaneidade de discurso e contra-discurso que se desenvolvem independentemente, mas dentro da mesma nuança. Assim, o tema do duplo, esse esfacelar da personalidade, corrobora a visão que o romancista tem da imperfeição, do inacabamento e da duplicidade do ser humano, tema que viria a ser tão explorado por outros escritores do século XX,³⁵⁶ e que teria sua manifestação ficcional no romance e, mais, na “forma” dialógica da narrativa. Com efeito, o ápice dessa problemática é atingido na obra de Dostoiévski em *Memórias do subsolo*, de 1861, cujos temas enfatizam a psicologia perversa da personagem principal, um ex-funcionário público, e o ataque à razão. A sua concepção do romance polifônico suprime o monólogo, tornando-o desnecessário e inútil. O romance polifônico preencheria a forma democrática, pois, ao dar voz às diferentes vozes, nega o centralismo ideológico.

Cabe-nos, ainda, acrescentar, que o realismo psicológico se liga à polifonia da personagem e ao diálogo em outras obras e textos de Dostoiévski.

Dois cenas características da polifonia se dão, ainda, no quarto capítulo d' *O Duplo*, através do dialogismo interior, quando o narrador dialoga com o leitor sobre a possibilidade de descrição da cena.

Na primeira, o próprio narrador diz que, se fosse poeta,³⁵⁷ pintaria com cores brilhantes e com um hábil pincel o triunfal e luxuoso dia do aniversário de Klara Olsúfiévna.

A minha pena não basta para pintar como devia ser o baile que a extraordinária gentileza do velho dono da casa improvisou. Como

³⁵⁵ A multiplicidade de vozes interiores, concordantes e discordantes, se entrelaça em toda a construção das obras de Dostoiévski. “Isso levou o romancista à complexa e oculta dialética da personagem, à discussão muda e aguçada, consistindo na pergunta e resposta ‘na mente’, isto é, ao auto-interrogatório e aos depoimentos da mesma pessoa” (GROSSMAN, 1967, p.52-53).

³⁵⁶ RENAUX, 1983-1984, p. 41.

³⁵⁷ Diz ele no original: [...] *iéslí bí iá bíl poet* [...] *kak Gómier ili Púchkin*. [...] если бы я был поэт [...] как Гомер или Пушкин. “[...] se eu fosse poeta [...] como Homero ou Púchkin” (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 236).

poderia eu, aliás modesto narrador das aventuras do senhor Goliádkin – curiosas no seu gênero, lá isso é certo! – como poderia eu exprimir esta amálgama surpreendente de beleza, de brilho, de elegância, de alegria, de amabilidade, de júbilo; [...] Como descrever-vos [...].³⁵⁸

Vejamos que o narrador discute com o leitor a técnica narrativa, o modo mais apropriado à descrição da cena. Metalingüisticamente, desvela o caráter ficcional do relato, quebrando a expectativa de que se trata do “real”. Além disso, constrói-se o narrador como voz autônoma, encenando uma independência autoral que estabelece um novo pacto de leitura, desconstruindo uma pretensa voz autoritária e onipotente “fora do texto”. Finalmente, ao marcar a sua diferença com relação a modelos já canonizados como Homero e Púchkin,³⁵⁹ insere-se como escritor, embora colocando-se abaixo desses mesmos modelos. Na verdade, ao afirmar que narra experiências “curiosas no seu gênero”, desconstrói a modéstia, falsa pois, com que se compara aos grandes nomes da literatura universal referidos por ele, narrador.

A segunda cena refere-se à ocasião em que Goliádkin se vê, outra vez, cara a cara com seu homônimo, com “um rosto sem nada de particular”, bem conhecido, que se postou diante da mesa em que estava sentado.

Tinha razão. Era um outro senhor Goliádkin, completamente diferente mas em tudo semelhante ao primeiro. Tinha a mesma estatura, a mesma corpulência, a mesma roupa, a mesma calvície. Era em tudo igual ao outro, sem tirar nem pôr, a tal ponto que ninguém, ninguém poderia gabar-se, comparando-os, de ser capaz de determinar qual era o verdadeiro senhor Goliádkin e qual o falso, qual o antigo, qual o novo, qual o original, qual a cópia. O senhor Goliádkin está na situação de alguém sobre quem, por uma brincadeira de mau gosto, outros tivessem fixado um espelho.³⁶⁰

Após a ocorrência desse dialogismo, o senhor Goliádkin sênior fala com Anton Antônovitch sobre a existência do seu *smiriénni spútnik*,³⁶¹ o novo *tchinóvnik*³⁶² da repartição. O romance polifônico de Dostoiévski implica, pois, além do dialogismo, uma polivalência estilística, com diálogos subjetivos e com o leitor.

³⁵⁸ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 306.

³⁵⁹ Cf. nota 345.

³⁶⁰ DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 322.

³⁶¹ смиренный спутник; modesto companheiro de vida (DOSTOIÉVSKI, 1956, p. 207).

³⁶² чиновник; funcionário público.

Dostoiévski interpela diretamente o leitor e sempre escreve como se tivesse levando em conta as objeções e interjeições de um interlocutor imaginário, e mesmo respondendo a essas objeções. Nunca *apresenta* simplesmente suas opiniões como uma série de proposições destinadas a convencer e persuadir apenas pela força da razão; seus argumentos sempre dão origem a um processo de troca de idéias que envolve o leitor num diálogo.³⁶³

Além disso, mesmo quando não há a presença explícita de interlocutores, a linguagem de Dostoiévski continua sendo dialógica, isto é, há um discurso oculto, polifônico entre o próprio sujeito que fala e o seu pensamento. É o diálogo interior na “bifurcação da consciência”, na “fragmentação da personagem principal”, no “auto-interrogatório” e nos “depoimentos da mesma pessoa”.³⁶⁴

O sistema estilístico d' *O Duplo* já estabelece o referido diálogo interior, e as configurações de suas várias vozes narrativas apresentam-se como características da modernidade, o inacabado discurso dialógico, sempre em aberto. Pensamos que falar de duplas vozes em Dostoiévski seja insuficiente. Todas as personagens se misturam e passam a ser mais que triplos,³⁶⁵ já que suas personagens fazem eco umas às outras e se ligam

[...] pelos fios de uma ininterrupta proximidade interior. *Figuras que voltam e situações que se repetem*, eis um fundamento de sua arte narrativa. Personagens com traços aproximados e destinos semelhantes atravessam toda a sua galeria de retratos, dando unidade espantosa à sua obra.³⁶⁶

Ademais,

A linguagem de Dostoiévski, afirma Bakhtin, é sempre ‘dialógica’ nesse sentido, mesmo quando não há nenhum diálogo. [...] Pois não é apenas o modo de expressão que é ‘dialógico’; essa mesma idéia pode ser aplicada ao conjunto de sua prática criadora. Dostoiévski foi uma

³⁶³ FRANK, 2002, p. 97 (grifo do autor). Uma importante obra do pré-romantismo em que o narrador dialoga freqüentemente com o suposto leitor real é *Tom Jones*, de 1749, do escritor inglês Henry Fielding (1707-1754). Trata-se da história do bastardo filho da criada Jenny Jones e do pedagogo (“mestre de meninos”) e barbeiro, o senhor Partridge (Cf. FIELDING, Henry. *Tom Jones*. Trad. Octávio Mendes Cajado. 2. ed. Porto Alegre: Abril Cultural, 1971).

³⁶⁴ GROSSMAN, 1967, p. 52.

³⁶⁵ TEZZA, 2002.

³⁶⁶ GROSSMAN, 1967, p. 136 (grifo do autor).

personalidade dialógica, que viveu intensamente a vida cultural e social da Rússia e que se jogou apaixonadamente em todas as questões levantadas pela sociedade russa de seu tempo.³⁶⁷

Essa linguagem “[...] vive apenas na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da *vida* da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego [...], está impregnada de relações dialógicas”.³⁶⁸ O dialogismo é inerente à linguagem. Ele está ligado, como vimos, diretamente à polifonia.

Consideramos a criação do romance polifônico um imenso avanço não só na evolução da prosa ficcional do romance, ou seja, de todos os gêneros que se desenvolvem na órbita do romance, mas, generalizando, também na evolução do *pensamento artístico* da humanidade. Parece-nos que se pode falar francamente de um *pensamento artístico polifônico* de tipo especial, que ultrapassa os limites do gênero romanesco. Este pensamento atinge facetas do homem e, acima de tudo, *a consciência pensante do homem e o campo dialógico do ser*, que não se prestam ao domínio artístico se enfocados de posições monológicas.³⁶⁹

O duplo, “satisfeito da vida, zomba do primeiro Goliádkin, desmoraliza-o em público, usa as próprias palavras dele para denunciá-lo como intrigante e astuto”.³⁷⁰ Goliádkin quer elevar-se à alta sociedade, ao mundo socialmente almejado e tentar manter sua identidade una. Sendo um estrategista silencioso, o embate dialógico consigo mesmo o faz enraizar-se no seu próprio mundo de rejeitado. Ninguém o entende e, conseqüentemente, seu fim é o manicômio.

Outro momento significativo de vozes equípolentes se dá no início da obra, configurando a polifonia mencionada por Bakhtin. Trata-se do encontro inusitado entre o senhor Goliádkin e seu chefe de repartição. Exemplificamos essas passagens anteriormente. Vimos nelas como a personagem, através da fala bivocal, da polifonia e do dialogismo, revela a sua personalidade fragmentada na própria narrativa. O discurso de Goliádkin não se basta a si mesmo e por mais que houvesse uma independência em

³⁶⁷ FRANK, 1999a, p. 209-210.

³⁶⁸ BAKHTIN *apud* SCHNAIDERMAN, 1983, p. 70-71.

³⁶⁹ BAKHTIN, 1997, p. 213 (grifo do autor).

³⁷⁰ BEZERRA, 2006, p. 6.

relação a um outro discurso, ele está impregnado de repetições e prolixidade. Estes elementos, contudo “não estão voltados para o exterior, para o outro, mas para si mesmo: ele convence a si mesmo, anima e acalma a si mesmo e representa o outro em relação a si mesmo. Os diálogos tranqüilizadores de Goliádkin consigo mesmo são o fenômeno mais difundido em *O Sósia*”.³⁷¹ Eis que toda a sua vida e voz interiores passam a ser vividas no outro, no reflexo do outro, dialogicamente.

A segunda voz de Goliádkin, que substitui a voz do outro, sua primeira voz que se esconde do discurso do outro [...] e, posteriormente, a voz que se entrega a esse discurso do outro [...] e, por último, a voz do outro que nele soa constantemente estão em relações recíprocas tão marcantes que dão motivo suficiente para toda uma intriga e permitem construir toda a novela exclusivamente com base em tais relações.³⁷²

A intriga criada por Dostoiévski entre o original e a cópia se desenvolve como crise da autoconsciência da personagem. Aí encontramos a estreita fusão entre os discursos: a voz do narrador e a segunda voz de Goliádkin. Por isso, “o narrador leva adiante as palavras e idéias de Goliádkin, *as palavras da segunda voz*, reforça os tons provocantes e zombeteiros nelas inseridos e nesses tons representa cada ato, cada gesto, cada movimento de Goliádkin”.³⁷³ Sendo esses discursos coincidentes, a narração está, dialogicamente, voltada para o próprio Goliádkin. Assim, no diálogo interior, três vozes são sobrepostas. Porém, como dissemos, as vozes imiscíveis têm o seu cume nos romances posteriores de Dostoiévski.

³⁷¹ BAKHTIN, 1997, p. 213.

³⁷² BAKHTIN, 1997, p. 216.

³⁷³ BAKHTIN, 1997, p. 219.

CONCLUSÃO

A escolha como objeto desta dissertação dos temas do desdobramento do eu e da duplicação do indivíduo, bem como do “estranho” e do dialogismo, na ficção de Dostoiévski, no contexto moderno, não foi, de modo algum, tarefa simples. Porém, acompanhando o desenvolvimento discursivo d' *O Duplo* ao longo das páginas precedentes, pudemos verificar que o texto de Freud, de alguma forma, ilumina a análise proposta. Constatamos que nossos objetivos foram, de uma forma ou de outra, realizados.

No primeiro capítulo, resgatamos o texto freudiano e o cotejamos com algumas passagens da obra de Dostoiévski para exemplificarmos os desdobramentos do eu e a sensação de estranheza pressentida pela personagem principal, emblemática das personagens modernas e fantásticas.

A partir dessa análise, propusemo-nos a identificar a distinção entre o pensamento racionalista e o movimento romântico para, em seguida, tratarmos do contexto moderno e refletirmos sobre o espaço urbano como local para o desdobramento do eu e para a manifestação do *flâneur*.

No capítulo 2, e em algumas seções posteriores, procuramos mostrar como o romantismo rompe com os princípios clássicos do equilíbrio e da harmonia e como a racionalização imposta na literatura e nas artes, a idealização greco-romana, a importância que a obra tem sobre o próprio artista perdem seu peso. Os românticos não concebem esses conformismos canônicos e invertem tais concepções colocando-as de “cabeça para baixo”. A irrupção, o demoníaco, o caos foram fatores importantes para a construção das obras sem a necessidade de regulamentos e normas preestabelecidos. No movimento romântico, a ironia é estratégia discursiva central para a estruturação narrativa, tomando-se o poeta/escritor como um gênio criador. Com a análise do livro de Bakhtin, verificamos que a obra de Dostoiévski é polifônica por haver várias vozes equípolentes numa única personagem.

Entretanto, como observamos, o fraco e indeciso, o submisso e intriguista, o visionário duplicado, multivocal e paranóico Iákov Pietróvitch Goliádkin é exemplo típico de personagens ambíguas da modernidade: personagens vítimas de suas próprias

ilusões e auto-enganos, mas, ao mesmo tempo, vítimas de um contexto social alienador e dispersivo em que o sujeito não mais se reconhece como identidade una, sem fissuras.

As reflexões e os conceitos de alteridade, de estranho, de um “não-eu” idêntico ao “eu”, vale dizer, de duplos, ocupam, no escopo dos estudos sobre a modernidade um espaço privilegiado. As diversas manifestações literárias e filosóficas modernas advêm tanto desses conceitos como das especulações sociais e políticas em que eles mesmos estavam inseridos no ambiente histórico. Os temas de homens divididos, personalidades duplas, refletidas especularmente, multifacetadas psicologicamente, descontínuas, ou seja, de sujeitos ambíguos e plurais que oscilam entre o que é “familiar” e o que é “desconhecido”, foram determinantes para a compreensão da literatura moderna. Em *Dostoiévski artista*, percebemos que a preocupação do crítico era estabelecer uma conexão harmônica entre a estrutura de uma obra, a sua construção e a concepção geral do autor.³⁷⁴ O dom artístico de Dostoiévski em observar a conduta dúbia e a coexistência de elementos psicológicos e sociais e fazê-los interagir organicamente constitui a grandeza de suas obras. Eis porque, prestando atenção a esses elementos, somos levados a admitir que a escrita de Dostoiévski faz parte tanto do gênero fantástico como do psicológico.

Onde outros viam apenas uma idéia ele conseguia sondar e encontrar duas idéias, um desdobramento; onde outros viam uma qualidade, ele descobria a existência de outra qualidade, oposta. Tudo o que parecia simples em seu mundo se tornava complexo e multicomposto. Em cada voz ele conseguia ouvir duas vozes em discussão, em cada expressão ele via uma fratura e a prontidão para se converter em outra expressão oposta; em cada gesto captava a segurança e a insegurança simultaneamente; percebia a profunda ambivalência e a plurivalência de cada fenômeno.³⁷⁵

O escritor russo, portanto, inverteu o cânon monológico da estética literária, elaborando romances criativos, originais, por meio de elementos e materiais heterogêneos profundamente estranhos e ambivalentes. Sendo assim, entendemos que os romances de Dostoiévski são “poliestilísticos” e “polienfáticos”.³⁷⁶ *O Duplo*, como romance polifônico, renuncia aos padrões monológicos de uma estética que se quer

³⁷⁴ GROSSMAN, 1967, p. 4.

³⁷⁵ BAKHTIN, 1997, p. 30-31.

³⁷⁶ BAKHTIN, 1997, p. 13-16 *passim*.

expressão única da verdade. A polifonia, o diálogo interior, a criação de um “segundo herói” dentro do mesmo e o fracasso da lógica foram formas encontradas por Dostoiévski para evidenciar a inexistência da totalidade harmônica, absoluta do ser humano na natureza e no espaço e tempo modernos.

Concluimos, assim, que a razão humana evidencia-se como desconforto. Lado a lado com essa razão, há a sensação, os desejos e os impulsos afetivos e “[...] para o russo é muito claro que a razão humana não é capaz de lidar com a quantidade de dados à qual o aparelho sensitivo está exposto”.³⁷⁷

N' *O Duplo*, como investigamos, o outro Goliádkin é o “segundo herói” dentro do mesmo, uma

[...] segunda voz interior personificada do próprio Goliádkin. Assim, também, é a voz do narrador. Por outro lado, a voz interior de Goliádkin é, em si, apenas um substituto, um sucedâneo específico da voz real do outro. [...] A réplica do outro [do duplo] não podia deixar de ofender pessoalmente a Goliádkin, pois não era outra coisa senão a sua própria palavra na boca dos outros, mas, por assim dizer, uma palavra às avessas, com acento deslocado e aleivosamente deformado.³⁷⁸

Vê-se, destarte, a partir dessas considerações, que há seguramente na literatura moderna um tratamento ambíguo concedido por Dostoiévski, e outros autores, ao problema do duplo, da dissociação do indivíduo. Trata-se de uma problemática complexa, que coloca em discussão: a razão como esta centelha iluminadora, a influência do universo social no sujeito particular, a própria modernidade e a dicotomia entre o racional e o “irracional”, o eterno e o efêmero, a razão e a loucura, a monofonia e a polifonia. Eis o que esperamos ter demonstrado a partir da análise do conceito freudiano do *unheimlich*. Por esse motivo, ponderamos que entender e analisar as obras de Dostoiévski é, antes de tudo, penetrar profundamente no ambiente em que viveu, ambiente que o motivou a compreender o homem e a si mesmo. Ressalte-se a importância, também, da adoção do gênero sério-cômico para a gênese da ficção moderna e a relação entre a tragicidade, a carnavalização e a ironia como emblemas do romantismo.

³⁷⁷ BERLIN *apud* PONDÉ, 2003, p. 197.

³⁷⁸ BAKHTIN, 1997, p. 259.

Cremos que Dostoiévski, na novela *O Duplo*, construiu um mundo da representação ficcional, mas vergando esse mundo sobre o que convencionamos chamar realidade propriamente dita, na sua dimensão histórica e social, a realidade dos funcionários públicos e suas conseqüências desdobradas. Verificamos que o senhor Goliádkin foi vítima dessa desordem pessoal, o que o levou à loucura esquizofrênica e ao manicômio. O indivíduo divide-se em dois, transformando-se em palco para a luta interna da consciência. Essa luta subjetiva apresenta-se dialeticamente, isto é, através de ininterruptos diálogos e interlocuções entre diversas vozes. Sobre as conseqüências da sociedade moderna burguesa no funcionário público, Benjamin menciona que o mundo de Kafka (1883-1924) é um “Teatro Universal”, pois o homem encontra-se, aí, naturalmente em cena.³⁷⁹ Pensamos o mesmo sobre os universos real e fictício de Dostoiévski. Tanto num autor como no outro, o palco está cheio de atores e, dentre estes, estão os funcionários das repartições cujas personalidades são de tal forma achatadas pelo ambiente que passam a confundir suas identidades subjetivas desdobrando-se.

Embora ambos os escritores relatem as conseqüências psicossociais causadas aos altos e baixos funcionários pelo trabalho exaustivo das repartições públicas, Dostoiévski antecipa Kafka. Por isso, Benjamin afirmar que “o mundo das chancelarias e das repartições, dos quartos escuros, borolentos e úmidos, é o mundo de Kafka”,³⁸⁰ fazendo com que esses atores mantenham-se cabisbaixos, inclinados para o peito e com o olhar subjugado.

Pensamos, ainda, que n' *O Duplo*, Dostoiévski explorou, com acuidade, os efeitos patológicos da personagem Iákov Petróvitch Goliádkin, causados pelo mundo real e pelo gigantesco universo das repartições públicas de São Petersburgo. Observamos que o tema da impostura e o da conduta adversa à razão foram os *leitmotive* do autor russo. Desesperado por não querer levar uma vida social medíocre frente aos “colegas” da repartição, ao chefe e até mesmo ao criado Pietrúchka, a personagem d' *O Duplo* age de tal maneira ambigüamente que esse procedimento o leva a condutas e pensamentos desdobrados. Como disse Alexandre Bourmeyster,

³⁷⁹ BENJAMIN, 2000, p. 90.

³⁸⁰ BENJAMIN, 2000, p. 78.

Selon la lecture “sociale”, le triste héros de Dostoiévski ne serait qu’ un boulon de l’immense machine bureaucratique, un numéro parmi les autres. Il peut, sans que personne le remarque, être remplacé par son Double. Cette créature aliénée, incapable d’affirmer son identité, est condamnée à périr dans le royaume de la paperasse.³⁸¹

A figura associada do senhor Goliádkin original resultou na manifestação fantasmática de um Goliádkin Júnior, um Goliádkin “novo” que pudesse se adequar a uma nova sociabilidade. O primeiro representaria a alienação individual numa sociedade que o massifica e o segundo, a ruptura dessa alienação e o perseguidor do outro por portar qualidades que a vida social exige. O senhor Goliádkin foi, nas palavras de Joseph Frank, além de um louco por ambição que desprezava a própria idéia de ambição nos outros, também o ancestral das posteriores personagens de Dostoiévski. Foi a primeira versão do homem do subterrâneo que contribuiu para a literatura russa por ter representado a

[...] verdadeira face da alma da Rússia do seu tempo, tão dividida entre idéias e valores competitivos e irreconciliáveis. Nessa primeira fase do trabalho literário de Dostoiévski, os intoleráveis sentimentos de culpa de Goliádkin com suas modestas aspirações revelam a asfixia e a mutilação da personalidade sob uma tirania despótica.³⁸²

Apoderamo-nos, respectivamente, das palavras de Nicole Bravo e de Sigrid Renaux para finalizarmos esta dissertação:

O mito do duplo acha-se hoje vivo e produtivo. Permeável às modificações, ele tanto se presta à ambição totalizante dos românticos – que pretendem refletir-se no eu finito o mundo infinito – como à pintura da obliteração do eu [...]. Ao encerramento no eu romântico doloroso e confinado que tem medo de perder sua substância porque transpor os limites leva à loucura, segue-se uma abertura para o mundo. A alteridade dentro do eu é o que vai permitir um diálogo, um reencontro, até mesmo uma solidariedade com o outro. A desapropriação já não significa um empobrecimento, uma nadificação do ser, mas uma possibilidade de enriquecimento. [...] A ambigüidade, a incerteza, a indecibilidade que fazem parte do refinado jogo de troca

³⁸¹ “Segundo a leitura ‘social’, o triste herói de Dostoiévski seria somente uma espécie de parafuso da imensa máquina burocrática, um número entre os outros. Ele pode, sem que ninguém o note, ser substituído pelo seu Duplo. Esta criatura alienada, incapaz de afirmar sua identidade, está condenada a perecer no reino da papelada.” (BOURMEYSTER, 1995, p. 128).

³⁸² FRANK, 1999a, p. 306, 400.

entre o eu e seu duplo confundem a referência, ao expressarem uma dúvida [construtiva] sobre o real, dúvida graças a qual é cabível imaginar que o individual poderá ser superado. [...] O duplo está apto a representar tudo o que nega a limitação do eu, a encenar o roteiro fantasmático do desejo.³⁸³

Tentamos pois, fazer uma leitura de **O Duplo**, em que demonstramos como não podemos considerar a obra como 'fracassada', pois a riqueza de material explorado por Dostoiévski, aliado à sua visão particular e profunda da natureza humana, transformam **O Duplo** realmente em ponto de partida para um estudo mais profundo da obra desse escritor, que captou tão dramaticamente o mundo fragmentado, caótico e polifônico que nos rodeia.³⁸⁴

E neste ponto de partida para um estudo mais profundo da obra desse escritor, que captou o mundo fragmentado, caótico e polifônico a que até hoje estamos presos, não se encontra ninguém menos que Freud, grande cientista da consciência disforme humana. Observamos que tanto o texto de Freud como a novela de Dostoiévski são exemplos de um solo discursivo moderno, que diz acerca do homem fragmentado, do sujeito irracional e da presença de um outro eu num mesmo eu, porém estranho por se situar na ordem do recalcado.

Como conferimos ao longo desta dissertação, o tema do duplo é ancestral, mas sua "apoteose" acontece no universo do século XIX, na modernidade, na esteira do romantismo e, em particular, na ficção fantástica. É nesse contexto histórico que afirmamos que a rua e os espaços públicos de São Petersburgo se tornaram, para o senhor Goliádkin, locais de refúgio. Ele não é nem um *flâneur* propriamente dito nem um *badaud*, que se deixa consumir pela multidão, anulando-se e esquecendo-se de si por sofrer a influência do espetáculo que a metrópole lhe oferece. Goliádkin parece ser mais um transeunte duplicado egoísta, preocupado com sua ascensão social.

Reitera-se aqui a importância dos textos literários russos, textos que romperam com as formas literárias tradicionais e foram determinantes para a compreensão das teorias da modernidade. Na verdade, textos que foram determinantes para a própria configuração da cultura moderna. A literatura russa do século XIX representou um marco para a literatura ocidental, transformando-se em referência obrigatória para os

³⁸³ BRAVO, 2000, p. 287.

³⁸⁴ RENAUX, 1976, p. 399 (grifo do autor).

que se voltam ao mundo social e cultural da modernidade. Dessa literatura, a obra de Dostoiévski erige-se como fundamental.

Somos da opinião de que a modernidade, que tem como marco temporal o século XIX, desdobrou-se no mundo atual. As nuances, os conflitos, a perdição, o barulho, a industrialização cada vez mais acelerada, a ânsia, a rapidez, a rua como local para todos os tipos, fatores do mundo contemporâneo, são acirramentos dos componentes daquele tempo. Nas palavras de uma personagem de Rousseau sobre a vida metropolitana:

eu começo a sentir a embriaguez a que essa vida agitada e tumultuosa me condena. Com tal quantidade de objetos desfilando diante dos meus olhos, eu vou ficando aturdido. De todas as coisas que atraem, nenhuma toca meu coração, embora todas juntas perturbem meus sentimentos, de modo a fazer que eu esqueça o que sou e qual meu lugar.³⁸⁵

Ser moderno é conviver com a contradição, a irrupção e a vida paradoxal; os estabelecimentos (bares, prostíbulos, lojas, shoppings, cinemas, etc.) das ruas e das avenidas são *locus* para o refúgio e para o sonho. Tudo é absurdo. E pelo próprio fato de ser absurdo, nada nos choca por já estarmos acostumados.

Para concluir ousamos levantar a hipótese, mesmo num final de trabalho, de que o tema do duplo pode ser comparado a uma folha A4 em branco. Dobre-a ao meio e, em seguida, desdobre-a. Ver-se-á, paralelamente, os dois lados (verso e anverso) idênticos, exatos e “familiares”, espelhados, mas, ao mesmo tempo, distintos, porque a folha deixou de ser, originalmente, ela mesma: intocável, una, passou a ser duas, uma metade deixou de ser a outra, sendo esta mesma a outra metade.

³⁸⁵ ROUSSEAU *apud* BERMAN, 2007, p. 27.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda; MARTINS, Maria Helena Pires. *Temas de filosofia*. São Paulo: Moderna, 1992.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

ASSIS, Machado de. O espelho. In: ASSIS, Machado de; GOMES, Eugenio. *Machado de Assis: contos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1970. (Nossos Clássicos, 70).

BAKHTIN, Mikhail Mikháilovitch. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Trad. Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Globo, 1958. v. I, X.

BAUDELAIRE, Charles Pierre. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Dorothée de Bruchard. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 1996.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito, Tania Jatobá. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas, 3).

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, 1).

BENOIT, Jean-Claude. *Vínculos duplos: paradoxos familiares de um esquizofrênico*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

BERDIAV, Nikolai. *O espírito de Dostoiévski*. Trad. Otto Schneider. Rio de Janeiro: Panamericana, 1921.

BERLIN, Isaiah; HARDY, Henry; KELLY, Aileen. *Pensadores russos*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 (Companhia de Bolso).

BEZERRA, Paulo. A perenidade de Dostoiévski. *Cult*: revista brasileira de literatura, São Paulo, v. 4, p. 6-13, 2006.

_____. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail Mikháilovitch. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. Alegorias, imagem, tableau. In: BAVCAR, Evgen; NOVAES, Adauto; DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 411-432.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BOURMEYSTER, Alexandre. Le Double de Dostoievski. In: PÉROUSE, Gabriel-A. *Doubles et dédoublement en littérature*. France: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995. p. 121-132.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. v. 2.

_____. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991. v. 1.

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

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3. ed. Brasília: UNB; Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.

CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, Antonio. Da vingança. In: _____. *Tese e antítese*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971. (Ensaio, 1).

CAVALIERE, Arlete. Gógol: um espelho deformante. *Entre livros*, São Paulo, n. 2, p. 53-57, 2007.

CHALITA, Gabriel. *Vivendo a filosofia*. 2 ed. São Paulo: Ática, 2005.

CHAMISSO, Adelbert von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihls*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

CHAUÍ, Marilena. *Filosofia*: ensino médio. São Paulo: Ática, 2005. (Série Brasil).

- CHIAMPI, Irleamar (Org.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Julia Kristeva: música para o estrangeiro. In: FUNCK, Suzana B. (Org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994. p. 59-66.
- _____. O avesso do cartão-postal: João do Rio perambula pela capital da República. In: *Literatura e sociedade*, 1. São Paulo: USP, 1996. v. 1, p. 44-53.
- DESCARTES, René. *Discurso do método e Meditações*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores).
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch. Dvoíník. In: _____. *Sobránie Sotchinênie*, 1. Moskvá: Khudojestviênoi literatúri, 1956 (Obras reunidas). (ДОСТОЕВСКИЙ, Федор Михайлович. Двойник. In: _____. *Собрание Сочинение*, 1. Москва: Художественной литературы, 1956).
- _____. *Memórias do subsolo e outros escritos*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Paulicéia, 1992.
- _____. O Duplo. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. v. IX.
- _____. *Obra completa*. Trad. Natália Nunes. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1963. v. 1.
- ÉSQUILO. *Os sete contra Tebas*. Trad. Donald Schüler. São Paulo: LP&M, 2003. (L&PM Pocket, 322).
- FERNANDES, Marcello; BARROS, Nazaré. Prefácio. In: PLATÃO. *Fédon*. Trad. Maria Tereza Schiappa de Azevedo. 8. ed. Lisboa: Lisboa Editora, 2000.
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. As máscaras da cidade. In: _____. *Olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental*. São Paulo: EDUSP, 1993. p. 213-216.
- FERRAZ, Maria de Lourdes A. *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1987.
- FIELDING, Henry. *Tom Jones*. Trad. Octávio Mendes Cajado. 2. ed. Porto Alegre: Abril Cultural, 1971. (Os Imortais da Literatura Universal, 9).
- FLEISCHER, Marion. Prefácio. In: GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais, Edmundo Cordeiro. 2. ed. Lisboa: Vega, 1992.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski: as sementes da revolta, 1821-1849*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: EDUSP, 1999a.

_____. *Dostoiévski: os anos de provação, 1850-1859*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: EDUSP, 1999b.

_____. *Dostoiévski: os efeitos da libertação, 1860-1865*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. *Dostoiévski: os anos milagrosos, 1865-1871*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 2003.

FREUD, Sigmund. *Cinco lições de psicanálise*. São Paulo: Nova Cultural, 2005. (Os Pensadores).

_____. O estranho. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard brasileira, 27).

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

GAUTHIER, Théophile. A morte amorosa. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 213-239.

GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

GÓGOL, Nicolai. O retrato. In: _____. *O capote*. Trad. Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2000. (L&PM Pocket, 202).

_____. O nariz. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 187-212.

GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HANNS, Luiz Alberto. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante Schuback. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. v. 1.

_____. *Que é metafísica?* Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os Pensadores).

HESSE, Hermann. *O lobo da estepe*. Trad. Ivo Barroso. 29. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HOFFMANN, E. T. A. O homem de areia. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 49-81.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

JOBIM, José Luís (Org.). *Introdução ao romantismo*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

_____. Subjetivismo. In: JOBIM, José Luís. (Org.). *Introdução ao romantismo*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999, p. 133.

KEDAITENE, E.; VERKHUCHA, V.; MITROKHINA, V. *Dicionário prático russo-português*. Moscovo: Língua Russa, 1983.

KON, Noeme Moritz. *Freud e seu duplo: reflexões entre psicanálise e arte*. São Paulo: EDUSP, 1996.

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

LAPLANCHE J.; PONTALIS, J. B. *Vocabulário de psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins fontes, 2004.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Trad. Maria Stela Gonçalves *et al.* São Paulo: Loyola, 2001. tomo II.

MORAIS, Regis de. *Dostoiévski: o operário dos destinos*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Trad. Edgard de Assis Carvalho. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

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

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NUNES, Natália. Introdução Geral. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikháilovitch *Obra completa*. Trad. Natália Nunes. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1963. v. 1.

PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Trad. Olívia Bauduh. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores).

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris*, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999.

PEYRE, Henri. *Introdução ao romantismo*. Trad. José Sampaio Marinho. Lisboa: Publicações Europa-América, [s.d.].

PLATÃO. *A República*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997. (Os Pensadores).

_____. *Fédon*. Trad. Maria Tereza Schiappa de Azevedo. 8. ed. Lisboa: Lisboa Editora, 2000.

_____. O banquete. In: _____. *Diálogos*. Trad. José Cavalcanti de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1972. (Os Pensadores).

POE, Edgar Allan. William Wilson. In _____. *Histórias extraordinárias*. Trad. Brenno Silveira *et al.* São Paulo: Nova Cultural, 1993. p. 83-107.

PONDÉ, Luiz Felipe. *Crítica e profecia: a filosofia da religião em Dostoiévski*. São Paulo: Editora 34, 2003.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996.

QUINTANEIRO, Tania; BARBOSA, Maria Lígia Oliveira; OLIVEIRA, Márcia Gardênia Monteiro. *Um toque de clássicos: Marx, Durkheim, Weber*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

RANK, Otto. The Double as immortal self. In: _____. *Beyond psychology*. New York: Dover Publications, 1914.

REALE, Giovanni. *História da filosofia antiga*. Trad. Henrique Cláudio de Lima Vaz, Marcelo Perine. 9. ed. São Paulo: Loyola, 1994. v. 2.

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

_____. Paralelismos entre William Wilson e Sr. Goliádkin: os "duplos" de Poe e Dostoiévski. *Estudos anglo-americanos*, São José do Rio Preto, n. 7 e 8, p. 16-42, 1983-1984.

ROCHA, João Cezar C. História. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Introdução ao romantismo*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacó. Um encerramento. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.

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

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

_____. *Os escombros e o mito: a cultura e o fim da União Soviética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Dostoiévski: prosa poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Unicamp; Companhia das Letras, 1988.

SCHWAB, Gustav. *As mais belas histórias da Antigüidade clássica*. Trad. Luís Krausz. 5. ed. Rio Janeiro: Paz e Terra, 1997. v. 1.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. O formalismo russo. In: _____. *Teoria da literatura*. 2. ed. rev. e aum. Coimbra: Almedina, 1968. p. 513-533.

SÓFOCLES. *Édipo rei*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2002. (L&PM Pocket, 129).

SOUZA, Eneida M. Sujeito e identidade. *Revista brasileira de literatura comparada*, Niterói, v.1, n. 1, p. 34-40, 1991.

STARETS, S. M; VOINOVA, N. *Dicionário prático português-russo*. 4. ed. Moscou: Rússki Iazík, 1989.

TEZZA, Cristovão. Polifonia e ética. *Cult: revista brasileira de literatura*, São Paulo, n. 59, p. 60-63, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TROYAT, Henri. *A vida de Dostoiévski*. Trad. Maria Franco, Cabral do Nascimento. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1958.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo: EDUSP, 1973.

_____. *O universo, os deuses, os homens*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

VIZZIOLI, Paulo. O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do romantismo. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VOINOVA, N. *et al.* Dicionário russo-português. 2. ed. Moscovo: Rússki Yazik, 1989.

ZWEIG, Stefan. *Dostoiévski*. Trad. Heitor Moniz. Rio de Janeiro: Guanabara Waissman Koogan, 1935.

WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 1999.

WILDE, Oscar. O retrato de Dorian Gray. In: _____. *Obra completa*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.