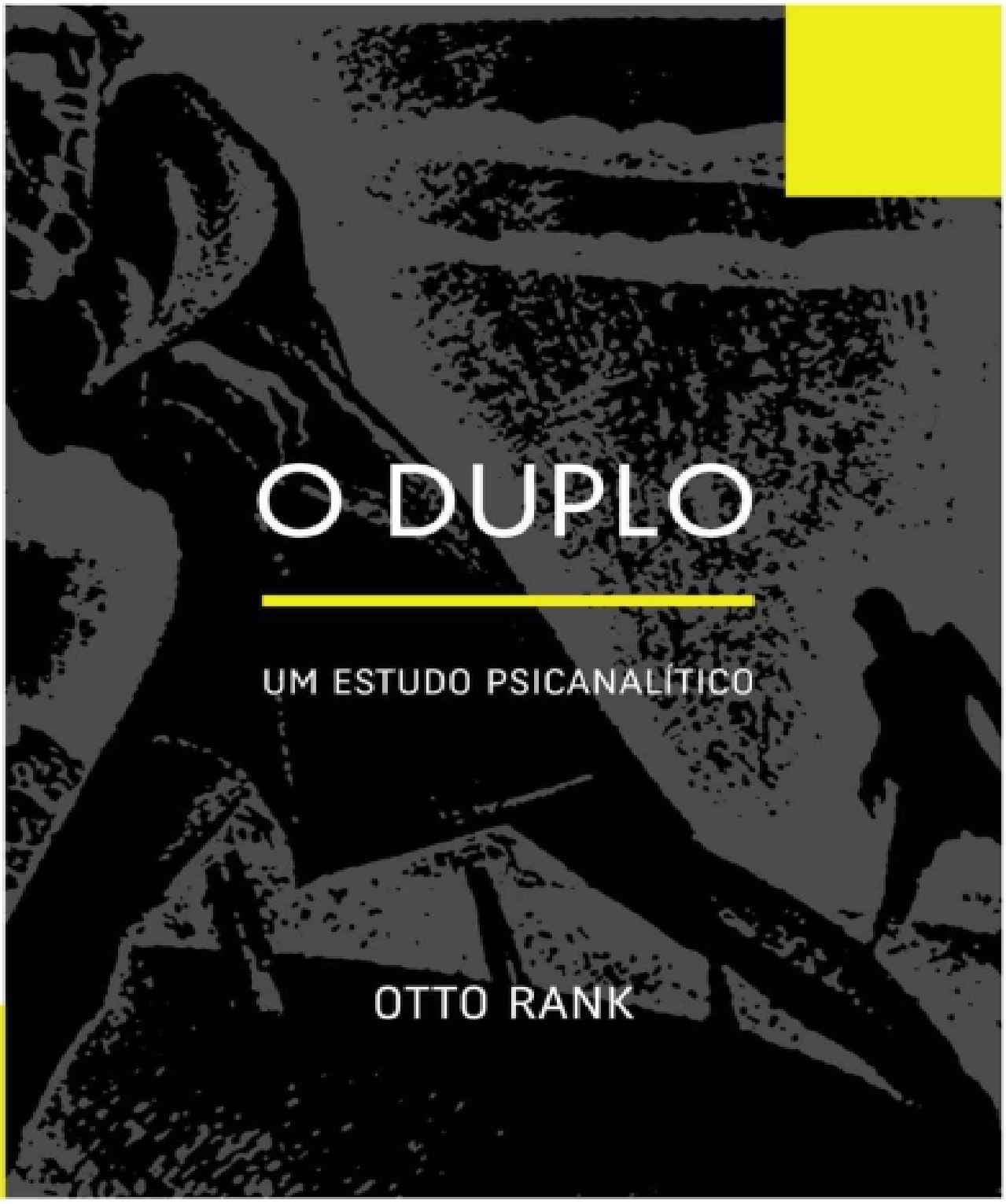


O DUPLO

UM ESTUDO PSICANALÍTICO

OTTO RANK

GRADIVA
EDITORIAL

dublinense

ÍNDICE

Capa

Prefácio

1

2

3

4

5

O tema do duplo

Sobre o autor

Créditos

PREFÁCIO

A ideia desta publicação originou-se de uma pesquisa voltada para a representação do duplo na literatura contemporânea,[1] motivada pela constatação do expressivo número de obras que, principalmente, nas três últimas décadas, vêm revisitando essa temática. Nesse sentido, *Der Doppelgänger* foi nosso ponto de partida, uma vez que Otto Rank é reconhecidamente o precursor nos estudos do duplo, ainda que, na sua esteira, outros autores tenham se dedicado ao tema, ao longo do século XX, tais como Michel Guiomar (1961), Clément Rosset (1976) Juan Bargalló (1994), Yves Pélicier (1995), Massimo Fusillo (1998), para citar apenas alguns nomes.

Dada sua importância como texto basilar ainda hoje, para qualquer investigação sobre a duplicidade do *eu* na literatura, e também a inexistência de uma edição brasileira em circulação — pois a última data de 1939[2] —, acreditamos oportuna e necessária esta iniciativa de resgatar o trabalho do psicanalista austríaco para o leitor de língua portuguesa.

O ensaio *Der Doppelgänger* teve três publicações diferentes em alemão,[3] conforme segue:

A) “Der Doppelgänger”. In: *Imago*. Leipzig, Viena e Zurique: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1914. p. 97-164.

B) “Der Doppelgänger”. In: RANK, Otto. *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung*: Gesammelte Studien aus den Jahren 1912 bis 1914. Leipzig e Viena: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919. p. 267-354.

C) *Der Doppelgänger*: Eine Psychoanalytische Studie.

Leipzig, Viena e Zurique: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925. 117p.

Para esta edição brasileira, usamos o texto C, de 1925, cujo conteúdo foi revisto e ampliado pelo autor relativamente aos dois primeiros A e B. A tradução direta do alemão foi realizada por uma equipe de tradutores sob a coordenação de Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz, buscando a fidelidade ao texto original, no sentido de preservar a expressão das ideias do autor em alemão, mas, ao mesmo tempo, tornando-as acessíveis ao leitor brasileiro. Nossa intenção foi a de apresentar o ensaio de Otto Rank em português, tal como ele aparece no original de 1925.

Por ocasião da preparação do texto final, pesquisamos e cotejamos algumas traduções em outros idiomas com o objetivo de esclarecer pontos obscuros e completar dados que faltavam no original, valendo-nos, assim, das seguintes edições:

- *Don Juan et le double*. Trad. S. Lautman. Paris: Payot, 1992. 189p.
- *The double*: a psychianalytic study. Trad. Harry Tucker Jr. Carolina do Norte: Chapel Hill, 1971. 88p.
- *O duplo*. Trad. Mary Lee. Rio de Janeiro: Cooperativa, 1939. 152p.
- *Il doppio*. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore. Milano: Sugarco, 2001. 118p.

Optamos por omitir aquelas notas de rodapé que eram de pouco ou nenhum interesse para os leitores do português, tais como algumas referências de traduções alemãs de trabalhos em outros idiomas, cujos originais hoje já são de fácil acesso. Com relação às obras literárias, de que Rank se vale para exemplificar o tema do duplo, optamos pela substituição por edições brasileiras, atualizando, assim, tanto a citação no corpo do texto quanto sua referência em nota de rodapé, com o objetivo de indicar ao leitor interessado uma fonte bibliográfica possível. As citações

substituídas foram colhidas diretamente nas edições brasileiras referidas. É o caso, por exemplo, das citações de obras de Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, E. T. A Hoffmann, entre outros autores. Nos demais casos, mantivemos as notas conforme aparecem no texto original.

Ao final desta edição, o leitor interessado em aprofundar o estudo do duplo encontra uma bibliografia teórica, literária e fílmica relativa ao tema.

Sissa Jacoby

1

Partout où j’ai voulu dormir,
Partout où j’ai voulu mourrir,
Partout où j’ai touché la terre,
Sur ma route est venu s’asseoir
Un malheureux vêtu de noir,
Qui me ressemblait comme un frère.[4]
MUSSET

Em razão de sua metodologia, a Psicanálise está habituada a revelar vivências anímicas mais profundas e significativas, sempre partindo do plano psíquico atual, por isso tem poucos motivos para evitar um ponto de partida ocasional e banal, a fim de examinar problemas psicológicos mais amplos. Não devemos nos sentir incomodados se retomarmos a história do desenvolvimento e da significação de uma tradicional crença popular, que estimulou poetas imaginativos e atormentados, por meio da representação de um “drama romântico”, o qual há pouco esteve em cartaz em nossos cinemas. A consciência literária pode se abrandar, pelo fato de que o autor da peça “O estudante de Praga”, que rapidamente se tornou popular, é um apreciado escritor que seguiu exemplos excelentes e de efeito comprovado. Deixaremos de lado outras restrições contra o conteúdo de uma obra tão dependente de efeitos externos, até que se veja comprovado em que sentido um tema baseado em antigas tradições populares e de um teor eminentemente psicológico é alterado através de solicitações de um novo meio de representação. Talvez daí resulte que a representação cinematográfica, que em vários aspectos imita a dinâmica dos sonhos, também expresse, em uma clara e significativa linguagem pictórica, certos

fatos e relações psicológicas que o autor geralmente não pode colocar em palavras acessíveis, e, com isso, facilita-nos o acesso à sua compreensão. Sobretudo descobrimos, através de estudos semelhantes, que escritores que fazem uma adaptação moderna frequentemente logram, por via intuitiva, se aproximar do verdadeiro sentido de uma matéria muito antiga e que, ao longo de sua transmissão, tornou-se incompreensível ou malcompreendida.[5]

Tentemos, primeiro, compreender as sombriamente fugazes, mas impressionantes, imagens do drama cinematográfico oriundo da obra de Hans Heinz Ewers:

Balduin, o estudante mais popular de Praga e o melhor esgrimista, perdeu todo seu dinheiro e está cansado de suas peripécias. Descontente, ele afasta-se de seus amigos e de seu flerte com a dançarina Lyduschka. Então um misterioso ancião aproxima-se dele e oferece ajuda. Na conversa com esse esquisito aventureiro, Scapinelli, passeando pela floresta, Balduin torna-se testemunha de um acidente de caça da jovem condessa de Schwarzenberg, que ele salva da água. É convidado para ir até o castelo e lá se encontra com o noivo e primo da condessa, o Barão Waldis-Schwarzenberg. Apesar de comportar-se de modo desajeitado e precisar retirar-se constrangido, ele deixa a condessa tão impressionada que ela passa a rejeitar o seu noivo.

Em seu quarto de estudante, Balduin treina, diante do grande espelho, posições de esgrima; ele mergulha, assim, em pensamentos melancólicos sobre as difíceis circunstâncias de sua vida. Então aparece Scapinelli e oferece-lhe uma fortuna, sob assinatura de um contrato que lhe permitiria levar do quarto de Balduin aquilo que lhe aprouvesse. Balduin aponta, sorrindo, as paredes vazias e a decoração simples e assina, alegre, a folha. Scapinelli olha em torno do quarto e aparentemente não encontra nada que o satisfaça até que, finalmente, observa a figura de Balduin refletida no espelho. Este concorda de bom grado

com a aparente brincadeira, mas paralisa com admiração diante da imagem de seu segundo eu, que se desprende do espelho e segue o ancião através da porta e para a rua.

Agora rico e elegante, o antes pobre estudante consegue o acesso a círculos onde revê a venerada condessa. Durante um baile, ele tem a oportunidade de confessar-lhe seu amor na varanda do castelo. Mas o idílio ao luar é perturbado pela intervenção do noivo, e observado por Lyduschka, que ora encontra Balduin no caminho como florista, ora o segue constantemente por caminhos arriscados. Nos doces pensamentos do primeiro êxito de seu anúncio de amor, Balduin é subitamente surpreendido pela aparição de seu reflexo que, encostado em um pilar, surge na balaustrada da varanda. Ele não acredita no que vê e só é arrancado desse estado de torpor com a aproximação de seus amigos. Antes de ir-se, Balduin deixa um bilhete no lenço de sua amada, que há pouco o deixara cair, pedindo que ela vá até o cemitério judeu na noite seguinte. Lyduschka aproxima-se discretamente da condessa em seu quarto para saber do conteúdo do bilhete, mas encontra apenas o lenço e o alfinete da gravata de Balduin que servira de selo.

Na noite seguinte, a princesa apressa-se para o encontro. Lyduschka, que por acaso a avista, segue-a como uma sombra. No solitário cemitério, os amantes passeiam sob a esplêndida luz da lua. Param em uma pequena colina, e ali está Balduin a ponto de beijar a amada, quando para e vê, horrorizado, seu duplo, que surge detrás de uma lápide. Enquanto a Condessa Margit foge assustada com a estranha aparição, Balduin procura, em vão, apossar-se de sua imagem que subitamente desaparece.

Enquanto isso, Lyduschka entrega o lenço de Margit com o alfinete de Balduin para o noivo da condessa, e ele decide desafiar Balduin para um duelo. Como Waldis-Schwarzenberg ignora as advertências sobre a habilidade de Balduin na esgrima, o velho conde de Schwarzenberg, já em dívida pelo salvamento de sua filha, decide pedir a

Balduin pela vida de seu futuro genro e único herdeiro. Após algumas oposições, Balduin promete não matar seu adversário. Mas na floresta, a caminho do duelo, seu antigo Eu vem em sua direção com uma arma ensanguentada, que limpa e lhe entrega. Antes de chegar ao local do duelo, Balduin vê, ao longe, que seu outro Eu acabara de matar o adversário.

Seu desespero aumenta ainda mais quando ele deixa de ser aceito na casa do Conde. Em vão, tenta esquecer seu amor através do vinho e, num jogo de cartas, se vê frente a frente com seu duplo. Lyduschka tenta seduzi-lo sem sucesso. Ele precisa ver novamente sua amada e, à noite, chega discretamente — do mesmo modo como fez Lyduschka — ao quarto de Margit, que ainda não o esqueceu. Soluçando, ele se joga aos seus pés, ela o perdoa e seus lábios encontram-se no primeiro beijo. Então ela percebe, através de um movimento casual, que ao lado de sua imagem no espelho falta a imagem dele. Assustada, ela lhe pergunta sobre o motivo. Então ele cobre sua cabeça envergonhado enquanto sua imagem aparece na porta, sorrindo debochadamente. Margit desmaia e Balduin foge assustado, a cada passo seguido pela horrenda sombra. Ele escapa apressado por ruelas e ruas, por fossos e valas, por campinas e florestas. Finalmente encontra uma carruagem, lança-se sobre ela, apressando ao máximo o cocheiro. Após um longo caminho em turbulenta velocidade, ele acredita estar salvo, desce e vai pagar o cocheiro, quando nele reconhece seu reflexo. Frenético, sai correndo. Em todas as esquinas, vê a figura assombrosa e precisa correr para casa à frente dela. Ele quer pôr um fim em sua vida, apronta a pistola carregada e prepara-se para escrever seu último desejo e testamento. Mas o duplo novamente está em sua frente, sorrindo de modo debochado. Fora de si, Balduin dispara a arma e atira contra o fantasma, que desaparece ao mesmo tempo. Aliviado, ele sorri e acredita estar salvo de todo sofrimento. Rapidamente descobre o espelho

pendurado e se enxerga pela primeira vez após tanto tempo. No mesmo instante, sente uma forte dor no lado esquerdo do peito, vê sua camisa cheia de sangue e percebe que está ferido. No momento seguinte, cai morto ao chão, e Scapinelli aparece, rindo, para rasgar o contrato sobre o cadáver.

A última imagem mostra o túmulo de Balduin diante de um curso d'água, à sombra de um salgueiro. Sobre o túmulo está sentado seu duplo com o estranho pássaro negro, o permanente companheiro de Scapinelli. Servem como ilustração os belos versos de Musset ("La nuit de décembre"):

> Où tu vas, j'y serai toujours,
> Jusques au dernier de tes jours,
> Ou j'irai m'asseoir sur ta pierre.

O enredo do filme não nos deixa muito tempo em dúvida sobre a intenção e o significado desses estranhos acontecimentos. Supõe-se que a "ideia fundamental" seja que o passado de um indivíduo está indissoluvelmente ligado a este, a ponto de se converter em seu destino, tão logo tente dele se livrar. É provável que essa tentativa de explicação — e se trata disso, e não de salientar a ideia principal que se coloca em questão — possa ser suficiente de certa forma, mas seguramente esse significado alegorizante não possibilita atenuar o conteúdo da peça, nem justificar totalmente o intenso efeito do enredo. Permanecem, ainda, algumas características proeminentes que exigem uma explicação. Sobretudo o fato de que o estranho duplo precisa incomodar justamente "todas as horas de doce convívio" com a amada e só se torna visível para ela — e para o próprio herói. E, não obstante, ele aparece entre eles de uma forma ainda mais assustadora, quanto mais intenso quer se revelar o amor. Na primeira confissão na varanda, aparece a imagem como uma

tranquila advertência, na cena noturna de amor no cemitério ela atrapalha a íntima aproximação, ao impedir o primeiro beijo, e, finalmente, na decisiva reconciliação, que é selada com beijos e abraços, ela separa os enamorados violenta e eternamente. Assim o herói se revela incapaz para o amor, que parece personificado na misteriosa figura de Lyduschka, tipicamente não considerada por ele. Por seu próprio Eu personificado, Balduin é impedido de amar a mulher e, do mesmo modo como sua imagem o segue até a amada, Lyduschka segue a condessa como se fosse sua sombra: os dois duplos colocam-se entre o par romântico para desuni-lo. Além dessas características inexplicáveis com o emprego do desfecho alegórico, não se pode entender, sobretudo, o que teria induzido o autor — ou seu antecessor literário — a representar o passado justamente na figura da imagem tornada independente. Do mesmo modo, não se pode, com o pensamento racional, abranger isoladamente as duras consequências psíquicas que se ligam a essa perda e, menos ainda, à estranha morte do herói. Uma sombria, porém inevitável, sensação que se apodera do espectador parece nos revelar que aqui são abordados profundos problemas humanos. E as particularidades técnicas do cinema, utilizadas para ilustrar figurativamente acontecimentos psíquicos, chamam nossa atenção, com uma excessiva clareza, para o problema interessante e significativo do ser humano com seu Eu, o qual se torna simbolizado em sua perturbação como destino do indivíduo.

Para poder avaliar o significado desse problema fundamental para a compreensão da peça, devemos acompanhar as temáticas afins, nos exemplos e paralelos literários, e compará-las com as tradições folclóricas, etnográficas e míticas correspondentes. Deve-se esclarecer, com isso, como todos esses temas, que provêm da pré-história da humanidade e retornam a ideias primitivas, ganharam uma forma poética em alguns escritores que se

preocupavam especialmente com o assunto. Eles coincidem em alto grau com o significado primitivo desses motivos, mais tarde obscurecido. Em última instância, retomam o problema essencial do Eu — o que o adaptador moderno, apoiado ou forçado pela nova tecnologia de representação, coloca de forma tão clara no primeiro plano e assim deixa falar uma tão expressiva linguagem imagética.

2

Ich denke mir mein Ich durch ein Vervielfältingungsglas;
alle Gestalten, die sich um mich bewegen, sind Ichs und ich
ärgere mich über ihr Tun und Lassen.[6]
E. T. A. HOFFMANN

É quase indubitável que Ewers, o E. T. A. Hoffmann moderno, como é chamado, inspirou o argumento de seu filme principalmente no seu predecessor e mestre literário, mesmo que outras fontes e influências estivessem presentes.[7] Hoffmann é o criador clássico do duplo, que é um dos motivos mais populares da literatura romântica. Quase nenhuma das suas numerosas obras está totalmente livre de alusões a esse tema, e muitas das suas obras significativas são dominadas por ele. O modelo mais próximo da representação de Ewers se encontra na seção III (*As aventuras do Ano-Novo* [*Die Abenteuer der Silvesternacht*]) da segunda parte das *Peças de fantasia* [*Phantasiestücke*], e leva como título *A história do reflexo perdido* [*Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde*] (I, p. 265-279).[8] Aí se conta, em curiosa associação com as fantasias e sonhos do "entusiasta viajante", como Erasmus Spikher, um honrado esposo e pai de família alemão, cai na teia de amor da demoníaca Giuletta, em uma estadia em Florença, e, na fuga por ter matado um outro cortejador da amante, a pedido dela deixa o seu reflexo para trás. Eles estavam na frente do espelho, "que refletia ele e Giulietta num doce enlace de amor"; ela "estendeu sensualmente os braços para o espelho. Erasmus viu quando a sua imagem avançou independente dos seus movimentos, resvalou para os braços de Giulietta e desapareceu com ela em meio a um perfume incomum" (I, p. 271). Já na viagem de volta,

Erasmus vira alvo de chacota por causa da sua deficiência — a ausência de reflexo no espelho —, descoberta por acaso. Por isso, “em todo lugar aonde chegava, sob o pretexto de uma aversão natural a qualquer reflexo, ele mandava cobrir todos os espelhos da parede, sendo, por isso, chamado jocosamente de General Suvárov, que tinha o mesmo hábito” (p. 274). Em casa, sua mulher o repele, enquanto seu filho escarnece dele. Em meio a seu desespero, o misterioso acompanhante de Giulietta, Dr. Dapertutto, se aproxima dele e lhe promete a recuperação do amor e do reflexo caso ele decida sacrificar mulher e filho para isto. A aparição de Giulietta o leva a um novo delírio amoroso: ela lhe mostra o quão fiel o reflexo se conservava, tirando o pano do espelho. “Erasmus viu com fascínio sua imagem, aconchegada a Giulietta, porém, independente dele, não acompanhava nenhum dos seus movimentos” (p. 277). Ele está quase para fechar o pacto diabólico que o entregará juntamente com os seus aos poderes desconhecidos quando, advertido pela súbita aparição de sua mulher, consegue abjurar os espíritos infernais. Seguindo o conselho da esposa, ele sai pelo mundo a procurar seu reflexo e encontra o sem-sombra Peter Schlemihl, que já aparecera na introdução da história (*A sociedade no porão* [*Die Gesellschaft im Keller*], I, p. 257-261), o que sugere que Hoffmann quis dar, com seu conto fantástico, uma contrapartida à famosa “história prodigiosa” de Chamisso, cujo conteúdo é bastante conhecido.

Para fins de contextualização, tracemos brevemente apenas as similitudes e paralelos fundamentais. Assim como ocorre com Balduin e Spikher, a venda da sombra de Schlemihl[9] configura o pacto diabólico da venda da alma, e aqui também o herói encontra a zombaria e o desprezo do mundo. Como analogia à admiração do reflexo, é de se salientar a especial admiração da sombra por parte do homem de cinza[10] do conto de Chamisso, assim como a vaidade é em geral um dos traços mais destacados do

caráter de Schlemihl (“no homem, é aí que a âncora se finca no solo mais firme”). A catástrofe aqui também — como nos casos até agora considerados — é causada pela relação com uma mulher. Já a bela Fanny fica horrorizada com a falta de sombra de Schlemihl, e a mesma deficiência malogra a sua felicidade com a amorosa Mina. A loucura que se mostra abertamente em Balduin em consequência da catástrofe é, no caso de Spikher e Schlemihl (que ao fim conseguem se livrar do mal), aludida apenas passageiramente. Após o rompimento com Mina, Schlemihl vaga a esmo por “bosques e campos numa carreira desvairada. Um suor de angústia banhava minha fronte, um gemido surdo saía de meu peito, dentro de mim agitava-se a loucura”. (p. 50)

Dessas relações, resulta a equivalência entre o reflexo e a sombra, as duas como imagens iguais opondo-se ao Eu, corroborada posteriormente por outros aspectos. Dentre os numerosos sucessores de *Peter Schlemihl*,[11] mencionamos aqui apenas o belo conto de Andersen, “A sombra”, que narra a história de um sábio cuja sombra se liberta e retorna, anos depois, como homem. De início, a perda da sombra não tivera nenhuma consequência funesta para o seu dono, pois lhe crescera uma sombra nova, ainda que mais singela. Mas aos poucos a primeira sombra, tornada abastada e importante, consegue dominar seu antigo dono, colocando-o a seu serviço. Primeiro ela exige dele silêncio quanto à sua antiga condição de sombra. Logo, contudo, leva sua ousadia tão longe que trata seu antigo senhor como sua sombra e, com isso, atrai a atenção da filha do rei, que acaba desejando o impostor como esposo. Finalmente a sombra propõe a seu antigo senhor desempenhar o papel de sua sombra perante o mundo, em troca de um vultoso pagamento. Revoltado, o sábio busca medidas para denunciar o usurpador de seus direitos humanos. Mas este se antecipa e o mete na cadeia, pois garante à sua noiva que sua “sombra” ficou louca e acha

que é um homem. Assim fica fácil para ele, ainda na noite do casamento, providenciar a eliminação secreta de seu antigo dono e, com isso, garantir sua felicidade amorosa.

Esse conto, escrito em oposição consciente à história de Peter Schlemihl, liga o tema das graves consequências da ausência de sombra com aquele da perda da imagem em *O estudante de Praga*. Também no conto de Andersen não se trata apenas de uma ausência, como em Chamisso, mas sim da perseguição pelo duplo, tornado independente, que sempre e em toda parte — invariavelmente com efeitos catastróficos sobre o amor — vem perturbar a vida do Eu.

Ainda mais distinta é a perda da sombra enfatizada no poema “Anna”, de Lenau, baseado na saga sueca[12] sobre uma bela moça que teme a perda da beleza por causa da maternidade. Seu desejo de permanecer jovem e bela para sempre a leva, antes do casamento, a uma misteriosa velha que através de feitiçaria a livra dos sete filhos que lhe eram destinados. Ela vive sete anos de casamento com sua beleza imutável, até que seu esposo percebe, ao luar, que ela não projeta sombra. Interrogada pelo marido, ela confessa sua culpa e é repudiada. Após mais sete anos de dura penitência e amarga miséria, que marcam profundamente sua fisionomia, Anna é redimida por um eremita e morre reconciliada com Deus, depois de as sombras dos seus sete filhos não nascidos terem lhe aparecido em uma capela.

Mencionaremos brevemente outras representações literárias mais distanciadas que ilustram o motivo da sombra: no *Conto de fadas* [*Märchen*] de Goethe, a descrição do gigante que vive na margem do rio e cuja sombra, fraca e impotente ao meio-dia, é mais poderosa ao nascer e ao pôr do sol. Quem sobe na garupa da sua sombra é transportado ao outro lado do rio quando ele se move. Para evitar essa dependência, é construída uma ponte nesse lugar. Mas quando o gigante esfrega os olhos na manhã seguinte, a sombra de suas mãos cai com tanta

força sobre homens e animais, que todos caem no rio junto com a ponte. Também o poema de Mörike, *A sombra* [*Der Schatten*]: um conde que viaja à Terra Santa obriga sua mulher a jurar fidelidade. A jura é falsa, pois a mulher tem um amante. Mais tarde, ela dá ao esposo uma bebida venenosa, que o mata. No mesmo instante, contudo, morre também a mulher infiel, e apenas a sua sombra permanece indelével no aposento. Por fim, o poema de Robert Louis Stevenson,[13] *Minha sombra* [*My shadow*], no qual o eu lírico descreve o mistério de sua pequena sombra.

Diferem das representações do tema até agora vistas, nas quais o sinistro duplo é claramente uma cisão tornada independente e visível do Eu (sombra, reflexo), aquelas cujas personagens propriamente duplas cruzam o caminho umas das outras como pessoas reais e corpóreas de extraordinária semelhança física. O primeiro romance de Hoffmann, *Os elixires do diabo* [*Die Elixiere des Teufels*] (1814), se baseia em uma semelhança que leva aos mais singulares equívocos entre o monge Medardus e o conde Viktorin, os quais — sem o saber — têm o mesmo pai. Seus estranhos destinos só são possíveis e compreensíveis com base neste pressuposto místico. Por herança do pai, ambos são acometidos de perturbações mentais, cuja descrição magistral constitui o principal conteúdo do romance.[14] Viktorin, insano após sofrer uma queda, pensa, em sua doença, que é Medardus e se faz passar por ele. Sua identificação com Medardus vai tão longe — mas somente levando-se em conta a licença poética — que ele expressa os pensamentos do próprio, de forma que Medardus pensa estar escutando a si mesmo falar, sendo seu pensamento interior ouvido como voz de fora.[15] Esse quadro paranoico é completado pelas manias de perseguição e observação que lhe assaltam no mosteiro, pela erotomania associada à figura da amada, que vê de relance, assim como por desconfiança e egoísmo morbidamente pronunciados. Ele também é dominado pela torturante ideia de que tem um

duplo doente, o que a aparição do capuchinho demente reforça. Em associação mais clara com a rivalidade em torno da mulher amada, o motivo principal desse romance aparece no conto posterior *Os duplos* [*Die Doppelgänger*] (XIV, p. 5-52). Novamente trata-se de dois jovens, seguidamente confundidos por sua grande semelhança física e que têm um parentesco misterioso. Em consequência desse destino singular e do amor à mesma moça, eles se metem nas mais absurdas aventuras, que só têm solução quando ambos se põem frente à frente junto da amada e voluntariamente renunciam a ela. Nas *Reflexões do gato Murr* [*Lebensansichten des Katers Murr*], a mesma semelhança física liga o destino de Kreisler, inclinado à doença mental, ao do pintor louco Ettlinger, com quem Kreisler se parece tanto, segundo a expressão da princesa Hedwiga, como se fosse seu irmão (X, 139). A situação chega a um ponto que Kreisler julga ver, no reflexo na água, o pintor louco e o xinga. Logo depois, acredita ver seu próprio Eu andando ao seu lado (X, 147 et seq.). Tomado de profundo horror, ele irrompe no quarto do mestre Abraham e o exorta a abater o incômodo perseguidor com uma punhalada — impulso semelhante custou a vida ao estudante de Praga.

Ainda que, por motivos pessoais relacionados ao tema, Hoffmann tenha tratado do problema do duplo em outras obras (*Princesa Brambilla* [*Prinzessin Brambilla*], *O coração de pedra* [*Das steinerne Herz*], *A escolha da noiva* [*Die Brautwahl*], *O homem da areia* [*Der Sandmann*] entre outras), não se deve subestimar a influência exercida por Jean Paul, no auge da fama à época, e que introduziu o motivo do duplo no romantismo.[16] Na obra de Jean Paul, esse tema também é dominante, em todas as suas variantes psicológicas. Verdadeiros duplos são Leibgeber e seu amigo Siebenkäs, que é idêntico a ele, ao ponto de, às vezes, trocarem de nome. Em *Siebenkäs*, a constante confusão entre os dois — um motivo que é frequente em

Jean Paul (por exemplo, em *A viagem à estação de águas de Katzenberger* [*Katzenbergers Badereise*]) — é o centro do interesse. Em *Titã* [*Titan*], outro conto do mesmo autor, a duplicidade surge apenas de maneira episódica. Ao lado dessa duplicidade física, que em Jean Paul também aparece na forma de alguém que se vale da figura do amante para raptar a amada deste (tema de Anfitrião), o escritor tratou muitas vezes, como nenhum outro antes ou depois, do problema da cisão e multiplicação do Eu em sua máxima expressão.

"Em *Héspero* [*Hesperus*], ele faz o Eu surgir diante de si já como um espírito assustador" (Schneider, p. 137). Viktor, o personagem principal de Héspero, já na infância se impressiona sobremaneira com histórias de pessoas que veem a si mesmas. "Seguidamente ele olha seu corpo por tanto tempo, à noite antes de dormir, que o vê separar-se de si e, de pé, gesticular como uma figura estranha ao lado do seu Eu. Então deita-se para dormir com ela" (Czerny, p. 11). Viktor também tem uma forte aversão a estátuas de cera, o que ele compartilha com Ottomar (*O camarote invisível* [*Die unsichtbare Loge*]). Esse horror a estátuas de cera fica claro em *Titã*, quando a personagem Albano, cego de raiva, esmaga seu busto de cera, o que, para ele, é "como se tocasse e matasse seu próprio Eu" (Schneider, p. 318). Schoppe e Albano são possuídos pela ilusão destrutiva de um duplo que os persegue. Do templo dos sonhos onde acaba se perdendo, Albano é afugentado pelo Eu-espelhado que o acompanha. "Também Leibgeber em *Siebenkäs* se vê cercado de um exército de Eus ao comparar seu Eu, o seu reflexo e o de Firmian, seu duplo; portanto três Eus mais o próprio Firmian, o quarto... Firmian vai ao espelho, pressiona com o dedo seu globo ocular para o lado, de modo a ver no vidro sua imagem duplicada, e se dirige compassivamente ao seu amigo com as palavras: "mas tu com certeza não consegues ver a terceira pessoa ali." (Schneider, p. 318).

A tendência à despersonalização aludida no nome

“Leibgeber” [doador de corpo] é encontrada novamente em *Titã*. Roquairol, que é representado como um egoísta sem limites, anseia afinal por uma amizade e escreve a Albano: “Então eu te vi e quis tornar-me o teu Tu — mas não dá certo, pois eu não consigo retroceder, e tu é que vais para frente, tu é que te tornas meu Eu”. [17] “Representando sua própria tragédia, macaqueando seu próprio Eu, ele se mata”(Schneider, p. 32). “Em Schoppe, a ideia de estar sendo perseguido pelo Eu culmina no mais horrível dos tormentos. Ele imagina a felicidade como uma libertação eterna do Eu. Se o seu olhar cai por acaso sobre suas mãos ou pernas, já corre por ele o temor gelado de que ele possa ver o Eu aparecer para si. O espelho deve ser coberto, pois ele treme de medo de sua imagem-orangotango” (Schneider, p. 318).

Também existem espelhos rejuvenescedores e envelhecedores (de forma semelhante, também retratos cujos traços verdadeiros só podem ser percebidos com uma determinada lupa), o que parece ter acontecido com Spikher, a quem uma vez seu rosto sorri de volta envelhecido e desfigurado. Recordamos aqui que também Spikher — como Balduin — manda cobrir todos os espelhos: “mas pelo motivo oposto, para que eles não reflitam mais seu Eu” (Czerny, p. 12). Com Schoppe, esse medo vai tão longe que ele quebra os odiados espelhos, pois deles o reflexo do seu Eu o afronta. E assim como Kreisler e Balduin querem matar o duplo, Schoppe manda a Albano sua espada-bengala, concitando-o a matar a sinistra aparição no porão de Ratto. “Schoppe, no fim, morre de sua loucura, com a ladainha da identidade nos lábios” (Schneider, p. 319). É sabido que Jean Paul, em *Titã*, se posicionou em relação à filosofia de Fichte e quis mostrar aonde o idealismo transcendental, em suas consequências extremas, acabaria levando. Já foi discutido se o escritor queria simplesmente opor suas visões ao filósofo ou se o queria reduzir *ad absurdum*; de qualquer forma parece claro

que ambos tentaram, a seu próprio modo, ocupar-se com o problema do Eu, de importância pessoal para eles.

Algumas criações originais partem de figuras duplas físicas para representações em que se reconhece a condicionalidade e significação subjetivas da situação excepcional. Uma delas é o conto de fadas cômico-romântico de Ferdinand Raimund, *O rei dos Alpes e o inimigo dos homens* [*Der Alpenkönig und der Menschenfeind*], em que o duplo do rico Rappelkopf é representado pelo espírito dos Alpes, objetivado de forma *naïf*, ao estilo de Raimund. O rei dos Alpes Astralagus representa, no papel de Rappelkopf, os defeitos e fraquezas ridículas deste, que aparece vestido como seu cunhado. O enredo leva à cura da misantropia hipocondríaca do herói e de sua desconfiança paranoica, fazendo-o vislumbrar seu próprio Eu como em um "espelho da alma"; com isso ele aprende a odiar a si mesmo e a amar sua corte, antes tão detestada. É digno de nota que alguns motivos típicos do duplo são aqui elevados de sua tragicidade inconsciente à esfera do humor. Por fim, o teimoso Rappelkopf se sujeita à mudança anímica como a uma brincadeira, e a contraposição dos dois duplos na cena principal da peça leva a diversos equívocos e entrechos, de forma que, ao final, o herói não sabe onde deve procurar seu Eu e observa: "Eu tenho medo de mim mesmo". A "maldita duplicidade" leva a ofensas recíprocas e ao duelo.

O impulso de se livrar do sinistro adversário de forma violenta faz parte, conforme vimos, dos traços essenciais do motivo, e quando se cede a esse impulso, como, por exemplo, em *O estudante de Praga* e outras criações ainda a serem discutidas, fica patente que a vida do duplo está intimamente ligada à da própria pessoa. Este fundamento misterioso do problema torna-se, em Raimund, a hipótese consciente do experimento. No último momento antes do duelo, Rappelkopf lembra-se desta condição: "Nós dois temos somente uma vida. Se eu o matar a tiros, eu mato a

mim mesmo". Ele se livra do sortilégio quando Astralagus se lança às aguas e Rappelkopf, que teme se afogar, cai sem sentidos, acordando então curado. De especial interesse para nós, é um resíduo do motivo do espelho, que alude ao significado intrínseco do duplo. No auge da loucura, logo antes da fuga de casa e da família, Rappelkopf se vê no alto espelho de parede de seu quarto; ele não suporta a visão do seu rosto e "quebra o espelho com os punhos cerrados". Em um alto espelho de parede na casa de Rappelkopf fica visível então o rei dos Alpes, que mais tarde aparece como duplo.

Raimund tratou o mesmo tema de outra forma em *Pródigo* [*Verschwender*]. O mendigo que segue Flottwell por toda parte durante um ano se revela vinte anos depois como seu duplo, que — ao modo de um anjo da guarda, como o rei dos Alpes também é — o salva da ruína completa. Na verdade, Flottwell acredita ver nele o espírito de seu pai, até que, ensinado por sua dura sina, reconhece a si mesmo, com cinquenta anos de idade, na aparição admoestadora. Aqui também o perseguido tenta matar o incômodo acompanhante, mas não consegue fazer mal a ele. A relação deste duplo com aquele que surge em *O rei dos Alpes* é indicada por um motivo comum cuja discussão psicológica pertence a outro contexto. Assim como o mendigo pede a Flottwell riquezas para depois devolvê-las ao homem completamente empobrecido ("eu pedi de ti para ti"), Rappelkopf, que também visivelmente empobrece e ao fim enriquece de novo, inverte este motivo para o cômico, recolhendo o dinheiro jogado fora pelo seu duplo com a observação de que esse acordo é um arranjo muito mais cômodo do que o compartilhamento indesejado da saúde e da vida do outro. Ainda que o tema do envelhecimento tenha uma relação interessante com a questão do dinheiro (que aqui não é considerada), alguns laços com o problema do duplo também podem ser investigados. O fato de o mendigo aparecer na figura de um

Flottwell envelhecido em vinte anos lembra a crença da moça em relação ao rei dos Alpes, segundo a qual a visão dele faria envelhecer quarenta anos. E quando o rei dos Alpes aparece no espelho, *Lieschen* fecha os olhos, por medo de perder sua beleza. Esse traço estabelece de novo a ligação com os espelhos envelhecedores e rejuvenescedores de Jean Paul, assim como os espelhos deformadores de Hoffmann e outros.

Esse medo de envelhecer é tratado como um dos problemas mais profundos do Eu no romance de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray* (1890).[18] O belo e jovem Dorian expressa, enquanto olha seu retrato fiel, o ousado desejo de permanecer assim para sempre e poder transferir para o quadro as marcas da idade e do pecado. Esse pedido lhe é sinistramente concedido. Ele percebe uma modificação no quadro, pela primeira vez, quando repudia cruel e friamente Sibyl, que o ama acima de tudo. Da mesma forma que a maioria dos apaixonados, ele perde a confiança no seu próprio Eu ao amar uma mulher. A partir daí, o retrato, que constantemente envelhece e denuncia as marcas do pecado, fica como a consciência visível de Dorian. Com isso, ele, que ama a si mesmo além de todas as medidas, aprende a detestar sua própria psique, e tapa e esconde o retrato que lhe infunde medo e pavor, contemplando-o apenas em momentos excepcionais de sua vida e comparando-o com seu reflexo eternamente imutável. O antigo encanto com sua beleza, gradualmente, dá lugar a uma aversão ao próprio Eu. No fim, “subitamente, sentiu aversão pela sua beleza e, atirando o espelho ao chão, esmagou os estilhaços sob os pés!” (p. 248). Uma eisoptrofobia acentuadamente neurótica é narrada com refinado efeito artístico, como enredo de um romance apreciado pelo herói, onde o protagonista, em total contraste com Dorian, perdera sua beleza extraordinária na primeira juventude. Desde então ele ficou com uma “grotesca aversão pelos espelhos, superfícies de metal

lustrosas, águas tranquilas” (p. 155.) Depois que Dorian assassina o pintor do retrato fatídico e leva Sibyl à morte, ele não encontra sossego: “Esse assassínio, porém, o perseguiria durante a sua vida inteira? Seria ele sempre subjugado pelo seu passado?” (p. 250) Ele decide dar um fim àquilo e destruir o retrato, para assim se livrar do passado insuportável. Fura o quadro e imediatamente cai morto no chão, envelhecido e desfigurado, com a faca no coração, enquanto o retrato o mostra incólume em sua beleza juvenil.[19]

Dos outros românticos que trataram do tema do duplo — e, de alguma forma, ele foi utilizado por quase todos[20] — citaremos brevemente aqui apenas Heine, porque nele o duplo, que, segundo a crítica histórico-literária, faz parte dos seus motivos fundamentais,[21] não aparece como antagonista corpóreo, mas de uma forma mais interiorizada. “Em *Ratcliff*, ele pretende plasmar o destino de duas pessoas cuja vida é esvaziada de sentido por imposição de uma existência dupla, e que devem se matar, apesar de se amarem. Sua existência quotidiana é constantemente cruzada pela vida dos seus antepassados, que eles são obrigados a reviver. Essa obrigação condiciona a cisão da personalidade”. [22] Ratcliff obedece a uma voz interior que o exorta a matar qualquer um que se aproxime de Marien. O motivo encontra-se sob outra forma nas *Noites Florentinas* [*Florentinische Nächte*]: a vida dupla de Madame Laurencer, cuja serena vida diurna alterna com êxtases noturnos de dança, sobre os quais ela fala de dia tranquilamente, como se fossem algo ocorrido há muito tempo. Semelhante é a história do morto Laskaro em Atta Troll, “a quem o amor materno infundia uma vida mágica friccionando o mais forte bálsamo à noite”.[23] Em *Alemanha. Um conto de fadas de inverno* [*Deutschland. Ein Wintermärchen*] (cap. VI), um companheiro singular sempre aparece para o poeta quando ele fica de noite sentado à escrivaninha; indagado, ele se identifica: “Eu sou o ato dos teus pensamentos”. Também

em algumas poesias de Heine figuram coisas semelhantes.

Como se vê, essas representações do motivo se aproximam de um extremo que tem apenas uma relação frouxa com o nosso tema. Se antes tratava-se ou de um duplo corpóreo, que acabava desembocando na mais distante comédia de erros;[24] ou de uma imagem idêntica desprendida do Eu e tornada independente (sombra, reflexo, retrato), agora nos deparamos com a forma de expressão de representação oposta da mesma constelação psíquica: são representadas, a saber, duas existências diferentes da mesmíssima pessoa, separadas pela amnésia. Esses casos de consciência dupla, que também podem ser observados clinicamente,[25] encontraram múltiplas representações na literatura mais recente,[26] mas não precisam ser contemplados em nossa investigação seguinte.[27]

Desses casos-limite passaremos àquelas matérias mais proveitosas para a nossa análise, em que temos uma representação mais ou menos clara de uma figura dupla, que, contudo, aparece ao mesmo tempo como criação subjetiva espontânea da atividade doentia da fantasia. Nos casos de dupla consciência, que não cultivaremos aqui, mas que se configuram psicologicamente como fundamento e artisticamente, em certa medida, como estágio preliminar da loucura do duplo plenamente manifestada, o impressionante conto de Maupassant, “O Horla” (1887), serve como passagem para a classificação que nos interessa. O protagonista da história, cujas anotações de diário o escritor nos apresenta, é acometido de acessos de angústia que o atormentam sobretudo à noite, o perseguem até em seus sonhos e não encontram nenhuma solução duradoura. Certa madrugada, ele descobre, para seu horror, que a jarra d’água que à noite estava cheia agora está vazia, embora ninguém pudesse entrar no quarto trancado. Daí em diante, todo o seu interesse se concentra num espírito invisível — o Horla — que vive nele ou perto dele.

Em vão, ele faz experiências e tenta livrar-se de qualquer jeito, mas fica cada vez mais convencido da existência independente do ser misterioso. Em toda parte, ele se sente espiado, observado, penetrado, dominado, perseguido por esse ser. Muitas vezes volta-se repentinamente na tentativa de vê-lo e pegá-lo. Outras vezes se lança no escuro vazio do seu quarto, onde julga que está o Horla, para “agarrá-lo, estrangulá-lo e matá-lo”.

Por fim, essa ideia de libertar-se do tirano invisível torna-se uma obsessão. Protege janelas e portas do seu quarto com guarnições de ferro trancadas à chave e, uma noite, sai furtivamente, a fim de aprisionar o Horla de qualquer jeito. Depois põe fogo na casa e assiste de longe sua destruição com tudo que está dentro dela. Ao final, duvida de que o Horla possa ser destruído e vê o suicídio como único caminho seguro para a libertação.[28] A morte destinada ao duplo atinge aqui também a própria pessoa. A extensão da cisão nela é mostrada por uma fantasia especular que se dá antes da catástrofe decisiva. O protagonista iluminou seu quarto para ficar à espreita do Horla.

> Atrás de mim, um armário bastante grande, com espelho, de que me servia diariamente, para me barbear, para me vestir, em que costumava olhar-me da cabeça aos pés cada vez que passava diante dele.
> Então eu fingia ler, para enganá-lo, pois ele também me espreitava; e de súbito senti, tive a certeza de que ele lia por detrás de meu ombro, de que ele estava ali, roçando-me a orelha.
> Levantei-me, voltando-me tão depressa que estive a ponto de cair. E então! Enxergava-se como em pleno dia... e eu não me vi no meu espelho! Ele estava vazio, claro, cheio de luz. Minha imagem não estava lá... E eu estava diante dele. Eu via o grande vidro, límpido de alto a baixo! Eu o olhava com olhos enlouquecidos, e não ousava mais avançar, sentindo que Ele estava entre nós, Ele, e que se escaparia ainda, mas que seu corpo imperceptível absorvera meu reflexo.
> Como tive medo! Em seguida, eis que de súbito comecei a me descobrir em uma bruma, no fundo do espelho, em uma bruma como através de uma camada d’água; e parecia-me que essa água deslizava da direita para a esquerda, lentamente, tornando minha imagem mais precisa de segundo a segundo. Era como o fim de um eclipse. O que me escondia me parecia não possuir contornos claramente fixados, mas uma espécie de transparência opaca clareando pouco a pouco.
> Pude, enfim, distinguir-me completamente, assim como faço todos os

dias ao me olhar.
Eu o vira. Ficou-me daquilo um pavor que ainda me faz estremecer."[29]

Em um pequeno esboço, "Ele?",[30] que se apresenta como um rascunho de "O Horla", Maupassant salientou mais claramente alguns traços interessantes para nós. Por exemplo, a relação com a mulher, pois toda a história sobre o "Ele" misterioso, que instila no protagonista o medonho pavor de si mesmo, surge como a confissão de um homem que quer, que precisa se casar contra seu melhor juízo simplesmente pelo motivo de que não aguenta mais ficar sozinho à noite desde que uma vez, indo para casa, viu "Ele" tomando o lugar na poltrona à beira da lareira que costumava ocupar.[31] "Ele me persegue; é uma loucura, mas assim é. Quem é ele? Bem sei que não existe, que não é nada. Ele só existe na minha apreensão, no meu temor, na minha angústia! Vamos, basta!... (...) Mas, se formos os dois a minha casa, tenho certeza, sim, tenho plena certeza de que ele não estará mais lá! Pois ele está lá porque estou sozinho, unicamente porque estou sozinho!"[32]

O mesmo clima, matizado de resignação melancólica, é exprimido em *La nuit de décembre* [*A noite de dezembro*] (1835), de Musset.[33] Em um diálogo com a "Visão", o poeta diz que desde a infância é perseguido sempre e em toda parte por um duplo envolto em sombras que se parece com ele como um irmão. No momento decisivo da sua vida, lhe aparece o acompanhante vestido de preto que ele não pode evitar, por mais que fuja dele, e cuja natureza ele não consegue compreender. Da mesma forma que, quando adolescente apaixonado, uma vez ficou sozinho com seu duplo, muitos anos depois ele caía, à noite, em doces recordações dos tempos do seu amor, quando a aparição se deu novamente[34]. O poeta tenta definir sua essência, classificando-a como sina, como bom anjo e, por fim, já que não consegue espantar as lembranças do amor, como reflexo de si mesmo:

> Mais tout à coup j’ai vu dans la nuit sombre
> Une forme glisser sans bruit.
> Sur mon rideau j’ai vu passer une ombre ;
> Elle vient s’asseoir sur mon lit.
> Qui donc es-tu, morne et pâle visage,
> Sombre portrait vêtu de noir ?
> Que me veux-tu, triste oiseau de passage ?
> Est-ce un vain rêve ? est-ce ma propre image
> Que j’aperçois dans ce miroir ?

No fim, a aparição é entendida como “solidão”. Por mais que à primeira vista possa parecer estranho que a solidão, do mesmo modo que em Maupassant, seja sentida e representada como a companhia incômoda de um outro, ela acentua — o que também Nietzsche dizia — a irmandade com o próprio Eu, que se objetiva como um duplo. Um monólogo semelhante com o próprio Eu personificado fundamenta a *Confissão do diabo com um grande servidor público* [*Beichte des Teufels bei einem großen Staatsbediensteten*], de Jean Paul.[35]

Numa interessante formulação psicológica, o mesmo motivo se encontra no conto intitulado “Eines Nachts” [“Certa noite”], de J. E. Poritzki.[36] Uma noite, “um Fausto em idade e sabedoria” se junta ao jovem herói desta cativante história, travando um diálogo profundo e cheio de recordações. O velho fala de uma meia-noite vivida no dia anterior, quando, diante do espelho, foi assaltado por uma lembrança de infância a respeito do temor supersticioso de olhar para o espelho à meia-noite:

> Eu ri ao lembrar daquilo e fui para a frente do espelho, como se quisesse ainda hoje castigar e escarnecer das lendas da juventude. Eu olhei, mas como minha imaginação estava cheia dos meus tempos de rapazola e eu me via mentalmente com a minha aparência de jovem, pois de certa forma tinha esquecido do meu estado atual, foi com olhos arregalados que vi o enrugado semblante de ancião que me encarava no espelho. [37]

Esse alheamento vai tão longe que a figura diante do

espelho pede socorro com sua antiga voz de menino, e o ancião tenta defender a aparição, que de repente desaparece. Ele tenta relatar a experiência:

> Eu conheço muito bem a cisão da nossa consciência; em maior ou menor grau, todos já a sentiram: aquela cisão em que se vê passar vagamente diante dos olhos todas as transformações já ocorridas da própria pessoa...[38] Mas como é possível para nós vislumbrar nossas futuras formas vitais... esta visão do Eu futuro às vezes é tão forte que acreditamos ver pessoas outras, que se desprendem corporalmente de nós mesmos, como uma criança do corpo da mãe. E então encontramos essas aparições futuras invocadas do nosso Eu e acenamos para elas. Esta é a minha descoberta misteriosa.[39] Devemos ao psicólogo francês Ribot alguns exemplos muito singulares de cisão psíquica que não podem ser explicadas meramente como alucinações. Um homem muito inteligente tinha a capacidade de invocar seu duplo perante si. Ele sempre ria da visão, e o duplo lhe respondia com a mesma risada. Ele se divertiu com o jogo perigoso por muito tempo; contudo, o desfecho foi ruim. Ele gradualmente ficou convencido de que era perseguido por si mesmo, e como o outro Eu o atormentava, provocava e irritava incessantemente, um dia ele decidiu dar um fim àquela triste existência.

Após dar mais um exemplo, o ancião pergunta ao acompanhante se ele nunca se sentiu velho, apesar dos seus trinta e cinco anos, e, quando este diz que não, ele se despede. O jovem tenta segurar-lhe a mão, mas, para seu espanto, agarra o vazio; ao redor não há ninguém.

> Eu estava sozinho e na minha frente havia um espelho, de que eu era prisioneiro, e só agora, quando ele libertou meus olhos, eu vi que a vela estava no final... Eu tinha falado comigo mesmo? Eu tinha deixado meu corpo e só agora voltara para ele? Quem sabe... Ou, como Narciso, eu tinha me voltado para mim mesmo, e então encontrado os vultos futuros do meu próprio Eu e acenado para eles? Quem sabe...

Uma representação da matéria do duplo que serviu de modelo para alguns artistas posteriores foi dada por Edgar Allan Poe em seu conto “William Wilson”. O protagonista da história narrada em primeira pessoa, que se chama William Wilson, já na infância encontra na escola um duplo, que compartilha com ele nome e aniversário, mas também aparência, fala, jeito de andar, em tal medida que parecem

irmãos, até mesmo gêmeos. Logo, o singular xará, que imita o protagonista em tudo, torna-se seu fiel camarada, seu companheiro inseparável, mas no fim o seu mais temido rival. Apenas a voz, que não vai além do sussurro, diferencia o duplo do seu modelo; mas mesmo esta é idêntica em entonação e pronúncia, de forma que “seu sussurro característico tornou-se o verdadeiro eco do meu.” (p.264). [40] Apesar desse arremedo sinistro, o protagonista não é capaz de odiar sua contraparte, e também não consegue se livrar dos “conselhos secretamente aludidos” por ele, obedecendo a eles de má vontade. Essa tolerância é de certa forma compensada pelo fato de que a imitação aparentemente só é percebida pelo próprio protagonista, não saltando aos olhos de seus camaradas. Somente uma situação conseguia enfurecê-lo: chamarem seu nome.

> Tais palavras eram veneno a meus ouvidos; e quando, no dia de minha chegada, um segundo William Wilson chegou também ao colégio, senti raiva dele por usar esse nome e sem dúvida antipatizei com o nome porque o usava um estranho, que seria a causa de sua dupla repetição [...] (p. 263)

Certa noite, o protagonista se insinua na alcova de seu duplo para se certificar de que os traços daquele que dorme não podem ser o resultado de uma mera tentativa zombeteira de arremedo.

Apavorado, ele foge da escola e, após alguns meses em casa, vai estudar em Eton. Lá ele começa a levar uma vida mais dissoluta e há muito esqueceu o sinistro episódio da escola quando, certa noite, em uma bebedeira, lhe aparece seu duplo, nas mesmas roupas modernas, apenas com traços incertos. Ele apenas sussurra como aviso: “William Wilson” e desaparece. Todas as investigações sobre sua existência e seu paradeiro fracassam. Só se descobre que ele abandonara a escola no mesmo dia que seu modelo.

Pouco depois, o protagonista vai para Oxford, onde prossegue com sua vida exteriormente suntuosa, mas decai

cada vez mais moralmente, e também não recua diante das artimanhas da trapaça no jogo. Uma noite, quando ele ganhara uma alta soma jogando dessa forma, subitamente entra o duplo e revela seus truques. Envergonhado e desprezado, Wilson é obrigado a se retirar e na manhã seguinte deixa Oxford, fugindo sem descanso — como no poema de Musset — de um lugar para o outro da Europa. Mas em toda parte o duplo frustra seus esforços, porém sempre de um jeito que evita uma má ação. No fim, depois de Wilson decidir se livrar a qualquer custo da tirania opressora do desconhecido, dá-se a catástrofe em Roma, em um baile à fantasia. Mal Wilson tenta se aproximar da provocante esposa do anfitrião envelhecido, uma mão o agarra pelo ombro. Ele reconhece seu duplo no mascarado, que está vestido exatamente como ele, e o puxa para um aposento vizinho, onde o desafia para um duelo. Após curto embate, ele enfia a adaga no coração do duplo. Então alguém bate à porta, Wilson se vira por um instante mas, no momento seguinte, a situação se modificou de maneira surpreendente.

> Um grande espelho, assim a princípio me pareceu na confusão em que me achava, erguia-se agora ali, onde nada fora visto antes; e como eu caminhasse para ele, no auge do terror, minha própria imagem, mas com as feições lívidas e manchadas de sangue, adiantava-se ao meu encontro, com um andar fraco e cambaleante.
> Assim parecia, digo eu, mas não era. Era meu adversário, era Wilson, que então se erguia diante de mim, nos estertores de sua agonia. Sua máscara e sua capa jaziam ali no chão, onde ele as havia lançado. Nenhum fio em todo o seu vestuário, nenhuma linha em todas as acentuadas e singulares feições de seu rosto, que não fossem, mesmo na mais absoluta identidade, *os meus próprios*.
> Era Wilson; mas ele falava, não mais num sussurro, e eu podia imaginar que era eu próprio que estava falando, e assim dizia: *Venceste e eu me rendo. Contudo, de agora por diante, tu também estás morto... Morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu vivias... e, na minha morte, vê por esta imagem, que é a tua própria imagem, quão completamente assassinaste a ti mesmo!* (p. 273-274, grifos do autor)

O nosso tema talvez tenha encontrado sua representação

mais instigante e psicologicamente profunda no romance de juventude de Dostoiévski, *O duplo* (1846). Ele apresenta a manifestação de uma perturbação mental em uma pessoa, que — na falta de orientação médica — não o percebe e interpreta paranoicamente todas as suas experiências desagradáveis como perseguições dos seus inimigos. O resvalar gradual para a loucura e sua confusão com a realidade — na verdade todo o conteúdo desta narrativa pobre em enredo exterior — é plasmado com maestria insuperável. O grande êxito artístico é distinguido pela perfeita objetividade da representação, que não somente contempla todos os traços do quadro mórbido paranoico, como também mostra a constituição da loucura agindo sobre o ambiente, do ponto de vista de sua vítima. O desenvolvimento até a catástrofe, que se comprime em alguns poucos dias, só pode ser relatado através da reprodução de toda a narrativa.[41] Ressaltaremos aqui apenas alguns pontos essenciais.

O infeliz protagonista da história, conselheiro titular Goliádkin, em vez de ir para a repartição, se veste certa manhã com especial capricho e elegância para ir a um jantar na casa do conselheiro de Estado Bieriendiéiev, seu benfeitor desde tempos imemoriais, que em certo sentido tinha feito as vezes de seu pai. Mas já no caminho lhe acontece uma porção de coisas que determinam uma mudança de planos. Do carro, ele vê dois jovens colegas de repartição, e lhe parece que um apontou para ele com o dedo enquanto o outro gritou seu nome. Com raiva daqueles rapazes estúpidos, ele é perturbado por um outro acontecimento, ainda mais desagradável. Ao lado do seu carro passa a elegante equipagem do chefe do seu departamento, Andriêi Filíppovitch, que parece se admirar de ver seu subordinado em tais circunstâncias. Goliádkin se pergunta, “numa aflição indescritível”: “Faço uma reverência ou não? Respondo ou não? Confesso ou não?, ou finjo que não sou eu, mas outra pessoa

surpreendentemente parecida comigo, e ajo como se nada tivesse acontecido? Isso mesmo, não sou eu, não sou eu, e pronto!” E ele não cumprimenta o superior. Em reflexões arrependidas sobre essa estupidez cometida e a maldade dos seus inimigos que o obrigaram àquilo, o senhor Goliádkin , “provavelmente para sua própria tranquilidade, sentiu uma urgência de dizer algo muitíssimo interessante ao seu médico Crestian Ivánovitch”, apesar de conhecê-lo há poucos dias. Com enorme constrangimento, ele confia ao doutor, em um relato pormenorizado e com a imprecisão característica dos paranoicos, que inimigos o perseguem, “inimigos cruéis, que juraram me arruinar”. Ele ainda acrescenta que até veneno usariam, mas que se trata primordialmente da sua morte moral, em que seu relacionamento enigmático com uma mulher teria papel central. Esta, uma cozinheira alemã que é levada a relações infamantes com ele, e Clara Olsúfievna, a filha do seu velho protetor (à casa de quem ele está tentando ir no início da história), dominam as suas fantasias erotomaníacas, representadas de forma extremamente refinada e característica. Convencido de que “no ninho dessa alemã detestável abriga-se todo o poder das forças malignas”, ele confessa envergonhado para o médico que o chefe do seu departamento e seu ousado sobrinho, pretendente de Clara, espalham intrigas a seu respeito: ele teria sido obrigado a dar à cozinheira, com quem antes morava, uma promessa escrita de casamento no lugar da sua dívida pela comida, embora já sendo “noivo de outra”.

Na casa do conselheiro de Estado, onde ele chega um pouco cedo demais, lhe é dito que não o receberão; ele acaba se retirando, vexado, e vê os outros convidados, entre eles o chefe do seu departamento e seu sobrinho, sendo admitidos. Mais tarde, ele se infiltra, em circunstâncias humilhantes, na festividade, que se dá em honra do aniversário de Clara. Na comemoração, ele se comporta de forma sumamente desagradável e escandaliza

a todos. Quando, ao dançar com Clara, ele tropeça, é afastado violentamente do lugar.

Ao redor da meia-noite, com um tempo terrível, ele corre a esmo pelas ruas desertas de Petersburgo, “fugindo dos inimigos”. Ele “tinha nesse instante o ar de quem parecia querer esconder-se de si mesmo em algum lugar, de quem parecia tentar fugir de si mesmo para algum lugar”. Exausto e num desespero indizível, ele finalmente para no canal, debruçado sobre a balaustrada. Subitamente “ele teve a impressão de que alguém estava ali na mesma ocasião, no mesmo instante, em pé a seu lado, ombro a ombro com ele, também apoiado na balaustrada do cais, e — coisa estranha! — até lhe dissera alguma coisa, lhe dissera algo às pressas, com voz entrecortada, que não dava para entender direito mas lhe era muito familiar, lhe dizia respeito”. Ele tenta se tranquilizar quanto a essa aparição extraordinária, mas, ao voltar a caminhar, vem ao seu encontro um homem que ele considera o cabeça da intriga armada contra si, e que logo lhe inspira pavor por causa da notável coincidência exterior: “Também caminhava às pressas, também, como o senhor Goliádkin , estava vestido e agasalhado da cabeça aos pés, e tal como ele pisava acelerado, trotava com seus passinhos curtos [...]”. Por uma terceira vez, o mesmo desconhecido se depara com ele, para sua imensurável surpresa; Goliádkin corre atrás dele, o chama, mas depois reconhece seu equívoco à luz do próximo lampião. Apesar disso, não tem dúvidas de que conhece o homem, “sabia até como se chamava, qual era o seu sobrenome; não obstante, por nada, e mais uma vez por nenhum tesouro do mundo gostaria de dizer o seu nome, concordar em reconhecer que, sabe como é, é assim que ele se chama, o seu patronímico é tal e seu sobrenome é tal”. Ao refletir posteriormente, começa a desejar cada vez com mais urgência o sinistro encontro, que dali em diante lhe parece inevitável, e de fato o desconhecido logo em seguida passa à sua frente, a pouca distância. Nosso

protagonista estava desta vez no caminho para casa, que o inconfundível duplo parece conhecer perfeitamente; ele entra na casa do senhor Goliádkin, sobe agilmente as escadas perigosas, e por fim entra no apartamento, que é aberto prontamente pelo criado. Quando o senhor Goliádkin entra sem fôlego no seu quarto, “o desconhecido estava sentado à sua frente, também de capote e chapéu, em sua própria cama”; incapaz de dar vazão ao que sente, ele “sentou-se, desfalecido de pavor. Aliás, havia razão para isso. O senhor Goliádkin reconhecera por completo seu amigo noturno. O amigo noturno não era senão ele mesmo — o próprio senhor Goliádkin , outro senhor Goliádkin , mas absolutamente igual a ele —, era, em suma, aquilo que se chama o seu duplo, em todos os sentidos...”.

A poderosa impressão dessa experiência do fim do dia anterior se manifesta na manhã seguinte pelo fortalecimento dos pensamentos persecutórios, agora parecendo cada vez mais claramente partirem do duplo, que logo assume figura corpórea e não sai mais do centro do complexo delirante. No escritório, onde ele teme um “puxão de orelhas [...] pela negligência com o trabalho”, o protagonista descobre vizinho a si um novo funcionário, que é ninguém mais que o segundo senhor Goliádkin . Contudo, era “outro senhor Goliádkin , totalmente outro, mas ao mesmo tempo idêntico ao primeiro — da mesma altura, da mesma compleição, vestido do mesmo jeito, com a mesma calvície —, numa palavra, nada, nada vezes nada estava faltando para que a semelhança fosse completa, de tal forma que se os pegassem e os colocassem lado a lado, ninguém, decididamente ninguém se atreveria a definir quem era mesmo o Goliádkin de verdade e quem era o falsificado, quem era o velho e quem era o novo, quem era o original e quem era a cópia”. Todavia esse “reflexo” fiel, que tem até o mesmo prenome e é natural da mesma cidade, de forma que ambos passam por gêmeos, é em seu caráter de certa forma a contraparte do seu modelo: ele é

um aventureiro, hipócrita, adulador e ambicioso que sabe se fazer querido em toda parte e assim quase desbanca seu concorrente desajeitado, tímido, e patologicamente sincero. [42]

A relação que daí se desenvolve entre o senhor Goliádkin e seu duplo, cuja descrição constitui o conteúdo principal do romance, pode ser estabelecida aqui somente em seus aspectos mais importantes. No início, é uma amizade extremamente íntima, até mesmo uma aliança contra os inimigos do protagonista, que revela ao seu novo amigo os segredos mais cruciais: “E eu digo: amar-te, amar-te fraternalmente. Mas nós dois vamos usar de artimanhas, Yacha, e de nossa parte fazer um trabalho de sapa e passar a perna neles”. Mas logo Goliádkin pressente no igual seu arqui-inimigo e busca se proteger dele: tanto na repartição, onde o duplo faz com que perca a amizade dos colegas e superiores, quanto na vida privada, em que parece ganhar o afeto de Clara. O sujeito antipático persegue o protagonista até em seus sonhos, nos quais ele, fugindo do duplo, se vê cercado por uma multidão de sósias dos quais não pode se livrar.[43] Mas também na vigília essa relação sinistra o atormenta de tal forma que, por fim, ele desafia seu oponente a um duelo. Junto com esse motivo típico, não faltam aqui também as cenas com espelhos, cuja importância parece ser indicada pelo fato de que a narrativa começa com uma. “Depois de pular da cama, correu imediatamente para um pequeno espelho redondo que estava em cima da cômoda. Embora sua figura morrinhenta, acanhada e bastante calva fosse exatamente aquele tipo insignificante que à primeira vista não chamaria a atenção exclusiva de ninguém, seu dono parecia gozar de plena satisfação com o que acabara de ver.” No estágio de máxima perseguição pelo duplo, Goliádkin pega um pequeno pastel no bufê de um restaurante, mas lhe exigem que pague dez vezes mais, informando-o de que o valor corresponde ao tanto que comeu. Mudo de espanto, só se

recupera ao levantar a cabeça e reconhecer, na porta em frente, que “até então nosso herói confundira com um espelho”, o outro senhor Goliádkin , com quem ele foi confundido e que, dessa forma, ousou comprometê-lo. Uma confusão semelhante se dá com o protagonista quando ele, completamente desesperado, procura seu superior e pede sua proteção “paterna”. A conversa desajeitada com Sua Excelência é subitamente interrompida por um estranho. À porta, que o herói achava que era um espelho, como já lhe acontecera antes, apareceu ele — já sabemos quem: o velho conhecido senhor Goliádkin .

Por causa de seu comportamento estranho para com colegas e superiores, Goliádkin acaba sendo exonerado do serviço. Mas a verdadeira catástrofe se liga, como a de todos os outros protagonistas de histórias de duplo, a uma mulher, Clara Olsúfievna. Envolvido em correspondência com seu duplo e com Vakhramêiev, um dos “protetores” da “cozinheira alemã”, Goliádkin recebe secretamente uma carta que libera novamente suas fantasias erotomaníacas. Nessa carta, Clara Olsúfievna pede que ele a proteja de um casamento imposto contra sua vontade e fuja com ela, que já teria caído presa da astúcia de um ser desprezível e agora se fiava em seu nobre salvador. Após diversas considerações e reflexões, o desconfiado Goliádkin decide atender ao seu pedido, conforme orientado, e esperar Clara às nove da noite em um carro na frente da sua casa. Mas, no caminho para o ponto de encontro, ele ainda faz uma última tentativa de pôr tudo em ordem. Pretende se jogar aos pés de Sua Excelência, como se fosse um pai, e implorar que o livre do infame duplo. Ele diria: “Ele é outra pessoa, Excelência, e eu também sou outro; ele vive à parte, e eu também sou senhor de mim; eis como é a coisa”. Porém, na frente do homem importante, ele se envergonha, começa a gaguejar e a falar disparates, de forma que Sua Excelência e seus convidados vão ficando céticos. Em especial o médico, o mesmo com quem

Goliádkin havia se consultado, olha para ele com cara feia e, naturalmente, seu duplo, que cai nas graças de Sua Excelência, também está lá, por fim o expulsando.

Depois que Goliádkin esperou muito tempo escondido no pátio da casa de Clara e mais uma vez pesou todos os prós e contras do seu proceder, de repente ele é descoberto, através da janela iluminada da casa, e convidado a entrar, naturalmente, pelo seu duplo. Ao crer que seu plano foi desvendado, se prepara para o pior; contudo, nada disso acontece, pelo contrário — ele é recebido por todos gentil e atenciosamente. Invadido por um sentimento de felicidade, se sente cheio de amor, não somente por Olsuf Ivánovitch, mas por todos os convidados, até mesmo pelo seu perigoso duplo, que não parece mais nem um pouco mau, nem mesmo mais o duplo, mas uma pessoa comum e amável. Todavia o protagonista tem a impressão de que algo especial está sendo tramado; ele acredita que se trata de uma reconciliação com seu duplo e lhe oferece a face para ser beijada. Mas lhe parece “que havia um quê de funesto no rosto do vil senhor Goliádkin segundo, que este até fizera uma careta no momento do seu beijo de Judas... Começou a tilintar na cabeça do senhor Goliádkin , sua vista escureceu; pareceu-lhe que uma infinidade, todo um rosário de Goliádkins em tudo semelhantes forçavam ruidosamente todas as portas do salão [...]”. Na realidade, entra um homem não esperado, cuja visão enche nosso protagonista de pavor, apesar de que ele já “sabia de tudo por antecipação e desde muito tempo vinha sentindo algo semelhante”. É o médico, segundo o que o triunfante duplo lhe sussurra maldosamente. O médico leva consigo o desgraçado Goliádkin, que tenta se justificar perante os presentes, e entra com ele em um carro que se põe em movimento de pronto. “Atrás dele se espalharam os lancinantes e frenéticos gritos de despedida de todos os seus inimigos. Durante algum tempo ainda se vislumbrava um ou outro rosto em volta da carruagem que levava

embora o senhor Goliádkin; mas pouco a pouco eles foram ficando mais e mais para trás e enfim desapareceram por completo. Quem mais tempo continuou atrás foi o vil gêmeo do senhor Goliádkin", que, correndo ao lado do carro, ora à esquerda, ora à direita, mandava-lhe beijinhos de despedida com as mãos. Por fim, ele também desaparece, e Goliádkin cai sem sentidos, acordando na calada da noite ao lado do seu acompanhante e descobrindo, por meio deste, que receberia uma pensão do Estado: "Nosso herói deu um grito e levou as mãos à cabeça. Ai dele! Há muito tempo previra isso!".

Todas essas narrativas apresentam, independentemente das figuras de duplo plasmadas na forma de diferentes tipos, uma série de motivos tão notavelmente análogos que parece ser quase desnecessário salientá-los novamente. Sempre se trata de uma imagem idêntica a do protagonista, até nos mínimos traços, como nome, voz e indumentária, que, "como se roubada do espelho" (Hoffmann), geralmente aparece para o protagonista em um espelho. Esse duplo também sempre lhe atrapalha a vida, e, via de regra, a relação com a mulher vira uma catástrofe, que pode acabar em suicídio — como consequência indireta da morte planejada para o perseguidor incômodo. Em uma porção de casos, isso se confunde com uma autêntica mania de perseguição, ou mesmo é substituído por ela, que então é representada como um consumado sistema delirante paranoico.

A presença desses traços gerais, típicos em uma série de autores, não deve tanto evidenciar sua interdependência literária (que é tão certa em alguns casos como impossível em outros) quanto chamar a atenção para a estrutura psíquica idêntica desses escritores, que agora iremos examinar mais de perto.

3

Dichter sind doch immer Narzisse.
A. W. SCHLEGEL

Love for oneself is the beginning of a lifelong novel.
OSCAR WILDE

Liebe zu sichselbst ist immer der Anfang eines romanhaften Lebens... denn nur wo das Ich eine Aufgabe ist, hat es einen Sinn zu schreiben.
THOMAS MANN[44]

Não é nossa intenção investigar do ponto de vista patográfico ou até mesmo analítico a vida e a criação dos autores em questão. Interessa-nos aqui averiguar somente um determinado aspecto de sua constituição psíquica para comprovar as convergências vastamente constatadas das quais resultam as mesmas reações psíquicas.

Dentre todos os aspectos que partilham em comum os autores que nos interessam aqui, o que mais chama a atenção é o fato de que — assim como outros do mesmo tipo[45] — eles foram verdadeiras personalidades patológicas, que excederam em vários sentidos o limite de neurose normalmente admitido para artistas. Não sofriam apenas de distúrbios psíquicos ou de doenças nervosas e mentais, também conduziam um estilo de vida excêntrico, seja em excessos na bebida, no uso de ópio, no sexo — com uma tendência especial para o anormal.

Sabe-se de Hoffmann, cuja mãe era histérica, que era nervoso, excêntrico e extremamente suscetível a instabilidades emocionais, chegando a sofrer de alucinações, delírios e ideias fixas que gostava de representar em seus poemas.[46] Tinha medo de

enlouquecer e “acreditava, às vezes, enxergar diante de si sua imagem no espelho como se fosse em carne e osso, seu duplo e outros vultos fantasmagóricos disfarçados.” (Klinke, p. 49). Ele realmente via os duplos e assombrações ao seu redor quando os descrevia e, por isso, muitas vezes, durante seu trabalho noturno, acordava sua mulher apavorado para mostrar-lhe os vultos.[47] Após uma bebedeira, escreveu em seu diário: “Ímpetos de ideias de morte: duplos” (Hitzig I, 174, 275). Hoffmann morreu aos quarenta e sete anos de uma doença nervosa, diagnosticada por Klinke como *Chorea*,[48] também registrada como paralisia, a qual dá uma ideia de sua constituição neuropatológica, que ele compartilha com a maioria de seus companheiros de destino que ainda serão comentados. Isso vale para Jean Paul, que também tinha medo de enlouquecer e teve que superar graves abalos psíquicos para poder conseguir criar. No centro da luta com sua psique, está a relação com o Eu, cuja importância para os distúrbios psíquicos e os protagonistas de seus poemas foi devidamente estudada por seu biógrafo Schneider. “A lembrança mais estranha de sua infância, relatada por Jean Paul, foi, quando ainda garoto, a revelação ‘eu sou um Eu’ fulminou-o como um raio que caiu do céu e que desde então permaneceu iluminado em sua frente... Durante o período vivido em Leipzig, aquele poderoso sentimento do próprio Eu o acomete como um fantasma assustador.” (Schneider, p. 316) “Primeiro a história”, escreve o escritor em 1819 em seu livro de memórias, “como eu, numa noite em Leipzig, após uma conversa séria, encaro Oerthel e ele a mim e como nos assustamos perante o nosso Eu.”... “Em ‘Hesperus’ ele deixa o Eu surgir perante si já como um fantasma assustador, que aterroriza quem o olha com um olhar mortífero de basilisco. Já temos aqui o escritor dando uma forma artística a seu delírio. Não consegue mais se livrar dele, perde-se constantemente quando está sozinho, contemplando seu próprio Eu... A partir do Eu, deste

sentimento original do Absoluto no turbilhão da troca das relações (na obra ‘Unsichtbare Loge’), formou-se gradativamente ‘o Eu’ que, ora como um ser do mundo dos sonhos, transparente e trêmulo, está em pé ao lado do próprio Eu, ora como reflexo do espelho se ergue impetuosamente e movimenta-se em direção ao vidro através do qual quer passar. Cada vez mais, Jean Paul é movido por sua ideia aterrorizadora” (Schneider, p. 317-318), cuja forma artística já apresentamos.

Juntamente com Hoffmann, costuma-se citar Edgar Allan Poe, cuja vida também foi excêntrica, assim como seus poemas.[49] Semelhante ao caso de Hoffmann e Jean Paul, também aqui há circunstâncias desfavoráveis na família. Poe perdeu seus pais aos dois anos de idade e foi criado por parentes. Já na fase da puberdade, instalou-se uma forte melancolia quando a mãe de um amigo, à qual ele admirava muito, morreu. Por volta dessa época, começou a ingerir bebidas alcoólicas, tornando-se mais tarde alcoólatra e, nos últimos dez anos de sua vida, passou a usar ópio. Aos vinte e sete anos, casou-se com sua prima, que mal tinha quatorze anos e que morreu poucos anos depois de tuberculose, doença da qual seus pais também foram vítimas. Logo após a morte da esposa, Poe teve um primeiro ataque de *delirium tremens*. Seu segundo casamento não se realizou porque na véspera ele se excedeu na bebida.[50] No ano de sua morte, ainda voltou a se relacionar com uma namorada da juventude, então viúva. Morreu com apenas trinta e sete anos [quarenta], aparentemente de *delirium tremens*.

Além dos traços típicos de um alcoólatra e epiléptico, Poe tinha fobias (especialmente de ser enterrado vivo) e obsessão neurótica compulsiva (considerem-se as novelas “Berenice” e “O Coração Denunciador” etc.). Seu patologista Probst lhe atribui uma personalidade feminina e ressalta a assexualidade de suas fantasias: “falta-lhe a atração sexual”, o que ele considera como consequência do

consumo de álcool e ópio. Além disso, o descreve como egocêntrico: “todo seu pensamento gira somente em torno de seu Eu” (Probst, p. 25). O conto “William Wilson” é considerado por muitos como a autoconfissão de Poe, na qual ele descreve uma pessoa que, devido ao jogo e ao vício da bebida, decai cada vez mais para, por fim, destruir seu duplo bom.

Semelhante, embora de um fundo trágico mais comovedor, é a vida e o sofrimento de Maupassant.[51] Também ele, como Hoffmann, teve uma mãe verdadeiramente histérica e, sem dúvida, estava fortemente propenso à doença mental, cuja origem está em um acontecimento de natureza externa.[52] Assim como Poe no álcool, Maupassant se excedia no amor. Sobre ele Zola diz: “Ele foi um temido galanteador, que sempre tinha as mais surpreendentes histórias de encontros amorosos para contar, toda espécie de aventura amorosa impossível, que, quando contadas, nosso bom amigo Flaubert chegava a chorar de tanto rir.” Quando Maupassant, em torno de seus vinte e oito anos, queixa-se a Flaubert que as mulheres não o satisfaziam mais, este lhe escreve, dizendo: “Sempre as mulheres, seu danado.” “Prostitutas demais, agitação demais, esforço físico demais...” (Vorberg, p. 4) Nessa altura de sua vida, Maupassant era um homem forte, saudável, aventureiro, de um desempenho espetacular no trabalho.[53] Mas, aos trinta anos, já se faziam perceptíveis os primeiros sinais da paralisia progressiva, da qual o escritor morreria aos quarenta e três anos. Suas histórias, originalmente anedóticas, divertidas e, muitas vezes, extravasando sensualidade, dão, aos poucos, lugar a autoconfissões lúgubres, nas quais o estado de espírito de abatimento predomina. Seu livro *Sur l’eau* (1888) descreve esses estados sob a forma de diário. Aos poucos, Maupassant encontra seu refúgio em diferentes substâncias narcóticas e parece ter se mantido por algum tempo com a ajuda delas. De fato, algumas de suas obras teriam sido

escritas sob o efeito de tais substâncias, segundo sua própria declaração, o que também foi afirmado de Poe, Hoffmann, Baudelaire e outros. Como esses escritores, também Maupassant sofria, embora por outras razões, de alucinações e ilusões que muitas vezes eram retratadas em suas obras. Mais tarde, ele produziu uma série de representações interessantes de delírios — de grandeza e de perseguição — e também tentou o suicídio. Já havia tempo que lutava contra o "inimigo interior" o qual foi grandiosamente representado em "O Horla". Esse conto, assim como "Ele?" e muitos outros, não é nada mais que um autorretrato comovente. A cisão interna, ele já tinha identificado claramente há muito tempo:

> Porque eu trago em mim aquela vida dupla que é a força e ao mesmo tempo a desgraça do escritor. Eu escrevo porque eu sinto e tudo que existe me causa sofrimento por eu conhecer tudo tão bem e, sobretudo, porque sem poder prová-lo, vejo-o em mim mesmo, no espelho de meus pensamentos. (*Sur l'eau*, entrada de 10 de abril).

Assim como Poe, Maupassant também era extremamente egocêntrico ("Cansa-me rapidamente tudo aquilo que não se passa em mim mesmo") e, apesar de uma vida sexual intensa, ele nunca encontrou o relacionamento certo com uma mulher; o amor, "uma felicidade que eu não conheci e que eu em pensamento considerava o maior bem sobre a terra" (*Sur l'eau*). Justamente as mulheres fazem com que ele sinta claramente sua incapacidade de real doação: "Geralmente as mulheres me fazem sentir que eu sou só... Depois de cada beijo, de cada abraço, o sentimento de solidão se torna maior... Sim, até mesmo naqueles instantes em que parece existir um consentimento misterioso, nos quais desejo e ânsia se mesclam e se acredita mergulhar no fundo de sua alma, uma palavra, uma única palavra, nos faz reconhecer nosso engano e nos mostra, como um raio numa noite de tempestade, o abismo entre nós" (*Solitude*). Da mesma forma como ele aqui não se desprende de seu Eu

para chegar até a mulher, em “Ele?”, foge desse misterioso e assustador Eu em direção às mulheres. O fato de que a divisão de sua psique também se projetou diretamente na fantasia da existência de um duplo, demonstra uma alucinação de Maupassant, descrita por Sollier, a qual o escritor

> experimentou numa tarde de 1889, e relatou a um amigo de confiança ainda naquela noite. Ele estava sentado à escrivaninha em seu escritório. O criado tinha ordens expressas de nunca entrar ali enquanto seu senhor estivesse trabalhando. De repente, Maupassant teve a impressão de a porta estar se abrindo. Ele olha para trás e, para seu maior espanto, vê sua própria pessoa entrar e sentar-se à sua frente, apoiando a cabeça na mão. Tudo o que escreve lhe é ditado. Quando o escritor terminou o trabalho e se levantou, a alucinação desapareceu. (Vorberg, p.16)[54]

A propósito, outros escritores tiveram visões semelhantes de si mesmos. A mais conhecida é certamente o episódio relatado por Goethe (no final do décimo primeiro volume da terceira parte de sua autobiografia *Poesia e verdade*) em Sesenheim, onde ele se despede de Friederike a caminho de Drusenheim:

> Segui o caminho que leva a Drusenheim, e ali fui informado pelo mais estranho pressentimento. Vi-me, não com os olhos do corpo mas do espírito, voltar a cavalo pelo mesmo caminho, num traje tal como nunca tinha usado: era de um cinza azulado, com alguns enfeites dourados. Sacudi-me, e a imagem logo desapareceu. É contudo singular que, oito anos depois, com o traje que eu sonhara e que não usava deliberadamente, mas por acaso, me viesse a encontrar no mesmo caminho para ir ver Friederike uma vez mais. Pensem o que quiserem dessas visões: a imagem fantástica devolveu-meu um pouco de calma na hora da separação...[55]

Nesse caso, o desejo de não ter que deixar a pessoa amada é, indubitavelmente, a força geradora da visão de si mesmo se movendo na direção contrária.[56] Da mesma forma alucinações similares são relatadas por Shelley em diferentes situações.[57]

Vale ressaltar que Chamisso, o autor de *Peter Schlemihl*,

assimilou com seu trabalho artístico uma visão parecida. Ele retrata como retorna à casa após uma bebedeira por volta da meia-noite e encontra seu duplo no quarto, assim como Maupassant em “Ele?”, Dostoiévski em *O duplo*, Kipling, entre outros.[58] Entre Chamisso e seu duplo se desenrola uma briga sobre quem seria o verdadeiro.[59] O poeta se identifica como uma pessoa que sempre aspirou ao belo, ao bem, ao verdadeiro, enquanto seu duplo se vangloria de ter sido covarde, hipócrita e interesseiro. Em reação, o poeta envergonhado cede espaço ao duplo e não ao Eu verdadeiro.

Como a maioria dos poemas comentados, também *Peter Schlemihl* de Chamisso é reconhecido como uma verdadeira obra autobiográfica: “Peter Schlemihl é o próprio Chamisso, ‘em cujo corpo estou mais presente’, ele escreve numa carta a Hitzig”.[60] Não é somente a aparência externa de Schlemihl e alguns aspectos de sua natureza que corroboram a afirmação, mas também os outros personagens, que são exemplos inconfundíveis na vida do poeta. Bendel era o nome de seu próprio criado; a coquete, vaidosa e mundana Fanny foi inspirada em Ceres Duvernay, a bela mas egoísta[61] conterrânea do poeta, “por causa dela ele foi feliz e infeliz durante anos; e a dedicada e entusiástica Mina lembra o breve idílio de Chamisso com a poetisa Helmina von Chezy. O fundo pessoal da poesia também é evidenciado pela anedota que Chamisso cita como motivo. “Eu tinha”, conta numa carta, “perdido em uma viagem chapéu, alforje, luvas, lenço e todos os meus bens. Fouqué perguntou se eu não tinha também perdido minha sombra e nós imaginamos como seria o desastre”.[62] Esta cena mostra claramente que o atrapalhado e tímido Chamisso mesmo no círculo de amizade era visto como “Schlemihl”.[63]

O fato de que ele próprio se sentia como tal, se depreende claramente de alguns de seus poemas. É o caso de “Azar” (Pech) e “Paciência” (Geduld), ambos de 1828, (quase aos

cinquenta anos), nos quais diz que seu “azar” já inicia na infância. O poema “Adelbert para sua noiva” (Adelbert an seine Braut) foi escrito no ano de seu casamento (1819), e nele sobressai o consolo para seus fracassos, finalmente encontrado no amor. Numa carta datada do mês de junho do mesmo ano, ele se diz feliz de ter encontrado uma noiva amorosa e não ter se tornado um “Schlemihl”. Ele próprio, pois, relaciona essa característica com a incapacidade de amar, assim como acontece com seus personagens, os quais, ditados pelo egoísmo presunçoso, são incapazes do amor sexual. Não se há de negar a vaidade que corresponde a Peter Schlemihl, que encerra seu relato ao poeta com o conselho: “Se deseja viver entre os homens, aprenda a respeitar em primeiro lugar a sombra — somente então o dinheiro. Mas, se quiser viver apenas para você e para o que há de melhor em seu interior, então não precisa de nenhum conselho” (p. 87). Da mesma forma, Walzel[64] ressalta como moral da história que o homem deve se dar conta a tempo de “que ele somente precisa de si mesmo para ser feliz”.

Deve-se considerar o fato de que muitos dos poetas e escritores comentados aqui morreram de graves doenças nervosas ou mentais, como Hoffmann, Poe, Maupassant, mais tarde, Lenau, Heine e Dostoiévski. Se observarmos este fato somente pela ótica da existência de uma especial propensão, então não se pode ignorar que esta já se exteriorizava, muitas vezes, antes mesmo do início do sofrimento aniquilador e sob outras formas. Lenau era instável, entediado, depressivo e soturno,[65] e Heine também sofria de instabilidade emocional e estados neuróticos antes que a grave doença nervosa, de cujo caráter paralisante voltou-se a duvidar, o debilitasse. Característico para o dualismo profundamente enraizado no sentir e pensar é seu prematuro reconhecimento, como vimos no caso de Jean Paul, que teve sua primeira experiência com o seu Eu na infância, assim como os

próprios relatos de Heine, Musset e outros. Em suas memórias, Heine relata que, quando menino, sofreu uma espécie de *altération de la personnalité* e acreditava estar levando a vida de seu tio-avô.[66] Musset relatou que já no tempo de menino um forte dualismo teria deixado marcas na sua vida psíquica.[67] A forma que este tomou com o passar do tempo pode ser vista no poema comentado, no qual em todas as ocasiões importantes o duplo aparece. Em sua "Confession d'un enfant du siècle", o poeta retrata seus transtornos e ataques (*accès de colère*), o primeiro deles sofrido aos dezenove anos por ciúmes de sua amada.[68] Esses ataques de ciúme voltaram a ocorrer mais tarde, especialmente, na relação com George Sand, mais velha que ele, sendo que ambos consideravam a relação incestuosa. Após o rompimento desse relacionamento amoroso, Musset, que desde cedo já era leviano, sucumbiu à bebida e a uma vida sexual desregrada, arruinando seu estado psíquico e físico, ainda jovem.

Entre os escritores com problemas patológicos, há dois que apresentam sintomas neuróticos extremamente graves. No caso de Ferdinand Raimund, sem dúvida, a desfavorável predisposição também desempenha um papel, embora ele tenha sofrido, sobretudo, de forte instabilidade emocional, melancolia e hipocondria que o levaram ao suicídio. Desde sua adolescência, ele demonstrou alta irritabilidade, acessos de raiva, desconfiança etc. e também tendências e tentativas suicidas que, com o passar dos anos, se desenvolveram numa grave depressão. Em um esboço autobiográfico, Raimund escreve: "Devido aos desgastes psíquicos e físicos e às mágoas sofridas na vida, adoeci no ano de 1824 de uma séria doença nervosa que quase me consumiu". Ele acreditava ser traído por falsos amigos, acessos de raiva se revezavam com uma profunda resignação melancólica e passou a sofrer de insônia. É provável que seu casamento infeliz, seguido pela iminente separação, tenha contribuído, figurando como o fim de uma

série de histórias de amor malsucedidas. Constantemente o escritor sucumbia a essa paixão malfadada que, como ele próprio dizia, o dominava da forma mais intensa. Seu último grande amor por Toni também não foi plenamente realizado, mas ele próprio sentia que a culpa era sua, que em seu íntimo era incapaz de amar.[69] Isto pode ter sido a razão principal para a concretização da tendência suicida que o habitava e que se servia da circunstância externa (medo da loucura) somente como meio para a racionalização, pois, já alguns anos antes da morte violenta, havia claros sinais de um sério transtorno. Em 1831, o poeta disse ao romancista Spindler: “O que me arruína, instalou-se em mim profunda e malignamente e eu lhe asseguro que as minhas comédias de sucesso, em grande parte, são um chamado desesperado pela mãe. Não se devia notar em mim o artista tragicômico que eu sou.[70] Raimund se torna cada vez mais insatisfeito, cético, melancólico; aos seus antigos temores, soma-se ainda o temor de perder sua voz já muito fraca. Seu estado na época — quatro anos antes de sua morte — era tal que Costenoble escreveu em seu diário: “Ele ainda ficará louco ou se matará.” No ano de sua morte, a hipocondria e fobias tornaram-se insuportáveis. “Às sete e meia da noite ele já trancava todas as portas e janelas, e mesmo o carteiro, que tinha uma carta importante para lhe entregar, não conseguia fazê-lo abrir a porta. Desde então, ele não saía mais de casa sem uma pistola.” (Börner, p. 91) “Tomado pelo terror e pelo medo, trancafiava-se, frequentemente, nas últimas semanas e nem ao menos queria ver sua namorada.” (Castle, p. CXI). Quando, nessa época, é mordido acidentalmente por seu cão,[71] o medo da hidrofobia, que o acometera dez anos antes, retorna, levando-o ao suicídio.

Esses traços patológicos são as evidências que fazem com que se tenha o mais nítido retrato do poeta em “O rei dos Alpes e o inimigo dos homens”. Grillparzer, cujo conselho fez com que Raimund quisesse rever mais uma vez o tema,

[72] já tinha destacado que o artista “poderia ter copiado um pouco de si mesmo na admirável personagem principal.” Sauer já é mais resoluto:[73] “Aqui, Raimund pôde interpretar seu próprio papel, colocar-se em cena, servir de modelo para seu personagem Rappelkopf; ele procurou libertar-se de seus próprios estados doentios por meio dessa cópia poética.” Em “Abdicação” (“Abdankung”), poema escrito após a primeira apresentação da peça (17 de outubro de 1828), também reitera isso, ao afirmar, entre outras coisas, a respeito do papel:

> Pois tudo de mau que sinto pesar em mim,
> Com ela, desapareceu facilmente de minha alma.
> Desprezo, a ira de um tremor incrédulo
> A vingança, o ódio, a falta de vontade de viver,
> Vergonha, arrependimento, em suma, um sofrimento descomunal...[74]

Também não há dúvidas quanto à grave doença psíquica de Dostoiévski, embora o diagnóstico (epilepsia) seja discutível.[75] Desde cedo, ele foi um excêntrico, levou uma vida retraída e reclusa. Assim como Raimund, era extremamente desconfiado e via em todas as ações direcionadas a ele uma ofensa e a intenção de magoá-lo e irritá-lo.[76] Quando adolescente, na escola de engenharia, há relatos de que ele já tivera leves ataques (de natureza epiléptica) — os quais ele compartilha com Poe, assim como o pavor de ser enterrado vivo. Dessa forma, não se sustenta a afirmação de que a doença teria se manifestado somente no exílio.[77] Ao contrário, o próprio Dostoiévski afirma que, a partir do momento da prisão, sua doença teria recuado e que durante todo o tempo da sentença não teria tido um único ataque. Sua esposa escreve em suas anotações que ele, segundo as próprias palavras, teria enlouquecido se a catástrofe não tivesse ocorrido. Essa circunstância psicologicamente fácil de entender, no entanto, parece antes indicar um sofrimento histérico (com pseudo-ataques epilépticos). Esses ataques, retratados magnificamente

inúmeras vezes por Dostoiévski em suas obras, passaram a ser frequentes e intensos depois que retornou à liberdade. [78] Sobre seus ataques, o próprio Dostoiévski afirma: “Durante alguns instantes, sinto uma felicidade impossível de se sentir em estado normal, da qual as outras pessoas não fazem a menor ideia... Esta sensação é tão forte e tão doce que se poderia dar dez anos de sua vida ou mesmo toda ela pela felicidade de alguns destes segundos”. Porém, após o ataque, ele ficava em um estado psíquico muito depressivo; sentia-se um criminoso e tinha a impressão de carregar uma culpa desconhecida (Merezhkovski, p. 92). “A cada dez dias tenho um ataque”, escreveu Dostoiévski em seus últimos dias de estadia em São Petersburgo, “e, então, levo cinco dias para voltar a mim, para mim não há salvação.” — “O juízo realmente foi afetado, isto é verdade. Eu sinto isso, pois o colapso nervoso às vezes quase me levou à loucura.” (Merezhkovski, p. 113).

Seu comportamento era excêntrico em todos os sentidos, “ao jogar carta, nos excessos sexuais, na procura pelo assombro místico.” (Merezhkovski, p. 84). “Em toda parte e sempre”, escreve ele, “eu fui até as últimas consequências, em toda a minha vida eu sempre passei dos limites”. À sua personalidade, acrescenta-se ainda que ele — excêntrico como Poe — também era tomado por uma enorme autoestima e autovalorização. Na adolescência (por volta do ano em que concluiu *O duplo*), escreve a seu irmão: “Eu tenho um vício terrível, um egoísmo e uma ambição sem limites”. E seu patógrafo afirma que ele seria a mescla de todos os tipos de egoísmo. A vaidade e o egoísmo também caracterizam muitos de seus personagens, como o paranoico Goliádkin — uma de suas primeiras criações, a quem o escritor atribuiu traços significativos da própria personalidade, característicos de criações posteriores —, o qual ele próprio denominava repetidamente como sua “confissão”. (Hoffmann, op. cit. p. 49).

De acordo com as exposições de Merezhkovski (p. 273,

274), o tema do duplo em Dostoiévski seria um problema central: “Na obra de Dostoiévski, todos os pares trágicos, rivais formados por personagens incrivelmente reais e vivas, que se apresentam a si próprias e aos outros como um ser único e inteiro, na verdade, se revelam como somente duas metades de um terceiro ser cindido, como metades que se procuram e se perseguem como duplos”. Sobre o comportamento doentio do artista ele afirma:

> Realmente, que espécie de artista estranho ele é, com uma curiosidade voraz somente vasculha nas doenças, somente nas mais terríveis e deploráveis úlceras da psique humana... E que heróis esquisitos são esses “felizardos”, esses obcecados, loucos, idiotas, doentes mentais? Talvez ele não seja em primeira instância um artista, mas sim um doutor de doenças psíquicas, um doutor a quem se deveria dizer: Doutor, cure primeiro a si mesmo. (Merezhkovski, p. 237)

O parentesco psicológico estreito das personalidades delineadas é tão evidente que, para a recapitulação, basta, de certa forma, destacar a estrutura básica. A propensão patológica a distúrbios mentais e psíquicos causa uma enorme cisão da personalidade com uma maior acentuação do Eu-complexo, que corresponde a um interesse anormalmente forte pela própria pessoa, pelos seus estados psíquicos e seu destino. Esse comportamento leva a um tipo de relação característica, já descrita, com o mundo, com a vida e, principalmente, com o objeto afetivo para o qual não é encontrada uma relação harmoniosa. A incapacidade direta de amar ou — levando ao mesmo efeito — uma ansiedade afetiva extremamente alta caracterizam os dois polos desse posicionamento radical em relação ao próprio Eu. A predileção pelo tema, além da dependência literária e da idealização, torna psicologicamente compreensíveis as configurações extremamente semelhantes do tema na natureza e nos traços característicos do tipo que temos descrito.

Mas as formas essenciais tipicamente repetitivas que são assumidas por essas configurações não se tornam

compreensíveis a partir das personalidades individuais dos escritores e poetas; essas, até certo grau, parecem lhes ser estranhas, inapropriadas e contraditórias às suas concepções de mundo. Essas são as mais bizarras representações do duplo como sombra, reflexo no espelho ou retrato, cuja importante avaliação não entendemos perfeitamente, mesmo se estivermos em condições de entendê-la instintivamente. Parece que no escritor, assim como no leitor, vibra inconscientemente um momento supra-individual que atribui a estes temas uma ressonância psíquica misteriosa. A intenção do próximo capítulo é apresentar essa parte da psicologia social a partir das tradições etnográficas, folclóricas e mitológicas e estabelecer relações entre seus traços individuais que apresentam o mesmo significado. Também é intenção do próximo capítulo nos preparar para a base psicológica em comum das representações supersticiosas e artísticas destas manifestações.

4

Ich dachte, der menschliche Schatten sei seine Eitelkeit.[79]
FRIEDRICH NIETZSCHE

Partimos das ideias supersticiosas ligadas à sombra, as quais ainda hoje estão vivas entre nós e nas quais poetas como, por exemplo, Chamisso, Andersen e Goethe puderam se apoiar conscientemente.

É um costume muito difundido na Áustria, em toda a Alemanha e também entre os países eslavos meridionais, realizar, nas vésperas do Ano Novo e do Natal, o seguinte teste: aquele que, com o acender da luz, não fizer sombra na parede do quarto ou cuja sombra não tiver cabeça, morrerá em um ano.[80] Algo semelhante existe entre os judeus, relacionado àquele que, na sétima noite da festa de Pentecostes, caminhar sob o luar: se sua sombra não tiver cabeça, morrerá no mesmo ano.[81] Em algumas aldeias alemãs, pisar na própria sombra é sinal de morte.[82] Em oposição à crença da ausência de sombra causadora da morte, uma outra superstição alemã diz: quem ver sua sombra duplicada, durante as doze noites santas, morrerá.[83] Para esclarecer essa concepção, foram apresentadas diferentes teorias, dentre as quais algumas bastante complexas. Dessas, queremos salientar as que dizem respeito à crença em um espírito protetor.[84]

Na opinião de alguns pesquisadores,[85] a crença em um espírito protetor, que se desenvolveu a partir da superstição da sombra, está intimamente relacionada com a duplicidade. Rochholz classificou a sombra que segue o corpo como o motivo original das histórias da segunda face, da visão de si mesmo, da sombra na poltrona, do duplo, do

fantasma no quarto de dormir (Rochholz, 1860).[86] Pouco a pouco, a sombra, que continuou a viver além do túmulo, havia se transformado em duplo, o qual nasce com cada criança.[87] Pradel explica a crença no efeito pernicioso da sombra dupla, considerando que, na hora da morte, o gênio aparece à pessoa e se junta à sombra.[88] Aí estão as raízes da importante ideia para nosso tema, de que o duplo que vê a si mesmo, morrerá em um ano.[89] Rochholz, que se ocupou especialmente com a crença em um espírito protetor, considera que a significação primitiva dessa crença era benéfica, e que teria mudado gradualmente, reforçada pela crença no além, para uma significação desfavorável: a morte.[90] "Assim sendo, a sombra do homem que, durante sua vida, era um espírito enviado para protegê-lo,[91] se transforma em um fantasma assustador que o persegue e vitima até a morte"[92] (Rochholz, 1860). Até que ponto isso se aplica verdadeiramente, será esclarecido na discussão psicológica do tema.

As superstições e os medos relacionados à sombra, que encontramos entre os povos civilizados do nosso tempo, têm seu correspondente em inúmeras proibições (tabus) relativas à sombra difundidas entre os povos primitivos. Conclui-se, a partir do rico material coletado por Frazer,[93] que nossa "superstição" encontra, na crença de povos primitivos, uma verdadeira equivalência. Cada dano infringido à sombra atinge também seu dono, como acredita um grande número de povos primitivos (Frazer, 1915, p. 78). Com isso, abre-se naturalmente um vasto campo para a feitiçaria e a magia. É notável que, em algumas das representações poéticas examinadas, possa ser reconhecida uma reminiscência da influência mágica na morte do herói, com o dano em seu reflexo no espelho, retrato ou duplo.[94] De acordo com Negelein, "é amplamente difundida e conhecida desde a antiguidade, a tentativa de aniquilar pessoas ferindo seus duplos." Também segundo crenças indianas se aniquila um inimigo ferindo no coração sua

imagem ou sombra (Oldenberg, *Veda*, p. 508).[95] Os povos primitivos têm uma quantidade enorme de tabus que concernem especificamente à sombra: evitam projetar sua sombra sobre certos objetos (especialmente alimentos); temem também a sombra de outras pessoas (em especial de mulheres grávidas, da sogra, entre outras. Frazer, op. cit. p. 83 et seq.) e cuidam para que ninguém pise em suas sombras. Nas ilhas Salomão, a leste da Nova Guiné, qualquer nativo que pisar sobre a sombra do rei será condenado à morte (Rochholz, p. 114). O mesmo acontece na Nova Geórgia (Pradel, p. 21) e entre os cafres (Frazer, op. cit. p. 83). Os povos primitivos também evitam projetar suas sombras sobre um morto, um túmulo ou ataúde, e por isso os funerais acontecem, em muitos casos, à noite (Frazer, op. cit. p. 80).

O significado da morte, presente nessas superstições, pode manifestar-se, também, como medo de doenças ou outros males. Quem não faz sombra, morrerá; quem tem uma sombra pequena ou tênue está doente, ao passo que uma sombra mais nítida indica convalescença (Pradel). A saúde das pessoas também estava relacionada à sombra. Alguns povos levam ainda hoje seus enfermos ao sol para atrair de volta, com sua sombra, a alma prestes a partir. Com razões opostas, os habitantes de Amboina e Uliase, duas ilhas na linha do Equador, nunca saem de casa ao meio-dia, porque nesse horário, nessa região, a sombra desaparece, e eles temem perder sua alma (Frazer, p. 87). Aqui entram as ideias de sombras curtas e longas, pequenas e crescentes, sobre as quais se baseiam contos de Goethe[96] e Andersen, bem como o poema de Stevenson. A crença de que a saúde e a força de uma pessoa aumentariam juntamente com o tamanho de sua sombra (Frazer, p. 86 et seq.)[97] pertence a esse imaginário. A mesma crença ocorre entre os zulus, em que a sombra longa se torna um espírito ancestral, e a curta permanece com os defuntos. A isso se junta uma outra

superstição que está relacionada com o renascimento do pai no filho.[98] Os silvícolas que acreditavam que a alma do pai ou do avô reencarnava na criança[99] temiam, de acordo com Frazer (op. cit. p.88), uma semelhança muito grande da criança com os pais. Quando uma criança se parecia demais com seu pai, acreditavam que este deveria morrer logo, porque a criança puxara sua imagem ou silhueta para si. O mesmo acontece com nomes, considerados parte essencial da personalidade pelos povos primitivos. Ainda na cultura europeia, se manteve a crença de que, em uma família que tem duas crianças com o mesmo nome, uma deverá morrer.[100] Vale lembrar a fobia relacionada ao nome presente no conto "Willian Wilson" de Poe. A "magia dos nomes" também está ligada à invocação de espíritos.[101]

Segundo Freud, todos os objetos tabus têm caráter ambivalente, e alusões a isso também aparecem relacionadas à sombra. A crença, anteriormente citada, de reencarnação da sombra paterna na criança conduz à já mencionada concepção da sombra como espírito protetor desde o nascimento. Oposta às concepções de morte — ainda que menos difundida — é a ideia de fertilidade ligada à sombra, segundo Pradel (p. 25 et seq.) Em oposição à ideia de morte, que a sombra adquiriu para o homem, está a expressão bíblica na anunciação à Maria, que esperava um filho apesar de não ter tido relações com um homem: "o Espírito Santo virá sobre ti, e a virtude do altíssimo te envolverá com a sua sombra" (δύναμις ὑφίστου έπισχιάσει σοι, Lucas, I: 15). É notável que, na expressão έπισχιάσει, Agostinho e outros nomes da Igreja considerem o conceito de frieza como oposição a uma concepção derivada do prazer. Além disso, Pradel cita a frase: "Silêncio, você não foi coberto pela sombra do Espírito Santo",[102] e menciona um mito do Taiti, no qual a deusa Hina engravida da sombra, projetada sobre ela, pela árvore da fruta-pão, que havia sido sacudida por seu pai, Taaroa.[103] Os tabus

relacionados à sombra da sogra, referidos por Frazer,[104] contribuem para o impedimento dessas fecundações incestuosas por meio de sombras. Entre os nativos da Austrália Meridional, por exemplo, é motivo de separação a projeção acidental da sombra do homem sobre sua sogra. Na Índia Central, onde esse medo é generalizado, as mulheres grávidas evitam contato com a sombra de um homem, por receio de que a criança fique parecida com ele (Frazer, p.93). Comparadas as concepções das sombras que crescem ou diminuem com a virilidade associada a essa variação, tem-se a representação simbólica da potência masculina. Esta, por sua vez, está relacionada tanto com à fertilidade quanto à reencarnação nos descendentes.

Similar à balada “Anna” de Lenau, o significado da fertilidade da sombra serve de base para a ópera de Richard Strauss “A mulher sem sombra”, cujo texto de Hoffmannsthal é baseado em fonte oriental. No meio da trama tem-se uma princesa oriental, cujo pai carrega uma culpa terrível nos ombros. A culpa só poderia ser expiada (conforme a profecia de um falcão vermelho à princesa no dia de seu casamento) se, em no máximo três anos, essa união fosse agraciada com uma criança. Os anos vão passando, mas o desejo da princesa não se realiza. Ela é uma mulher sem sombra... No fim do terceiro ano, o falcão vermelho aparece de novo e concede um último prazo de cinco dias. Para ajudar a princesa, a ama utiliza um artifício: encontra um jovem tintureiro que anseia ser abençoado com uma criança, enquanto sua esposa rabugenta se nega a dar-lhe tal graça. De modo semelhante a uma crença comum nas lendas orientais, a ama tenta comprar a sombra dessa mulher, isto é, sua fertilidade. Em troca de tesouros preciosos, um amante é conjurado, rapidamente e de forma fantasmal, a partir de um espantalho. Em advertência, elevam-se as lamúrias das crianças não nascidas, do fogo do fogão, onde, em forma de pequenos peixes, são jogadas na frigideira, pela ama, através da janela. (A propósito, algo

em comum com um conto dos irmãos Grimm.) A imperatriz sente uma profunda e humana compaixão por eles, a quem ela não queria privar de seu destino, que significa a quintessência do deleite feminino. Nesse instante de catarse emocional, ela é cercada por uma luz maravilhosa e seu desejo se torna realidade. Ela, a mulher sem sombra, que até então era transluzente como cristal, de repente impede a luz, lançando uma sombra, e das esferas mais altas Richard Strauss deixa o coral místico das crianças não nascidas ressoar.

A sombra também assumiu um significado de sorte, assim como quase todos os símbolos relacionados à boa fortuna, que eram, originalmente, símbolos de fertilidade. Enquadram-se aqui não apenas o poder de cura da sombra de certas árvores (especialmente na Bíblia), mas principalmente seu papel de guardiã de tesouros (cf. Pradel), e até mesmo seu poder de aumentá-los (na prática a sombra valia também como limitadora de propriedades). Na fábula indiana sobre a filha do lenhador, o espírito que corteja a pobre menina fala ao seu pai: dê-me sua filha e, então, sua sombra crescerá, seus tesouros serão abundantes. (Rochholz conforme a seleção dos contos do *Somadeva Bhatta*, traduzido por Brockhaus, II, 193). Aqui lembramos de Peter Schlemihl, do estudante Balduin e de outros que foram compensados pela perda da sombra com riquezas, as quais usam para tentar, em vão, conquistar a mulher amada.

O herói de outras obras literárias em que o problema do duplo é representado pela mudança de figura (tema de Anfitrião) não tem sorte melhor. Assim, o conto de Théophile Gautier, “Avatar”, é especialmente interessante pelo fato de mover o desejo de rejuvenescimento para o primeiro plano. Octave se consome e definha pelo amor não correspondido de uma condessa que é casada. Consulta um médico famoso na arte da cura, recém chegado das Índias, que consegue fazer uma transmigração de alma entre Octave e

Olaf, o conde rival. No entanto, a fiel condessa reconhece Octave no corpo do marido e se mantém distante. Desafiado a um duelo pelo conde, que descobre o ardil, Octave tem a chance de matá-lo, mas não o faz, pois estaria destruindo seu próprio corpo. Depois de reconciliados, reconhece seu erro e pede ao médico que desfaça a troca de almas. De posse de seu verdadeiro corpo, o conde Olaf volta para a condessa. Entretanto, ao destrocar as almas, o médico deixa escapar a alma de Octave e se apodera de seu corpo jovem para o qual transmigra a sua própria alma, abandonando o corpo de ancião.

Esse motivo se põe em evidência de uma maneira especialmente drástica no grotesco romance de Jules Renard *Le docteur Lerne — Sous-dieu* [O doutor Lerne — Semideus], cujo herói tenta resolver o problema com um procedimento cirúrgico, invertendo a personalidade através da troca de cérebros. Lerne, velho e rejeitado por Emma, a sexualidade personificada, toma para si o corpo de seu sobrinho, a fim de ser amado por ela do mesmo modo como ela ama o vigoroso jovem. Acaba sendo tão malsucedido nisso quanto o herói da novela de Gautier. O duelo contra o duplo aparece aqui no modo como o sobrinho, banido em um corpo de touro, quase mata o seu eu corporal (agora com outro cérebro) num momento de ciúme, ao ver o outro abraçar a sensual Emma. O extremo só é evitado porque o tio, no momento crítico, interrompe o bizarro duelo entre eu-humano e eu-bestial com o clamor: “Querido amigo, assim matas a ti mesmo!”

Nessa configuração do motivo do duplo, assim como em outras, o tema da impotência recebe um foco especial, por ser, muitas vezes, a motivação direta para a troca de formas envolvendo o rejuvenescimento. Em outros casos, como na novela de Arthur Schnitzler, intitulada *Casanovas Heimkehr* [O regresso de Casanova], essa tendência se revela facilmente quando o herói, que já não é nenhum jovem, compra uma noite de amor com uma bela e frágil

mulher, cujo amante se assemelha, na aparência, a Casanova em sua juventude.

Em círculos psicanalíticos, há muito surgiu a ideia de considerar a falta de sombra de Schlemihl[105] como impotência (Stekel),[106] algo a que um trecho do *Homúnculo* ([1888] livro V) de Robert Hamerling também parece aludir: "...Peter Schlehmil; o conhecido homem (o coitado!) sem sombra...". Também se presta para o significado de castração ligado à perda da sombra, o conto de Oscar Wilde "O pescador e sua alma" (in: *A casa das romãs*), em que o herói quer se livrar da própria alma, que se coloca entre ele e sua amada sereia. Ao tentar separá-la de seu corpo com uma faca, acaba se suicidando, como Dorian Gray.

Partindo desses significados individuais da temática do duplo e da sombra, no sentido simbólico-sexual, voltamos para o problema mais amplo da imagem transformada de espírito protetor em consciência que persegue e atormenta, o qual parece bastante consolidado nas tradições folclóricas. Os folcloristas, unanimemente, destacam a sombra como equivalente da alma do ser humano. Daí derivam tanto o particular respeito que é dedicado a ela, os tabus e crendices a ela relacionados, quanto o medo de transgredi-los, já que o ferimento, o dano ou a perda da sombra são seguidos de morte. Tylor, referindo-se à identificação da sombra com a alma nos povos primitivos , inclusive os que habitam os lugares mais remotos da Tasmânia, diz:[107]

> A mesma palavra que os tasmanianos utilizam para sombra utilizam também para espírito; os índios algonquinos chamam a sombra de uma pessoa de 'sua alma'; na língua quiche, nahib serve para 'sombra, alma'; a palavra do aruaque neja significa: 'sombra, alma, imagem'; os abipones tinham apenas uma palavra, *loákal*, para 'sombra, alma, eco, imagem"... Os basutos não apenas chamam o espírito que permanece após a morte *seriti* ou 'sombra', mas consideram que, caso uma pessoa ande pela margem de um rio, um crocodilo poderia capturar sua sombra e puxá-la para dentro; e na antiga língua calabar encontra-se a mesma

> identificação do espírito com a ‘sombra’, cuja perda é perigosa para a pessoa.[108]

Segundo Frazer,[109] entre certos nativos da Austrália é aceita, além da alma localizada no coração (*ngai*), também uma que está intimamente relacionada com a sombra (*choi*). Entre os massim na Nova Guiné Britânica, chama-se *arugo* o espírito ou a alma de um morto, o que tem o mesmo significado de sombra ou reflexo do espelho (p. 207). Os kai na Nova Guiné Alemã veem sua alma no reflexo e na sombra, ou parte dela (p. 267) e se resguardam de pisar sobre a sombra. Na Melanésia do Norte, a palavra *nio* ou *niono* designa sombra e alma (p. 395). Entre os habitantes das ilhas Fidji, a designação para a sombra, *yaloyalo*, é uma reduplicação da palavra para alma *yalo* (p. 412). Ao observar os nativos das ilhas do Estreito de Torres, que usam a palavra *mari* para designar espírito, sombra ou reflexo, Frazer supôs que o termo para a alma humana, em muitos povos primitivos, teria derivado da observação da sombra e do reflexo do corpo na água (p. 173).

Uma série de investigações relacionadas ao folclore mostrou, sem dúvida alguma, que os homens primitivos consideram seu misterioso duplo, a sombra, como a real essência da alma.

> Cada camaronense se refere naturalmente à alma quando diz ‘eu posso ver minha alma todos os dias, eu simplesmente me ponho contra o sol’ (Mansfeld). Assim relata Spieht sobre os ewés: ‘Em sua sombra pode a alma humana ser vista’; J. Warnek sobre os batak: ‘Acredita-se que o imaginário pessoal... substância da alma se personifica na sombra’; Klamroth sobre os saramos: ‘A sombra da pessoa viva se transforma através da união com a alma do falecido em *kungu* (espírito); a alma (*mayo*, que também significa anatomicamente coração) apodrece, mas a sombra não’; Guttman sobre os negros wachagga: ‘O que permanece dos defuntos e desce ao reino dos mortos, isso é sua sombra: *kirische*’. Isso não é apenas uma imagem relacionada à personalidade, que se torna incorpórea com a morte, mas sim designa literalmente a sombra humana, como ela se delineia no chão sob a luz do sol. Tem-se a mesma ideia entre os salish e os denes no extremo oeste do Canadá.’ [110]

Os habitantes das ilhas Fidji creem que cada pessoa possui duas almas: uma alma escura, que consiste de sua sombra e que vai ao Hades, e outra luminosa, em seu reflexo na superfície da água ou no vidro, a qual permanece próximo ao seu local de morte.[111] A partir desse significado da sombra, expõem-se suficientemente as numerosas precauções e proibições (tabus) que se relacionam a ela.

Se perguntarmos pela origem da crença na alma como sombra, então as noções de povos selvagens e também de antigos povos civilizados mostrarão que a mais antiga concepção de alma era, como expressa Negelein, um "monismo primitivo", no qual a alma representa um análogo à imagem do corpo. Assim a sombra, inseparável da pessoa, torna-se uma das primeiras "corporificações" da alma humana, "muito antes de que o primeiro ser humano visse sua imagem em um espelho." (Negelein, 1991) A crença da alma humana como uma imagem exata do corpo, difundida por povos selvícolas do mundo todo, foi inicialmente percebida na sombra,[112] sendo, também, entre os antigos povos civilizados, a crença primeva em uma alma. Segundo Erwin Rohde, provavelmente o mais arguto estudioso das crenças e cultos à alma entre gregos:[113]

> A crença na psique foi a mais antiga hipótese através da qual se pôde explicar os fenômenos do sonho, da perda de sentidos e da visão extática, supondo a existência de um agente corporal especial nesses processos obscuros. Homero já abre o caminho através do qual a psique se desfaz em uma mera abstração. Segundo a concepção homérica, o homem está duas vezes, em sua forma perceptível e em sua imagem invisível, a qual só se liberta na morte. Isso, e nada além, é sua psique. [114]
>
> Nas pessoas vivas, possuidoras de alma, mora um estranho visitante, um duplo mais fraco, seu outro eu como sua psique... cujo reino é o mundo dos sonhos. Quando o outro eu, o eu próprio, adormece sem perceber, o duplo desperta e atua. Um duplo que repete o eu visível εϊδωλον e o segundo eu é, em seu significado original, o *genius* dos romanos, o *fravauli* dos persas, o *Ka* dos egípcios.

Também no Egito, a forma mais antiga da alma era a sombra (Negelein, segundo Maspero) e, segundo Moret, [115] os conceitos de alma, duplo (Ka), imagem, sombra e nome se permutavam.[116] A crença de povos primitivos na permanência de uma alma sombria é sustentada também por Spiess (op. cit. p. 172) através da indicação de uma vasta literatura. Segundo ele, a expressão hebraica *Rephaim* também designa aquilo que permanece após a morte de uma pessoa, "os opacos ou os fracos, ou seja, as sombras, os habitantes do reino dos mortos, um nome análogo ao termo grego" (p. 422).

A mais antiga crença na alma está ligada à morte, como Spiess mostrou particularmente com os povos civilizados, mas em especial como Frazer mostrou também com os mais primitivos selvagens. A primeira concepção de alma dos povos primitivos, também a mais importante para a história da humanidade, é a dos espíritos dos mortos, que na maioria dos casos são imaginados como sombras, assim como nós falamos ainda hoje do "reino das sombras", referindo-nos àqueles que partiram.

Já que as almas dos mortos são sombras, elas mesmas não produzem sombras, como, por exemplo, os persas afirmam diretamente sobre os que despertaram novamente para a vida.[117] De acordo com muitos autores,[118] a observação de que os corpos mortos (deitados) já não têm mais sombra é o que teria contribuído para a aceitação da ideia de que a alma foge na sombra. Assim a região sagrada dos arcadianos, o Liceu, onde impera a inexistência de sombras, também foi considerada como reino dos condenados.[119] Segundo Pausânias (VIII, 38, 6), a entrada nessa região era vedada às pessoas; quem não respeitasse a proibição, morreria dentro de um ano. A ausência de sombra aponta aqui, como em quase todas as ideias supersticiosas, para a morte iminente, cuja ausência de sombra antecipa. E assim, segundo Rochholz (op. cit. p. 19), no Abaton do monte Liceu, "o demônio protetor abandona a

pessoa do abençoado intruso e deixa-lhe o terror da morte”. [120] Não apenas a alma, mas também os espíritos, elfos, [121] demônios, fantasmas e feiticeiros[122] próximos a ela são despossuídos de sombra, porque eles são originalmente sombras, ou seja, almas. Os espíritos e elfos, que segundo o pensamento dos neozelandeses não têm sombra, nada levam consigo do que é oferecido, nada além da sombra. [123] Reconhece-se a donzela “do castelo” ou “do meio-dia” (burg-oder mittagsfräulein) porque não tem sombra, porque ela é um fantasma. Segundo crenças russas, o diabo, assim como demônios malignos, também não tem sombra e por isso é tão ávido das sombras dos humanos (cf. o pacto de Schlemihl, Balduin, entre outros). Quem está a mercê do diabo não apresenta, por isso, uma sombra (Pradel). As numerosas lendas, em que o diabo é passado para trás em seu pagamento, ao receber “apenas” a sombra no lugar da alma que lhe era de direito,[124] já parecem representar uma reação à grande significância dada à perda da sombra. Originalmente, como Peter Schlemihl e seus sucessores ainda ensinam, a pessoa poderia ser trapaceada nesses casos, já que não prezava muito a sombra, cujo valor o diabo, no entanto, conhecia.[125]

Negelein, por meio de um vasto material folclorístico de várias civilizações, mostrou que “as ideias e os ritos supersticiosos originários da imagem do espelho assemelham-se em todos os seus pontos principais”. Aqui também está em primeiro plano o medo da morte e da desgraça. Em terras germânicas, não se permitia colocar um cadáver frente a um espelho ou olhá-lo através de um espelho, pois, do contrário, apareciam dois cadáveres, e o segundo atrairia uma outra morte.[126] De acordo com superstições da Dalmácia, também encontradas em Oldenburgo, aquele que se olhasse no espelho, enquanto houvesse um defunto na casa, morreria.[127]

A força desses medos pode ser comprovada pela crença, amplamente difundida e a eles relacionada, de que, em

caso de morte, se devem cobrir os espelhos a fim de que o espírito do falecido não permaneça na casa. Esse costume ainda hoje é praticado na Alemanha, na França, entre os judeus, lituanos e outros.[128] Já que se imagina que a alma do falecido está no espelho, ela pode então se tornar visível sob certas circunstâncias. Na Silésia, dizem que se alguém, na meia-noite do ano novo, se puser em frente ao espelho com duas velas acesas e chamar pelo nome de um morto, ele aparecerá no espelho.[129] Na França, dizem que é possível ver a si mesmo na hora da morte, ao conduzir certa cerimônia diante do espelho na Noite de Reis.[130] Essas ideias se relacionam às proibições de olhar para o espelho durante a noite, pois, quando se faz isso, perde-se o próprio reflexo,[131] ou seja, a alma, o que traz necessariamente a morte. Na Prússia Oriental, a razão da proibição em tais casos é que atrás de quem olha para o espelho aparece a imagem do diabo. E se alguém percebe ao lado de seu rosto um outro, então logo morrerá.[132] Por motivos semelhantes, a imagem do espelho é agourenta para pessoas doentes ou fracas,[133] especialmente segundo crenças boêmias.[134] Derrubar ou quebrar um espelho, representa um sinal de morte em toda Alemanha,[135] embora junto a isso tenha-se a variação eufemística dos sete anos de azar.[136] O mesmo se estende àquele que olhar por último para um espelho rachado.[137] Se treze pessoas sentarem juntas, morrerá aquela que sentar contra o espelho.[138] Em certas regiões, para se proteger dessas forças misteriosas, se faz refletir a imagem de um gato em um espelho novo.[139] Além disso, não se deixa de modo algum que crianças pequenas se vejam no espelho, por medo de que seu duplo sofra graves danos.[140] Acredita-se que, com isso, a criança ficaria orgulhosa e frívola ou que adoeceria e morreria.[141] Segundo Negelein, faz parte da crença no duplo a convicção de que o espelho revela coisas ocultas, daí decorrendo o uso mágico do espelho para predição do futuro. Dizem, em Oldenburgo, por exemplo,

que é possível ver o futuro no espelho colocando-se diante dele, à meia-noite, com duas velas acesas e olhando atentamente dentro dele, enquanto se repete o próprio nome três vezes. Nesse contexto dos ritos mencionados, fica claro que o “futuro” não se refere a “o quê”, mas sim ao “se”, isto é, aquilo que mais interessa ao homem, seu tempo de vida. Contrastando com esse significado, fica em segundo plano aquele do espelho como profeta do amor, embora a moça que pratica ritos semelhantes veja, no espelho, na maioria das vezes, “o prometido” (para ela, o mesmo que “o futuro”).[142] No entanto, as moças vaidosas veem à noite a cara do diabo,[143] e se elas quebram um espelho, acreditam que não terão nenhum homem por sete anos.

Omitiremos aqui os usos mágicos e mânticos do espelho (e também do espelho da água), aos quais Negelein e Haberland se referem,[144] e passaremos diretamente para a origem deles entre os povos primitivos. Assim como na sombra, os selvagens veem uma corporificação[145] da alma no vidro, na água ou na reprodução da imagem em retrato, a que também estão relacionados muitos tabus.[146] Em uma tribo das Índias Orientais holandesas, adolescentes não ousam olhar no espelho, porque acreditam que ele irá roubar-lhes a beleza e deixá-las feias.[147] Os zulus não olham para um pântano sujo porque ele não reflete sua imagem, que teria sido roubada por uma criatura que mora ali, acreditando que, se olhassem, iriam morrer. Entre os basutos, quando alguém morre repentinamente, sem nenhuma causa aparente, diz-se que um crocodilo teria puxado a sombra da pessoa para dentro da água.

Segundo Frazer,[148] o medo do retrato e da fotografia da própria pessoa, por motivos semelhantes, é comum em todo o mundo, podendo ser encontrado entre esquimós, entre índios americanos, tribos da África Central, da Ásia, nas Índias Orientais e na Europa. Como eles relacionam a

imagem da pessoa com sua alma, temem que qualquer reprodução dela em mãos alheias possa ser um meio de trazer-lhe influências danosas, até mesmo mortais. Muitos povos primitivos acreditam que morreriam imediatamente ao ter sua imagem reproduzida ou em mãos alheias. Histórias divertidas sobre o medo da fotografia, entre os povos primitivos, são contadas por Frazer, assim como, mais recentemente, pelo missionário Leuschner sobre os Jautz na China meridional.[149] Esse medo da própria imagem, por motivo da crença na alma, se estende a qualquer tipo de figuração. Assim conta Meinhof: “Uma reprodução plástica da imagem de uma pessoa pode perturbar muito os africanos, podendo acontecer de a reprodução ter que ser destruída para acalmar as pessoas nervosas”. Sobre os Waschamba, Warneck[150] relata que não queriam ficar sozinhos com as fotografias de pessoas que os missionários haviam pendurado em sua sala; tinham medo de que as fotos pudessem adquirir vida e persegui-los.

Segundo crendices alemãs, uma pessoa não pode se deixar pintar,[151] porque pode morrer.[152] Frazer verificou[153] a mesma crença também na Grécia, na Rússia[154] e na Albânia e encontrou vestígios dessa na Inglaterra e Escócia atuais.

Ideias equivalentes a essas crendices aparecem em civilizações antigas, como, por exemplo, entre os gregos e indianos, que seguiam a regra de não olhar o seu reflexo na água,[155] porque isso traria a morte em breve.[156] “Não poder mais ver seu próprio εϊδωλον no espelho é um sinal de morte”. [157] Entre os gregos também era um agouro de morte olhar seu reflexo na água em um sonho.[158] Na crença germânica, a imagem na superfície da água tinha igualmente um significado de morte, mas nos sonhos, por vezes, era considerada como um sinal de vida longa.[159] Entendemos isso não apenas como contraste do desejo, mas também da possibilidade de considerar sonhos com água como representativos do nascimento.

Aqui se incluem as interessantes tradições mitológicas que, também em superstições com o espelho, mostram o efeito fertilizador que é atribuído à sombra.[160] A isso interessa principalmente o mito de Dionísio e os mistérios a ele relacionados. Já sua mãe, Perséfone, olhou-se no espelho[161] antes de dar à luz Zagreu, o que Negelein entende como “uma concepção através da interação entre personalidade e o duplo”. Zagreu, de certo modo, como compensação por sua primeira concepção puramente feminina, ficou então conhecido pelo renascimento como Dionísio, realizado unicamente por Zeus em sua coxa. Também nessa história de renascimento, há a participação de um espelho. O multiforme Zagreu vê-se como um touro em um espelho feito por Hefesto, quando os titãs enviados pela inimiga Hera chegam e o partem em pedaços apesar da sua transformação. Somente o coração foi salvo, por meio do qual Semele geraria Dionísio da maneira antes mencionada.[162] Proclo narra outro importante mito relacionado a Dionísio: ele teria se olhado no espelho forjado por Hefesto e, atraído por sua própria imagem, teria criado todas as coisas.[163] Essa concepção helênica tardia da criação do mundo material tem seu modelo na cosmogonia indiana, que reconhecia a autorreflexão do ser primordial como base do mundo material e prossegue nas doutrinas neoplatônicas e gnósticas. Os gnósticos afirmavam que Adão, ao se contemplar em um espelho e se apaixonar pela própria imagem, teria perdido sua natureza divina.[164]

Os efeitos danosos oriundos da contemplação do espelho são claramente representados por Plutarco,[165] na lenda de Entelidas, o qual encantado por seu reflexo na água, adoece com o próprio olhar maldoso, perdendo a saúde e ainda a beleza.

Os dois lados da crença, o nocivo e o erótico, unem-se em uma síntese singular na conhecida história de Narciso, na última forma como essa veio a nós. Ovídio conta[166] que,

no nascimento de Narciso, perguntaram ao vidente Tirésias se a criança teria uma vida longa, ao que ele respondeu: se ele não se vir. Um dia, no entanto, Narciso, que era frio com rapazes e moças, vê na água seu reflexo e se apaixona de tal modo pelo jovem que brilha diante de si que se consome de desejo por ele. Segundo crenças tardias, Narciso se suicida após ter se apaixonado por seu reflexo. No submundo, ele ainda admira sua imagem no Estige. Segundo uma concepção racionalista posterior, de Pausânias,[167] Narciso fica desolado após a morte de sua irmã gêmea, que se parecia muito com ele no traje e na aparência, até que olha para seu reflexo e, embora saiba estar vendo apenas sua sombra, sente um certo alívio da dor de amor.[168] Ainda que admitamos atualmente que o questionamento de Tirésias e outros elementos[169] tenham sido acrescentados, e não pertençam à lenda original, não podemos ter a certeza, como sustenta Frazer, [170] de que a história de Narciso tenha sido, a princípio, apenas uma expressão poética da superstição de que o jovem morreria caso visse sua imagem (o seu duplo) refletida na água, e que a paixão pela própria imagem, que constitui a essência da lenda de Narciso, só foi utilizada para esclarecimento, mais tarde, quando este sentido original já não era mais conhecido.

5

Es ist das Phantom unseres eigenen Ichs, dessen innige Verwandtschaft um dessen tiefe Einwirkung auf unser Gemüt uns in die Hölle wirft oder in den Himmel versückt.[171]

E. T. A. HOFFMANN

A psicanálise não pode considerar como mera coincidência o fato de que o significado da morte do duplo apareça intimamente ligado ao significado narcisista — tanto na lenda grega como em outros lugares. Além disso, o motivo para não aceitarmos a redução de Frazer resulta do fato de que sua explicação da fábula de Narciso apenas desloca o problema para as questões de origem e significado das noções supersticiosas subjacentes. Se aceitarmos a hipótese de Frazer e procurarmos uma explicação para o porquê da ideia da morte associada à visão do duplo, na lenda de Narciso, ter sido camuflada com o motivo do amor a si mesmo,[172] teremos de pensar primeiro na tendência geral de eliminar da consciência, com particular obstinação, a ideia da morte, especialmente dolorosa para a autoestima. A essa tendência correspondem as frequentes ideias de compensação eufemística, que, nas superstições, vão gradualmente sobrepondo o significado original da morte. Com base no mito das parcas (ou moiras),[173] Freud demonstrou que essa tendência é motivada por um compreensível desejo de compensação, utilizando um equivalente o mais distante e agradável possível. Esse desenvolvimento do tema não é arbitrário, mas sim recorre a uma identidade antiga e original dessas duas figuras, que conscientemente se baseia na superação da morte através de uma nova geração e encontra sua base mais profunda no relacionamento com a mãe. O fato de que o significado da

morte do duplo igualmente tende à substituição pelo significado do amor deduz-se das versões tradicionais obviamente tardias, secundárias e isoladas. Segundo essas tradições, as moças podem ver o seu amado no espelho, sob as mesmas condições nas quais podem ver a morte ou o infortúnio.[174] Na exceção de que isso não se aplica a moças vaidosas, podemos reconhecer um indício do narcisismo que interfere na escolha do ser amado. Isso também ocorre em um versão posterior da lenda de Narciso, mas equivalente psicologicamente, na qual o belo jovem acreditou ver, no espelho d'água, a irmã-gêmea, sua amada. Aqui, no entanto, junto a essa paixão claramente narcisista, aplica-se também, claramente, essa concepção da morte, que coloca, sem dúvida, a íntima associação e relação de ambos complexos.

O significado narcísico por natureza não é estranho à temática do duplo, replicando a interpretação das almas e da morte no material folclórico. Isso é demonstrado, além das já mencionadas tradições mitológicas da criação através da imagem refletida, sobretudo nas adaptações literárias, as quais juntamente com o problema da morte, seja diretamente seja em uma distorção patológica, trazem à tona o tema narcísico.

Junto ao medo e ao ódio frente ao duplo, a paixão narcisista pela própria imagem e ego aparece pronunciada mais claramente em *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, ao ver seu retrato pela primeira vez, quando "o sentido de sua própria beleza surgiu-lhe como uma revelação." (p. 53).[175] E, simultaneamente, é acometido pelo medo de um dia tornar-se velho e diferente do que é agora, o que está intimamente ligado à ideia da morte: "Quando perceber que envelheço, hei de matar-me!" (p. 54)

Dorian, que é a personificação de Narciso (p. 5),[176] ama a sua própria imagem e, nela, o seu próprio corpo:

> Uma vez — zombaria infantil de Narciso — ele havia beijado ou fingido beijar esses lábios pintados, que agora lhe sorriam cruelmente. Dias e dias, ele se colocara diante do seu retrato, maravilhando-se da própria beleza, quase enamorado dela, como muitas vezes lhe pareceu... (p. 133) Muitas vezes, [...] ele subia, pé ante pé, até o aposento fechado [...] e, ali, com um espelho na mão, em face do quadro de Basil Hallward, confrontava as más e envelhecidas feições da tela com o seu próprio rosto, que lhe sorria no espelho... [...]. Assim tornou-se cada vez mais enamorado de sua própria beleza [...]. (p. 156)

A essa atitude narcisista, estão relacionados seu grande egoísmo, sua incapacidade para o amor e sua vida sexual anormal. As amizades íntimas com homens jovens, das quais Hallward o acusa (p. 110), buscam realizar a paixão erótica pela própria imagem juvenil.[177] Nas mulheres, busca somente os prazeres sensuais mais primitivos, sem ser capaz de ter uma relação espiritual ou emocional. Essa incompetência para amar é compartilhada por Dorian com quase todos os heróis duplos.[178] Ele mesmo diz, em uma passagem significativa, que essa deficiência se origina de uma fixação narcisista no próprio eu:

> — Eu quisera amar! — exclamou Dorian Gray com a entonação profundamente patética na voz. — Parece-me, porém, que perdi a paixão e esqueci o desejo. Estou muito concentrado em mim mesmo. A minha personalidade já me é um fardo e preciso evadir-me, viajar, esquecer... (p. 233)

Em *O estudante de Praga*, uma forma particularmente clara de defesa do protagonista, mostra como o duplo tão temido se coloca como obstáculo ao amor das mulheres. No romance de Wilde, fica claro que o medo e o ódio contra o duplo estão intimamente relacionados com o amor narcisista e a resistência a esse amor. Quanto mais Dorian abomina sua imagem, que se torna velha e feia, mais intenso se torna seu amor a si mesmo: “A acuidade do contraste aumentava-lhe o prazer. Assim tornou-se cada vez mais enamorado de sua própria beleza [...].” (p. 156)

Essa atitude erótica em relação ao próprio eu, entretanto, só é possível porque os sentimentos de defesa podem ser

descarregados no odiado e temido duplo. O Narciso é ambivalente com relação ao seu ego, pois alguma coisa nele parece se opor ao amor exclusivo a si mesmo. A forma de defesa contra o narcisismo se manifesta primeiramente de duas maneiras:[179] pelo medo e pela aversão ante a própria imagem no espelho — como demonstram o herói Dorian Gray e a maioria dos personagens de Jean Paul — e, mais frequentemente, pela perda da sombra ou da respectiva imagem no espelho. Nesse último caso, entretanto, não há perda, mas, ao contrário, um fortalecimento, uma independência, um tornar-se superior, que novamente só prova o excessivo interesse no próprio eu. Assim se explica a aparente contradição de que a perda da sombra ou da imagem no espelho possa ser apresentada como perseguição da mesma, como representação pelo oposto, baseada no regresso do reprimido à repressão.

Esse mesmo mecanismo de defesa ocorre quando a perseguição pelo duplo, frequentemente ligada ao desfecho na loucura, quase sempre leva ao suicídio. Mesmo quando o personagem não alcança a precisão clínica da insuperável descrição de Dostoiévski, fica claro que se trata de ideias paranoicas de perseguição e dano, provocadas no protagonista por seu duplo. Desde a explanação psicanalítica de Freud sobre a paranoia,[180] sabemos que essa doença tem origem em uma “disposição para o narcisismo”, a qual correspondem as ideias típicas de megalomania e supervalorização sexual do próprio eu. A fase de desenvolvimento a partir da qual os paranoicos regridem ao narcisismo original é a homossexualidade sublimada, que se coloca em defesa contra a sua descoberta sem disfarces, com os mecanismos paranoicos característicos da projeção. Com base nesse conhecimento, pode ser facilmente demonstrado que a perseguição da pessoa doente parte sempre dos seres originalmente amados (ou seus substitutos). As representações literárias do motivo do duplo, que descrevem o delírio persecutório,

não apenas confirmam a concepção freudiana da disposição narcísica à paranoia, mas também reduzem, com uma clareza raras vezes alcançada pelos doentes mentais, o perseguidor principal ao próprio eu, na pessoa inicialmente mais amada, contra a qual se dirige agora a defesa.[181] Essa concepção não se opõe à etiologia homossexual da paranoia, pois sabemos, como já mencionado, que o objeto de amor homossexual foi selecionado originalmente de acordo com a atitude narcisista em relação à própria imagem.

Relacionado com a perseguição paranoica existe ainda um outro tema, que merece maior destaque. Sabemos que a pessoa do perseguidor representa muitas vezes o pai ou o seu substituto (o irmão, professor, etc.) e, também, de acordo com nosso material, o duplo é frequentemente identificado com o irmão. Essa substituição aparece mais claramente em Musset, mas também em Hoffmann (*O elixir do diabo*, *Os duplos*), Poe, Dostoiévski, entre outros, e até como gêmeos, que perdura ainda na lenda do narcisista afeminado, que acredita ver na sua própria imagem a irmã-gêmea, em tudo similar a ele. O fato de que os escritores, que preferem o motivo do duplo, também tinham que lutar com o complexo fraternal, deriva do tratamento dado à rivalidade entre irmãos em outras de suas obras. Assim Jean Paul versou sobre o motivo dos irmãos gêmeos que rivalizam no famoso romance *Flegeljahre* [Mocidade], bem como Maupassant em *Pierre et Jean* e no romance inacabado *L'Angélus*; Dostoiévski em *Os irmãos Karamázov*, etc.[182] Na verdade, o duplo, objetivamente, é o arquétipo de seu rival em tudo, mas principalmente na questão amorosa, e essa afeição se deveria, em parte, à identificação com o irmão. Outro autor se manifesta sobre essa relação em outro contexto: "O irmão mais novo, mesmo na vida cotidiana, muitas vezes se assemelha ao irmão mais velho. Ele é como uma imagem refletida do "ego" fraternal tornada viva e, portanto, também um rival

em tudo que aquele vê, sente e pensa".[183] Outra declaração do mesmo autor explicaria a associação dessa identificação com a atitude narcisista: "A atitude do irmão mais velho em relação ao mais novo é análoga à do autoerótico em relação a si mesmo."

A competitividade fraterna, figurada na atitude contra o odiado rival, pelo amor da mãe, torna um pouco mais compreensível[184] o desejo de morte e o impulso assassino contra o duplo, embora o significado do irmão nesse caso não esgote a compreensão. O tema dos irmãos não é apenas a raiz da crença no duplo, mas somente uma interpretação — embora bem determinada — do primeiro significado não-duvidoso e puramente subjetivo do duplo. Esse significado não é suficientemente explicado na constatação psicológica de que "o conflito mental cria o duplo", o que corresponde a uma "projeção do conflito interno", e sua realização, uma libertação interior, que traz consigo um alívio, embora à custa do "medo do confronto". "O medo cria, a partir do complexo do ego, o assustador espectro do duplo", que "torna reais os desejos secretos e sempre reprimidos de sua alma".[185] Além da constatação desse significado formal do duplo, vêm à tona os problemas verdadeiros, que incidem sobre a compreensão da situação psicológica e da atitude de criar a divisão interna e a projeção.

O sintoma mais evidente desse estado psíquico parece ser um forte senso de culpa que obriga o herói a não assumir a responsabilidade de certos atos do seu ego, mas sim transferi-la a um outro Eu, um duplo, que personifique o próprio diabo[186] ou que seja criado por um pacto diabólico. Essa personificação dissociada dos impulsos e inclinações tidos antes como reprováveis, mas que nessa maneira indireta podem ser satisfeitos irresponsavelmente, aparece em outras realizações do tema como um alerta benéfico ("William Wilson"), que é diretamente abordada como a "consciência" do homem (*O retrato de Dorian Gray*

e outros). Esse sentimento de culpa, que tem diferentes fontes, prescinde, como Freud apontou,[187] por um lado, da distância entre o Eu-ideal e a realidade alcançada, por outro lado, é alimentado por um poderoso medo da morte e cria violentas tendências de autopunição, que também condicionam o suicídio.

Uma vez que salientamos o significado narcisista do duplo em seu sentido positivo, bem como nas diferentes formas de defesa, resta ainda compreender melhor o significado da morte amplamente representado em nosso material de estudo e ilustrar a sua relação com o sentido previamente identificado. O que as tradições folclóricas e muitas das tradições literárias prontamente nos revelam é um tremendo medo da morte, que alude, até o momento, aos sintomas de defesa descritos, como também nelas o medo (da imagem, de sua perda ou perseguição) constitui a característica mais proeminente.

Um motivo que revela uma conhecida relação do medo da morte com a atitude narcisista é o desejo de permanecer jovem para sempre. Por um lado, representa a fixação libidinosa do indivíduo em um estágio específico do desenvolvimento do Eu, por outro, expressa o medo do envelhecimento, por trás do qual está o medo da morte. [188] Assim declara o Dorian de Wilde: “quando perceber que envelheço, hei de matar-me!” (p. 54). Isso nos leva à importante questão do suicídio, ao qual são levados os heróis perseguidos pelo seu duplo. Desse tema aparentemente tão contraditório do alegado medo da morte, pode-se mostrar, precisamente a partir de seu uso particular neste contexto, sua estreita relação com o medo de morrer, mas também com o narcisismo. Esses heróis e seus autores — ainda que tenham tentado ou praticado o suicídio (Raimund, Maupassant), — não temem a morte, mas a expectativa do destino da morte inevitável é insuportável para eles, como o expressa Dorian Gray: “Não tenho medo da morte. A sua vinda é que me

impressiona!...” (p. 232) A percepção, geralmente inconsciente, da anulação iminente do ego — o exemplo mais comum de repressão de um conhecimento insuportável —, atormenta esses infelizes com a ideia consciente de que nunca retornarão, e da qual só é possível libertar-se na morte. Assim se chega ao estranho paradoxo de que, para se libertar do insuportável medo da morte, o suicida a procura voluntariamente.

Pode-se argumentar que o medo da morte seja simplesmente expressão de um impulso excessivamente forte de autopreservação, que não quer abdicar de sua satisfação. Certamente o medo justificado da morte, que é vista como um dos principais males da humanidade, tem sua raiz mais profunda no instinto de autopreservação cuja maior ameaça é a morte. Mas essa motivação não é suficiente para afastar o medo patológico da morte que, em certas circunstâncias, conduz diretamente ao suicídio.

Essa constelação neurótica, em que o material a ser reprimido e contra o qual o indivíduo se defende acaba se realizando, vem a ser um conflito complexo, na qual estão envolvidos, além das pulsões de autopreservação do ego, também os impulsos libidinosos, que se racionalizam simplesmente nas ideias conscientes do medo. Sua parte inconsciente nos esclarece plenamente o medo patológico que surge aqui, atrás do qual podemos esperar um tanto da libido reprimida. Acreditamos possível reconhecer esse elemento, junto com outros fatores já conhecidos,[189] no narcisismo intensamente ameaçado pela ideia da morte — assim como os puros instintos do ego —, e que reage com o medo patológico da morte e suas eventuais consequências.

Como prova de que os puros interesses da autopreservação também não explicam satisfatoriamente o medo patológico da morte, para outros observadores, podemos citar o depoimento de um pesquisador totalmente imparcial em termos psicológicos. Spiess, de cujo trabalho recolhemos alguns indícios, é da opinião de que “o horror do

homem ante a morte não vem apenas do amor natural à vida", o que ele explica com as seguintes palavras:

> Não é uma afeição pela existência terrena; pois o homem muitas vezes a odeia... Não, é o amor à sua própria personalidade, que se encontra na sua posse consciente, o amor a si mesmo, ao Eu central de sua individualidade, que o amarra à vida. Esse amor-próprio é um elemento indissociável do seu ser; nele está arraigado e fundamentado o instinto de autopreservação, e a partir daí surge o anseio profundo e tremendo de escapar da morte, da imersão no nada,[190] e a esperança de acordar novamente para uma vida nova e uma outra era de desenvolvimento. O pensamento de perder a si mesmo é tão insuportável para o homem, e esse pensamento é que torna a morte tão terrível... Censura-se esse desejo esperançoso sempre como vaidade infantil, delírio ridículo de grandeza; e ele vive em nosso coração, afeta e governa os nossos pensamentos e desejos. (p. 115)

Essa relação é evidente, com toda a clareza desejável, verdadeiramente plástica, no material literário no qual prevalece em tudo a autoafirmação e a supervalorização do eu narcisista. O assassinato frequente do duplo, através do qual o herói procura se proteger definitivamente das perseguições do seu ego, é na verdade um suicídio — e isso sob a forma indolor de matar um outro Eu: uma ilusão inconsciente de separação de um Eu mau, punível, que, aliás, parece ser uma condição prévia de qualquer suicídio. O suicida não é capaz de eliminar o medo da morte decorrente da ameaça ao seu narcisismo através de uma anulação direta. Ele recorre apenas a uma possível libertação, o suicídio, mas é incapaz de realizá-lo de outra forma que não a do fantasma de um temido e odiado duplo, porque ele ama demais o seu Eu para causar-lhe dor, ou para admitir a ideia de sua eliminação na prática.[191] Nesse significado subjetivo, o duplo se revela como manifestação de um estado psicológico do qual o indivíduo não pode libertar-se daquela fase do desenvolvimento em que o eu se ama narcisisticamente. Ele volta a confrontá-lo sempre, em todos os lugares, e inibe suas ações em uma determinada direção. Aqui a representação alegórica do

duplo, como uma parte indissociável do passado, recebe um significado psicológico. O que prende a pessoa ao passado fica claro e o porquê disso assumir a forma do duplo fica evidente.[192]

Finalmente, o significado do duplo como uma personificação da alma, noção representada na crença primitiva e que continua a viver na nossa superstição, está estreitamente ligada aos fatores anteriormente discutidos. Parece que o desenvolvimento da crença primitiva na alma, nas condições psicológicas estabelecidas aqui, é análogo ao material patológico, o que poderia ser novamente confirmado em "Alguns pontos de concordância sobre a vida mental dos selvagens e dos neuróticos". Esse fato também tornaria compreensível a repetição das condições primitivas nas representações míticas e artísticas posteriores sobre o tema, com ênfase especial nos fatores libidinosos, ainda não claramente destacados na história primitiva, permitindo, no entanto, inferências sobre os fenômenos primários não visíveis.

Ao assinalar a visão animista do mundo baseada na onipotência do pensamento, Freud[193] possibilitou-nos pensar no homem primitivo e na criança[194] como uma estrutura psíquica requintadamente narcísica. As teorias narcísicas sobre a criação do mundo apontam, de forma semelhante aos posteriores sistemas filosóficos baseados no Eu (p. ex. em Fichte), para o fato de que o ser humano, inicialmente, apenas logra perceber a realidade que o cerca como reflexo ou parte de seu Eu.[195] Da mesma forma, Freud (ver n. 190) observou que a morte, a inexorável Ananke, é que se opõe ao narcisismo do homem primitivo e o força a ceder uma parte da sua onipotência aos espíritos. À imposição da morte que o homem sofre, mas tenta negar constantemente, estão ligadas as primeiras concepções sobre a alma, como é possível comprovar entre povos primitivos bem como entre os de culturas avançadas.

Dentre os conceitos mais antigos e mais primitivos da

alma, é o da sombra que aparece como uma imagem fiel do corpo, mas de uma substância mais leve. Wundt[196] nega que a sombra tenha dado um motivo original para a concepção de alma. Ele acredita que a "alma-sombra", o alter ego, distinto da alma do corpo, "aparentemente tem sua única fonte nos sonhos e nas visões".[197] Mas outros pesquisadores, como Tylor,[198] mostraram, em um rico material, que entre os povos primitivos a designação da imagem ou da sombra predomina. E até mesmo Heinzelmann, com base nos últimos resultados de suas investigações, toma neste ponto uma posição contra Wundt, o que ele demonstra por uma variedade de exemplos, "que se trata aqui também de ideias amplamente estáveis e recorrentes." De modo semelhante ao que Spencer afirma sobre a criança,[199] o homem primitivo considera sua sombra como algo real, como um ser anexo a si, o que reforça a ideia da relação com a alma pelo fato de que o morto (deitado) não lança mais sombras.[200] A prova para a crença de que o Eu em movimento ainda exista mesmo após a morte pode ter sido criada pelo homem a partir da experiência dos sonhos. Mas a ideia de um duplo misterioso durante a vida somente pode ter surgido a partir da sombra e da imagem no espelho. Os vários tabus, precauções e defesas com os quais o homem primitivo considera a sombra indicam tanto o elevado grau de estima narcisista do ego quanto o imenso medo de sua ameaça. Comprova-se aqui, com clareza, que o narcisismo primitivo, sentindo-se ameaçado pela inevitável anulação do Eu, criou como primeira representação da alma uma imagem o mais idêntica possível ao Eu corpóreo, portanto, um verdadeiro duplo. Assim, a ideia da morte é desmentida através de uma duplicação do Eu que se corporifica na sombra ou no reflexo.

Vimos que as denominações das sombras, reflexos e expressões similares, para os povos primitivos, servem também para a concepção de "alma", e que a ideia

primitiva de alma dos gregos, egípcios e outros povos altamente civilizados coincide com a de um duplo que é exatamente igual ao corpo.[201] Mesmo a concepção da alma como uma imagem no espelho implica que se assemelhe a uma cópia precisa do corpo. Ao falar de um "monismo primitivo de corpo e alma", Negelein quer dizer que, originalmente, a concepção de alma corresponde à de um segundo corpo; e cita como evidências para isso o fato de que entre os egípcios se produziam cópias dos mortos[202] para protegê-los da destruição eterna. A concepção de alma, portanto, tem uma origem material. Mais tarde, com o aumento da experiência do real, o homem, que não quer reconhecer a morte como aniquilação eterna, busca refúgio numa concepção imaterial. Originalmente ainda não se tratava de uma crença na imortalidade. A mais completa ignorância da concepção da morte, tal como se manifesta na criança, surge do narcisismo primitivo. Para o homem primitivo — como para a criança — o óbvio é que ele continue a viver para sempre, [203] e a morte é interpretada como um acontecimento antinatural, que é causado por magia.[204] Somente com a percepção da morte e do medo de morrer, decorrente do narcisismo ameaçado, aparece o desejo de imortalidade, o que traz de volta a crença ingênua original na vida eterna, numa acomodação parcial para a agora percebida experiência da morte. Assim também a crença primitiva nas almas, originalmente, nada mais é que uma forma de crença na imortalidade,[205] que nega energicamente o poder da morte; e ainda hoje a substância essencial da crença na alma — como aparece na religião, na superstição e no culto moderno — não se tornou nada mais, nem nada diferente.[206] O pensamento da morte se torna suportável pelo fato de que se assegura, após esta vida, uma segunda em um duplo. Tal como acontece com a ameaça do narcisismo pelo amor sexual,[207] assim retorna também a ele mesmo, pela ameaça da morte, a concepção de morte

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

Assim, vemos o narcisismo primitivo, em que os interesses libidinosos e egoístas estão concentrados em igual intensidade no ego e se protegem da mesma maneira, contra uma série de ameaças, através de reações que se dirigem contra a aniquilação total do ego ou sua lesão e prejuízo. Essas reações não resultam simplesmente do medo real, mas como forma de defesa de uma excessivamente forte pulsão de autopreservação, conforme caracterizado por Visscher. Elas surgem, também, do fato de que o primitivo, juntamente com o neurótico, evidencia esse medo, por assim dizer, normal, que evolui para um estado patológico, que "não se explica a partir de experiências reais de terror".[208] Vimos que o interesse libidinal, que contribui aqui, deriva da intensiva ameaça ao narcisismo, que luta contra a aniquilação total do ego bem como contra a sua dissolução no amor sexual. Que seja justamente o narcisismo primitivo que se revolta contra a ameaça, mostram claramente as reações em que vemos o narcisismo ameaçado com maior intensidade se afirmar: quer sob a forma de amor-próprio patológico como no mito grego ou em Oscar Wilde — o representante do esteticismo moderno — quer sob a forma de defesa patológica, muitas vezes com um medo do próprio eu, que aparece personificado na sombra perseguidora, na imagem no espelho ou no duplo, que leva à loucura paranoica. Por outro lado, no mesmo fenômeno de defesa retorna a ameaça da qual o indivíduo quer se defender e contra a qual quer se afirmar. Por isso, o duplo personificado no amor-próprio narcisista torna-se rival no amor sexual; ou, ainda, tendo sido criado originalmente como uma defesa contra o desejo da temida destruição eterna, reaparece na superstição como um mensageiro da morte.[209]

O TEMA DO DUPLO

Para aqueles que se interessam pelo tema do duplo, seguem algumas sugestões bibliográficas de caráter teórico e crítico, literárias e fílmicas.[210] Trata-se de um tema que, desde a Antiguidade, está presente nas obras de arte, a exemplo das peças de Plauto, e ressurge ao longo dos séculos. Contudo é no Romantismo, momento em que se concebe a ideia de inconsciente, valoriza-se o sonho e o símbolo, que o tema ganha um caráter trágico, que se expressa na criação literária de diversos países. O duplo, nesse contexto, simboliza um sujeito que se vê cindido em dois, movido por forças antagônicas que lutam internamente e podem levá-lo à autodestruição. Escritores como Edgar Allan Poe, F. Dostoiévski, E. T. A. Hoffmann, N. Gógol, Th. Gautier, Oscar Wilde, entre outros, criaram textos ficcionais com personagens em luta contra o seu lado obscuro ou desconhecido, representado por um sósia, um reflexo no espelho ou um retrato. Desde o século XIX, o tema do duplo ressurge frequentemente em muitas obras literárias e fílmicas, como também nas artes plásticas. Dada a recorrência do tema, bem como sua numerosa expressão e diversidade em autores e obras, este roteiro de sugestões, que não se pretende exaustivo, é um convite ao leitor interessado em pesquisar e acrescer novos títulos.

Ana Maria Lisboa de Mello
e Sissa Jacoby

1) Estudos teórico-críticos

ABRAMS, M.H. *El espejo y la lámpara*: teoría romántica y tradición crítica. Barcelona: Barral, 1975.

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

BAYARD, Pierre. *Maupassant, juste avant Freud*. Paris: Minuit, 1994.

BESSIÈRE, Jean (Org.) *Le double: Chamisso, Dostoievski, Maupassant, Nabokov*. Paris: Honoré Champion, l995.

BETTINI, M. Sosia e il suo sosia: pensare il "doppio" a Roma. In: PLAUTO. *Anfitrione*. Veneza: Marsilio, 1992.

BOZZETTO, ROGER. Histoire d'alien ou récit d'aliéne? Une double approche de l'alterité. *Le double, l'ombre, le reflet. Cahiers de litterature générale*. Nantes: Nantes, s.f.

BRETZ, Mary Lee. Masks and Mirrors: Modernist theories of self and/as other. In: GRABIELE, John (Ed.). *Nuevas perspectivas sobre el 98*. Madrid: Iberoamericana, 1999.

BUFFON. Homo duplex. In: PIVETEAU, Jean (Ed.). *Œuvres philosophiques de Buffon*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.

CAMET, Sylvie. *L'un/l'autre: Chamisso, Dostoievski, Maupassant, Nabokov*. Mont-de-Marsan (France), Ed.InterUniversitaires, 1995.

CASTOLDI, Alberto. Per una definizione del *doppio. Il letterario*. Ano VIII, 16 nov. 1991.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Ed.UFPR, 2006.

COATES, Paul. *The double and the other*: identity as ideology in post-romantic fiction. Londres: MacMillan Press, 1988.

CORTI, Claudia. Il doppio come paradigma fantastico-gotico (testi di H. Walpole e W. Beckford). *Il confronto letterario*. Ano VIII, 16 nov. de 1991.

COSTA, Jordi. El estudiante de Praga: la experiencia del doble y otras esquizofrenias. In: AA.VV. *Cine fantástico y de terror alemán* (1913-1927). São Sebastião: Donostia Kultura, 2002.

COUVREUR, C.; FINE, A.; LE GUEN, A. (Dir) Le double. Monographies de la *Revue Française de psychanalyse*. Paris: PUF, 1995.

DIDIER, Béatrice & PONNAU, Gwenhaël.(Org.) *Le double, l'ombre, le reflet: Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*. Nantes (France): Opera, 1996. (Cahiers de Littérature Générale) DOLEZEL, Lubomir. Una semántica para la temática: el caso del doble. In: *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.

DOLEZEL, Lubomír. Le triangle du double. Un champ thématique. In: *Poétique. Du théme en littérature*. Nº 64. Paris: Seuil, nov. 1985.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Obras completas*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FURMAN, Andrew. A new other emerges in american jewish literature: Philip Roth's Israel fiction. In: *Philip Roth*: edited with an introduction by Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2003.

FUSILLO, Massimo. *L'altro e lo stesso*: teoria e storia del doppio. Scandicci: La Nuova Italia, 1998.

GIRARD, René. *A crítica do subsolo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

GIRARD, René. *Dostoiévski: do duplo à unidade*. São Paulo: Realizações, 2011.

GONZÁLEZ, Antonio Ballesteros. *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

GREENBERG, Robert M. Transgression in the fiction of Philip Roth. In: *Philip Roth, edited and with an introduction by Harold Bloom*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2003.

GUBERN, Román. *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama, 2002.

GUERARD, A. J. Concepts of the double. In: GUERARD, Albert J. *Stories of the Double*. Philadelphia: Lippincott Company, 1967.

GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*: introducción a la literatura comparada, Barcelona: Crítica, 1985.

GUIOMAR, Michel. *Miroirs de ténèbres*: images et reflects du double dêmoniaque. Paris: José Corti, 1984. 3 v.

GUIOMAR, Michel. *Principes d'une esthétique de la mort*. Les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà. Paris: José Corti, 1970.

HERDMAN, John. *The double in nineteenth-century fiction*. Londres: MacMillan Press, 1990.

HERNÁNDEZ, Benjamín García. *Gemelos y sosias*: la comedia del doble en Plauto, Shakespeare y Molière. Madrid: Clásicas, 2001.

HILDENBROCK, A. *Das Andere Ich*: Künstilicher Mensch und Doppelgänger in der Deustchund-Englischsprachigen Literatur. Tübingen: Stauffenburg, 1986.

JOURDE, P.; TORTONESE, P. *Visages du double*: un thème littéraire. Paris: Nathan, 1996.

JURADO, Francisco García. Reinterpretación (post)romántica del antiguo mito del doble: "Der Golem", de Gustav Meyrink, desde el "Anfitrión", de Plauto. In: ALVAR, Carlos (Ed.). *El mito, los mitos*: Caballo Griego para la poesía. Madrid, 2002.

KEPPLER, C. F. *The literature of the second self*. Tucson: University of Arizona Press, 1972.

LEHMAN, Tuula. *Transitions savantes et dissimulées*: une étude structurelle des contes et nouvelles de Guy de Maupassant. Helsinki: Finnish Society of Sciences and Letters, 1990.

LÉVY-BRUHL, Lucien. *El alma primitiva*. Barcelona: Península, 1985.

MAGALHÃES, Susana Pinto Leite Vasconcelos Teixeira de. *Histórias de duplos em labirintos pós-modernos*: "The New York Trilogy", de Paul Auster. Dissertação (mestrado) Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 1997.

MALRIEU, Joel. *Le Horla de Guy de Maupassant*. Paris: Gallimard, 1996.

MARIGNY, J. Le double et la mise en abyme dans les "Mémoires privés et confessiones d'un pécheur justifié" de James Hogg (1824). In: FAIVRE, Antoine (org.) *Cahiers de l' Hermétisme. Colloques de Cerisy*: La littérature fantastique. Paris: Albin Michel, 1991.

MARTÍN, Rebeca López. Duplicaciones, desdoblamientos y escisiones en la narrativa fantástica de Cristina Fernández Cubas. Suíça. *Anais do IV Colóquio Internacional de Literatura Fantástica*. Suíça: Universidade de Basileia, 2006.

MARTÍN, Rebeca López. Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea. (Tesis doctoral) Departamento de Filología Española, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006.

MATTOS, Marília. O duplo em Frankenstein. In: *Revista Inventário*. 4. ed. jul. 2005. Disponível em: http://www.inventario.ufba.br/04/04mmattos.htm.

MELCHIOR-Bonnet, Sabine. *Histoire du miroir*. Paris: Hachette, 1994.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda & CAMPOS, Maria do Carmo (Org.) *Discurso, memória e identidade*. Porto Alegre: Sagra-Luzatto, 2000. (Ensaios PPG Letras; 15) MERINO, José María. La relación con el doble. *República de las Letras*, n. 46, dez. de 1995, p. 103-106.

MILLÁN, María Clementa. Indagaciones sobre la realidad en "La sombra" y otros relatos breves: Cervantes, Hoffmann y Chamisso en Galdós. In: AA.VV. *Galdós*: Centenario de "Fortunata y Jacinta". Madrid: Universidad Complutense, 1989.

MILLER, Karl. *Doubles*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

MIYOSHI, Masao. *The divided self*: a perspective on the literature of the victorians. Nova Iorque: New York University Press, 1969.

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

OTRANTE: ART ET LITTÉRATURE FANTASTIQUE. Le double. Fontenay aux Roses (France), número 8, 95-96.

PARISH, Timothy. L. "Imagining jews in Philip Roth's Operation Shylock". In: *Philip Roth: edited and with an introduction by Harold Bloom*. Philadelphia: Chelsea House, 2003.

PEROUSE, Gabriel (org.). *Double et dédoublement en literature*. LYON (França): Université Saint-Étienne, 1995.

PERROT, Jean. *Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*. Paris: PUF, 1976.

RAMOND, Michèle (org.) *Les figures de l'autre*. In: Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1991. (Hespérides) RICHTER, Anne. Les métamorphoses du double. In: *Histoires de doubles: d'Hoffmann à Cortázar*. Bélgica: Complexes, 1995.

ROAS, David. (Ed.) *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.

ROGERS, Robert. *A psychoanalytical study of the double en literature*. Detroit: Wayne State University Press, 1970.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*: ensaio sobre a ilusão. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

RUBIN-DORSKY, Jeffrey. "The question of authenticity". In: Philip Roth: edited and with an introduction by Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House, 2003.

SAFER, Elaine, B. "The double, comic irony and post modernism in Operation Shylock". In: *Philip Roth: edited and with an introduction by Harold Bloom*. Philadelphia: Chelsea House, 2003.

SAVINIO, Alberto. *Maupassant y "el otro"*. Barcelona: Bruguera, 1983.

SIEBERS, Tobin. *Lo fantástico romántico*. México: Fondo de Cultura Económica,

1989.

SIMION, Eugen. “Le double, comme modèle cultural et existenciel”. In: *Figures du double dans les littératures européenes*. Lausanne-Suisse: Editions L’Age D’Homme, 2002.

STOICHITA, Victor I. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 2000.

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

TROUBETZKOY, Wladimir. *L’ombre et la différence*: le double en Europe. Paris: PUF, 1996.

TROUBETZKOY, Wladimir. *La figure du double*. Paris: Didier, l995. (Questions comparatistes) TYMMS, Ralph. *Doubles in literary psychology*. Cambridge: Bowes and Bowes, 1949.

VILELLA, Eduard. Individuo e doppio nel romanzo arturiano. Chrétien de Troyes. *Quaderni di Filologia Romanza*. n. 11, 1994, p. 7-30.

VITALE, Serena. Sul *doppio* di Dostoievski. *Il confronto letterario*. Ano VIII, 16 nov. de 1991, p. 295-306.

SCHNEIDER, Daniel J. The divided self in the fiction of Henry James. *PMLA*, vol. 90, 3 mai.1975, p. 447-460.

WEBBER, A. J. *The Doppelgänger*: double visions in german literature. Oxford: Clarendon Press, 1996.

WHYTE, Peter. Gautier, Nerval et la hantise du *Doppelgänger. Bulletin de la Societé Théophile Gautier*. 10 (1988), p. 17-31.

ZWEIG, Connie & ABRAMS, Jeremiah (Org.) *Ao encontro da sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana*. São Paulo: Cultrix, 1994.

2) Textos literários

ALMODÓVAR, Pedro. A cerimônia do espelho. Trad. de Sergio Molina. São Paulo, *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 2002.

ANDERSEN. A sombra. In: CHAMISSO et alii. *Contos de homens sem sombra*. Lisboa: Estampa, 1983.

APOLLINAIRE. A separação da sombra; O passeio da sombra. In: *O rei Lua*. Lisboa: Vega, s.d.

AUSTER, Paul. *A trilogia de Nova York*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARKER, Clive. Restos humanos. In: *Livros de sangue III*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

BARBOSA, Amilcar Bettega. O rosto; Cara a cara; In: *Deixe o quarto como está*: estudos para a composição do cansaço. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BORGES, Jorge Luis. Borges e eu; 25 de agosto. Disponível em: www.fcsh.unl.pt/borgesjorgeluis/textos_borgesjorgeluis/textos2.htm BORGES, Jorge Luís. As ruínas circulares; A forma da espada; A morte e a bússola. In: *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luís. O outro. In: *O livro de areia*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORGES, Jorge Luís. Abenjacan, o Bokari, morto em seu labirinto. In: *O Aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CALVINO, Italo. *O visconde partido ao meio*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHAMISSO, Adalberto von. *A maravilhosa história de Pedro Schlemihl*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

CONRAD, Joseph. O parceiro secreto. In: *Mocidade e parceiro secreto*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

CORTÁZAR, Julio. Distante. In: *Bestiário*. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Civilização Brasileira, 2013.

CORTÁZAR, Julio. Uma flor amarela. In: *Final do jogo*. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1974.

DOSTOIÉVSKI, F.M. *O duplo*. Trad. Rubem Figueiredo. São Paulo: Ed. 34, 2011.

FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina. El vendedor de sombras. In: *Cris y Cros*. Madrid: Alfaguara, 1988.

FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina. Hélicon; Lúnula y Violeta; En el hemisferio sur; La mujer verde. In: *Todos los cuentos*. Barcelona: Tusquets, 2008.

FIGUEIREDO, Rubens. Nos olhos do intruso. In: *As palavras secretas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FUENTES, Carlos. *Aura*. Trad. Olga Savary. Porto Alegre: L&PM, 2000.

FUENTES, Carlos. *Inquieta companhia*. Trad. Ebréia de Castro Alves. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GAUTIER, Théophile. A morte enamorada; O cavaleiro duplo. In: *Contos fantásticos*. São Paulo: Primeira Linha, 1999.

GÓGOL, N. O retrato. Trad. Roberto Gomes. In: *O capote/ O retrato*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HOFFMANN, E. T. As aventuras da noite de São Silvestre. In: CHAMISSO et alii *Contos de homens sem sombra*. Lisboa: Estampa, l983.

HOFFMANN, E. T. *O homem da areia*. Trad. Fernando Sabino. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

HOFFMANN, E. T. Os elixires do diabo. In. *Contos fantásticos*. Trad. Cláudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

KUREISHI, Hanif. O corpo; Cara a cara. In: *O corpo e outras histórias*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LONDON, Jack. A sombra e o brilho. In: LONDON, J.; ANDERSEN, C.; STEVENSON, R.L. *O outro* – três contos de sombra. Trad. Heloísa Seixas e Ana Lúcia S. Jensen. Rio de Janeiro: Dantes, 2002.

LOVECRAFT, H. P. Ele. In: *A tumba e outras histórias*. Trad. Jorge Ritter. Porto Alegre: L&PM, 2008.

MACHADO DE ASSIS. Esaú e Jacó. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

MACHADO DE ASSIS. O espelho. In: *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. vol. 2.

MACHADO DE ASSIS. Identidade. In: *Relíquias da casa velha*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

MANN, Thomas. *As cabeças trocadas*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova

Fronteira, 1987.

MARTIN, Valerie. *Mary Reilly*. Trad. Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

MAUPASSANT, Guy. O Horla (Primeira versão); O Horla (Segunda versão); Carta de um louco. In: *O Horla e outras histórias*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, l986.

MAUPASSANT, Guy. Ele? In: *As irmãs Rondoli*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983. (Obras de Maupassant; conto e novelas, 2) MERINO, José María. La dama de Urz; El hechizo de Iris; El misterio Vallota. In: *Cuatro nocturnos*. Alfaguara: Madrid, 1999.

NABOKOV, Vladimir. *Desespero*. Lisboa: Teorema, 2010.

PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

POE, Edgar Allan. William Wilson. In: POE, Edgar A. *Os melhores contos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

RODRIGUES, Nelson. As gêmeas. In: *A vida como ela é...*: o homem fiel e outros contos. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROSA, João Guimarães. O espelho. In: *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROTH, Philip. *Operação Shylock*. Trad. Marcus Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

RUBIÃO, Murilo. O homem do boné cinzento; O ex-mágico da Taberna Minhota; Teleco, o coelhinho; O convidado. In: *O homem do boné cinzento e outras histórias*. São Paulo: Ática, 1990.

RUBIÃO, Murilo. O pirotécnico Zacarias. In: *O pirotécnico Zacarias*. São Paulo: Ática, 1977.

SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

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

SARAMAGO, José. O conto burocrático do capitão do porto e do diretor da alfândega. In: *Cadernos de Lanzarote* – Diário IV. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCLIAR, Moacyr. *O centauro no jardim*. São Paulo: Companhia. das Letras, 2004.

STEVENSON, Robert L. Markheim. In: LONDON, J.; ANDERSEN, C.; STEVENSON, R.L. *O outro* – três contos de sombra. Trad. Heloísa Seixas e Ana Lúcia S. Jensen. Rio de Janeiro: Dantes, 2002.

STEVENSON, Robert L. *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. Trad. Bráulio Tavares. São Paulo: Hedra, 2011.

VILA-MATAS, Enrique. *Paris não tem fim*. Trad. Joca Reiners Terron. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

TABUCCHI, Antonio. *Noturno indiano*. Trad. Wander Melo Miranda. São Paulo: Cosac Naify, 2012

TELLES, Lygia Fagundes. A chave na porta. In: *Invenção e Memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

TERRON, Joca Reiners. *Do fundo do poço se vê a lua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TEZZA, Cristóvão. *O fantasma da infância*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Paulo Schiller. São Paulo: Penguin Companhia, 2012.

3) Filmografia

ADAPTATION (Adaptação). Dir.: Spike Jonze. Estados Unidos, 2002.

BLACK Dahlia, The (Dália negra). Dir.: Brian de Palma. Alemanha, Estados Unidos, França, 2006.

BODY Double (Dublê de corpo). Dir.: Brian de Palma. Estados Unidos, 1984.

BUDAPEST (Budapeste). Dir.: Walter Carvalho. Hungria, Brasil, 2009.

BURNING plain, The (Vidas que se cruzam). Dir.: Guillermo Arriaga. Estados Unidos, 2008.

CRIMES of passion (Crimes de paixão). Dir.: Ken Russell. Estados Unidos, 1984.

DEAD ringers (Gêmeos – mórbida semelhança). Dir.: David Cronenberg. Canadá, Estados Unidos, 1988.

DESPAIR. Dir.: Rainer-Werner Fassbinder. Alemanha, França, 1978.

DONNY Darko (Donny Darko). Dir.: Richard Kelly. Estados Unidos, 2001.

DORIAN (Dorian Gray – Pacto com o diabo). Dir.: Allan Goldstein. Reino Unido, Canadá, 2004.

DORIAN Gray (O retrato de Dorian Gray). Dir.: Oliver Park. Reino Unido, 2009.

DOUBLE vie de Véronique, La (A dupla vida de Veronique). Dir.: Krzysztof Kieslowski. França, Polônia, Noruega, 1991.

DR. JEKYLL and Mr. Hyde (O médico e o monstro). Dir.: John S. Robertson. Estados Unidos, 1920.

DR. JEKYLL and Mr. Hyde (O médico e o monstro). Dir.: Rouben Mamoulian. Estados Unidos, 1931.

DR. JEKYLL and Mr. Hyde (O médico e o monstro). Dir.: Victor Fleming. Estados Unidos, 1941.

DR. JEKYLL and Mr. Hyde (O médico e o monstro). Dir.: Colin Budds. Argentina, 2000.

DR. JEKYLL and Mr. Hyde. Dir.: Maurice Philips. Reino Unido, 2003.

DR. JEKYLL and Mr. Hyde. Dir.: Scott Zakarin. Estados Unidos, 2007.

DR. JEKYLL and Mr. Hyde. Dir.: Paolo Barzman. Canadá, 2008.

DR. JEKYLL and Sister Hyde (O médico e a irmã monstro). Dir.: Roy Ward Baker. Reino Unido, 1971.

DR. JEKYLL et les femmes (Dr. Jekyll e as mulheres). Dir.: Walerian Borowczyk. França, Alemanha, 1981.

EDGE of sanity (À beira da loucura). Dir.: Gérard Kirkoïne. Inglaterra, França, Estados Unidos, Hungria, 1989.

ENEMY. Dir.: Denis Villeneuve. Canadá, Espanha, 2013.

FACES of Dr. Jekyll, The (O monstro de duas caras). Dir.: Terence Fisher. Estados Unidos, 1960. Baseado no livro Strange case of Dr. Jekyll and Mrs. Hyde de Robert L. Stevenson. Versão do título em português: .

FIGHT club (Clube da luta). Dir.: David Fincher. Estados Unidos, 1999.

FRENCH lieutenant's woman, The (A mulher do tenente francês). Dir.: Karel Reisz. Reino Unido, 1981.

GÊMEAS. Dir.: Andrucha Waddington. Brasil, 1999.

GERRY (Gerry). Dir.: Gus Van Sant. Estados Unidos, 2002.

HIDE and seek (O amigo oculto). Dir.: John Polson.

JEKYLL + Hyde. Dir.: Nick Stillwell. Estados Unidos, 2006.

KAGEMUSHA (Kagemusha, a sombra do samurai). Dir.: Akira Kurosawa. Japão, Estados Unidos, 1980.

LOCATAIRE, Le (O inquilino). Dir.: Roman Polanski. França, 1976.

LOST highway (Estrada perdida). Dir.: David Lynch. Estados Unidos, 1997.

MAQUINIST, The (O operário). Dir.: Brad Anderson. Espanha, 2004.

MARY Reilly (O segredo de Mary Reilly). Dir.: Stephen Frears. Estados Unidos, 1996.

MELINDA and Melinda (Melinda e Melinda). Dir.: Woody Allen. Estados Unidos, 2004.

MR. Brooks (Instinto secreto). Dir.: Bruce Evans. Estados Unidos, 2007.

NOCTURNE indien (Noturno indiano). Dir.: Alain Corbeau. França, 1989.

OTHERS, The (Os outros). Dir.: Alejandro Amenábar. Espanha, França, 2001.

PICTURE of Dorian Gray, The (O retrato de Dorian Gray). Dir.: Albert Lewin. Estado Unidos, 1945.

PRESTIGE, The (O grande truque). Dir.: Christopher Nolan. Estados Unidos, 2006.

PRIMAL Fear (As duas faces de um crime). Dir.: Gregory Hoblit. Estados Unidos, 1996.

RAISING Cain (Síndrome de Cain). Dir.: Brian de Palma. Estados Unidos, 1992.

SECRET window (A janela secreta). Dir.: David Koepp. Estados Unidos, 2004.

SHINING, The (O iluminado). Dir.: Stanley Kubrick. Estados Unidos, 1980.

SINGLE white female (Mulher solteira procura...). Dir.: Barbet Schroeder. Estados Unidos, 1992.

SHUTTER Island (A ilha do medo). Dir.: Martin Scorcese. Estados Unidos, 2010.

SKELETON key, The (A chave mestra). Dir.: Iain Softley. Estados Unidos, 2005.

SPIDER (Spider – Desafie sua mente). Dir.: David Cronenberg. Canadá, Reino Unido, 2002.

STRANGE case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, The. Dir.: Charles Jarrott. Canadá, Estados Unidos, 1968.

VANILLA sky (Vanilla sky). Dir.: Cameron Crowe. Estados Unidos, 2001.

SOBRE O AUTOR

Psicólogo, psicanalista, escritor e professor, Otto Rosenfeld nasceu em Viena, Áustria, em 1884, adotando desde a adolescência o pseudônimo de Otto Rank — formalizado anos depois —, que eliminava o sobrenome do pai, com quem mantinha uma relação difícil e de quem queria se distanciar.

Proveniente de uma infância pobre, tornou-se serralheiro enquanto o irmão estudava Direito, pois os pais não podiam pagar a universidade para os dois ao mesmo tempo. Rank foi desde cedo um leitor incansável, tendo se aprofundado em filosofia e literatura. Por volta de 1900, leu *A interpretação dos sonhos* e foi apresentado a Freud, provavelmente, por Alfred Adler, seu médico na época. O brilhantismo do jovem logo despertou a simpatia de

Sigmund Freud, que o ajudou a prosseguir nos estudos, e resultou na sua nomeação como primeiro secretário da Sociedade Psicanalítica de Viena em 1906. Rank obteve o doutorado na Universidade de Viena, em 1912, sendo o primeiro a fazê-lo com uma tese de assunto psicanalítico.

Nesse mesmo ano, fundou a *Imago* — publicação especializada na aplicação da psicanálise às ciências culturais — e, em 1919, com Freud, o *Internationaler Psychoanalytischer Verlag*, do qual passou a ser o maior responsável, assim como também pela formação psicanalítica de candidatos em todo o mundo.

A ruptura com o mestre, depois de vinte anos de parceria, o levou à França (1926) e, mais tarde, aos Estados Unidos (1935), onde se fixou definitivamente até sua morte, que ocorreu em 1939, em Nova Iorque.

Depois de Freud, foi o mais prolífico dentre os primeiros psicanalistas, com dezenas de trabalhos publicados. Entre suas obras mais conhecidas destacam-se *O mito do nascimento do herói*, *Don Juan e o duplo*, *O trauma do nascimento*.

Copyright © 2014 Ana Maria Lisboa de Mello
ISBN: 978-85-8318-007-4

Traduzido diretamente do alemão
Der Doppelgänger. Eine Psychoanalytische Studie. Leipzig / Wien / Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925.

Edição e organização Ana Maria Lisboa de Mello e Sissa Jacoby
Equipe de tradução Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz (coordenação), Fernanda Scheerent, Jorge Jonas Jankus, Mauni Oliveira, Miriam Inês Welker e Théo Amon
Preparação de originais e revisão Paloma Laitano e Sissa Jacoby

Capa
Arte original de Humberto Nunes sobre reprodução de *William Wilson*, de Lynd Ward
Produção de ebook S2 Books

Todos os direitos desta edição
reservados à Editora Dublinense Ltda.

Editorial Av. Augusto Meyer, 163 sala 605
Auxiliadora — Porto Alegre — RS
contato@dublinense.com.br

Comercial Rua Teodoro Sampaio, 1020 sala 1504
Pinheiros — São Paulo — SP
comercial@dublinense.com.br

GRADIVA
EDITORIAL

TEM CURADORIA DE
ANA MARIA LISBOA DE MELLO

[1] “O duplo na literatura e no cinema” constituiu um projeto de pesquisa desenvolvido pelo Núcleo de Estudos em Literatura e Teorias do Imaginário do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, no período 2009-2011, com apoio da Universidade e do CNPq.
[2] O duplo. Trad. Mary Lee. Rio de Janeiro: Cooperativa, 1939. 152p.
[3] Ver The double: a psychoanalytic study. Trad. Harry Tucker Jr. Carolina do Norte: Chapel Hill, 1971, para uma história dos desdobramentos em diferentes publicações do primeiro ensaio de 1914.
[4] N.E.: “E sempre onde só quis dormir,/ E sempre onde só quis sumir,/ E sempre onde toquei o chão,/ Sempre sentou-se do meu lado,/ Vestindo negro, um desgraçado/ Tão semelhante como irmão.” Versão de Pedro Lyra para Les nuits, de Alfred de Musset. In: Revista Klaxon, São Paulo, n. 6, p. 243. Disponível em: http://www.academia. org.br/abl/media/poesia11.pdf.
[5] Ver o ensaio do autor: Die-Don-Juan-Gestalt [A figura de Don Juan], Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1924.
[6] “Eu imagino o meu Eu através de um espelho multiplicador: todas as figuras que se movem ao meu redor são Eus, e eu me irrito com o que fazem e deixam de fazer.”
[7] Evidentemente, a iniciativa pessoal própria, como a principal força propulsora da produção poética, não deve com isso ser em nada subestimada. O fato de que Ewers desde sempre manifestou interesse pelos fenômenos excepcionais e ocultos da vida anímica não precisa ser mencionado a conhecedores da sua obra. Como comprovação só se precisa do seu drama recente A moça maravilhosa de Berlim [Das Wundermädchen Von Berlin] (1912), que possui algumas relações com o posterior O estudante de Praga.
[8] Todas as referências à obra de Hoffmann dizem respeito à edição de Eduard Griesebach (Leipzig, 1900), em quinze volumes, nos Hesses Klassikern. Nesse ínterim foi lançado um novo filme da Messterfilm, O homem no espelho [Der Mann im Spiegel], baseado em E. T. A. Hoffmann e adaptado por Robert Wiene.
[9] N. E. As citações que seguem (indicadas pelo número de página) são da edição brasileira. CHAMISSO, Adelbert von. A história maravilhosa de Peter Schlemihl. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
[10] “Durante o pouco tempo em que tive a felicidade de ficar ao seu lado, eu tive, 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, projeta ao sol — esta magnífica sombra aí a seus pés.” (p. 22)
[11] Ver Goedecke, Compêndio da literatura alemã [Grundriss der deutschen Dichtung], VI, 149 et seq.
[12] Esta mesma saga foi tratada por Frankl na balada A sem filhos [Die Kinderlose] (Obras completas 2, 116, 1880) e por Hans Müller von der Leppe em seu Kronberger Liederbuch (Frankfurt, 1895, p. 62) sob o título Maldição da vaidade [Fluch der Eitelkeit]. Cf. o trabalho de J. Bolte, “O poema Anna de Lenau” [Lenaus Gedicht Anna] (Euphorion IV, 1897, p. 323), também sobre as diferentes versões da saga.
[13] A propósito, Stevenson tratou o problema da existência dupla em sua novela O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde.
[14] Cf. O. Klinge, Vida e obra de Hoffmann do ponto de vista de um alienista [Hoffmanns Leben und Werke vom Standpunkt eines Irrenarztes]. Halle (1902), 2. ed., 1908.
[15] Um olhar psicológico sobre esta representação do duplo é oferecido pelo romance Os irmãos Karamázov, de Dostoiévski. Antes de Ivan Karamázov ficar louco, o diabo aparece para ele e se declara seu duplo. Numa noite, quando Ivan chega tarde em casa, um sinistro cavalheiro entra e lhe diz coisas que, como é demonstrado, o próprio Ivan pensava em sua juventude, mas depois esqueceu. Ele se recusa a admitir a realidade da aparição: “Nem por um minuto eu te tomo por uma verdade real. És uma mentira, és minha doença, és um fantasma. Só não sei como te exterminar [...] És minha alucinação. És a encarnação de mim mesmo, mas, pensando bem, somente de uma parte de mim... de minhas ideias e sentimentos, e só os mais abjetos e tolos. [...] Tudo [...] que há muito tempo já experimentei, triturei em minha mente e lancei fora como carniça, tu me apresentas como se fosse alguma novidade! [...] tu és eu, eu mesmo, apenas com outra cara. Tu falas justamente o que eu já estou pensando...”. DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Os irmão Karamázov. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 820-842.
[16] Para isto e a seguir, cf. F. J. Schneider: A juventude de Jean Paul e sua entrada na literatura [Jean Pauls Jugend und sein Auftreten in der Literatur], Berlim, 1905 (especialmente p. 316-320), assim como J. Czerny: A relação de Jean Paul com Hoffmann [Jean Pauls Beziehung zu Hoffmann], programa de ginásio de 1906-1907 e 1907-1908, p. 5-23.
[17] A mesma tendência apresenta Richard Dehmel, o continuador da citada poesia sobre a sombra de Stevenson, expressa no belo poema Máscaras [Masken], que descreve como o poeta num baile de máscaras procura em vão o seu Eu em diferentes máscaras. Toda estrofe termina com as palavras: “Não és tu – mas eu sou tu”, até que ele ao fim encontra o que procura.
E tu, és tu: ó dominó no espelho,
Em cujo olhar vacila todo um mar,
Tu, ó rosto nu: mostra-me o selo
Que me exprimirá a fundo teu pensar: És tu mesmo? Expressão – que assente:
És eu tu? – Máscara – Fundo sinete.

[18] N.E: As citações que seguem (indicadas pelo número de página) são da edição brasileira. WILDE, Oscar. O retrato de Dorian Gray. Tradução de João do Rio. São Paulo: Hedra, 2009.
[19] O motivo do envelhecimento súbito foi tratado magistralmente por Claude Farrère em Mistério dos vivos [Geheimnis der Lebenden]; simplificado, aparece em Milagre da mangueira [Mangobaumwunder] de Perutz e Frank, publicado em 1917.
[20] Em Tieck, Arnim e Brentano, preponderantemente na forma externa da confusão ou solução de enredos complicados através da identificação de diferentes pessoas; em Novalis e outros, com uma vagueza mística; em Fouqué (O anel mágico [Der Zauberring], II, 13), Kerner (As sombras viajantes [Die Reiseschatten]) e outros, apenas de forma episódica.
[21] Herrmann Helene: Estudos sobre o Romanceiro de Heine [Studies zu Heines Romanzero], Berlim, 1906. – Cf. também W. Siebert: A relação de Heine com Hoffmann [Heines Beziehungen zu Hoffmann], Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, v. VII, Marburg, 1908.
[22] N.E.: Rank não refere a fonte dessa citação.
[23] N.E.: Rank não refere a fonte dessa citação.
[24] O imortal tema de comédias, que teve efeito certo desde Os Menecmos de Plauto até as Gêmeas [Zwillingschwester] de Fulda. Citem-se como exemplares conhecidos: A comédia dos erros de Shakespeare, Giroflé-Giroflá de Lecocque, O tintureiro e seu irmão gêmeo [Der Färber und sein Zwillingbruder] de Nestroy.
[25] Cf. o escrito informativo de Max Dessoir: O Eu duplo [Das Doppel-Ich], 2. ed., Leipzig, 1896.
[26] Por exemplo, no famoso romance de George du Maurier, mais tarde dramatizado, Trilby, além de Hugh Conway, Called back, Dick-May, L'affaire Allard (Histórias extraordinárias), o drama filmado de Paul Lindau, Der Andere [O outro], Das zweite Leben [A segunda vida] de Georg Hirschfeld.
[27] Completamente fora de exame fica a concepção oculta do duplo, interpretada como a existência simultânea do mesmo indivíduo em dois lugares diferentes. Como representante típico desta teoria, cf. Strindberg: Inferno. Lendas (Obras completas, versão em alemão de Schering, IV, 4, Verlag Müller, Munique), p. 50 et seq. 285 etc. – Em muitas criações de Strindberg, a cisão da personalidade é levada ao extremo (cf. especialmente o romance Em mar aberto). Sobre a paranoia de Strindberg, cf. a patografia de S. Rahmer (Grenzfragen der Literatur und Medizin, v. 6, 1907).
[28] Em uma representação semelhante de J. E. Poritzki, Gespenstergeschichten (Histórias de fantasmas), "o Desconhecido" é a Morte, que também segue o protagonista invisível e ininterruptamente.
[29] N.E.: As citações são da edição brasileira organizada por Sérgio Milliet Obras de Guy de Maupassant. Contos e novelas 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983. p. 604.
[30] Versão em alemão por Moeller-Bruck, Reclam-Bibliothek n. 4315, p. 10 et seqs.
[31] De forma similar em The knife and the naked chalk [A faca e o giz nu] de Kipling (Rewards and fairies): Hummil, que já se vê sentado junto ao quadro ao ir à mesa, enquanto a aparição sai às pressas. "Exceto que ela não lançava sombra, era real em todos os aspectos".
[32] N.E.: A citação se refere à edição brasileira organizada por Sérgio Milliet Obras de Guy de Maupassant. Contos e novelas 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983. p. 48.
[33] N. E.: As citações que seguem são da edição francesa. MUSSET, Alfred de. Oeuvres complètes. Paris: Seuil, 1966. p. 153.
[34] A "aparição" responde:
A l'âge où l'on croit à l'amour,
J'étais seul dans ma chambre un jour,
Pleurant ma première misère.
Au coin de mon feu vint s'asseoir
Un étranger vêtu de noir
Qui me ressemblait comme un frère.
[35] Algo semelhante se encontra em Coleridge (Poems) e Baudelaire (Les fleurs du mal). Do primeiro, cite-se o poema "Phantom or fact? a dialogue in verse", que, parecido com os versos de Musset, apresenta um diálogo entre o amigo e o poeta, a quem seu próprio Eu verdadeiro aparece:
Call it a moment's work (and such it seems)
This tale's a fragmente from the life of dreams;
But say, that years matur'd the silente strife,
And 'tis a record from the dream of life.
(The complete works of Samuel Taylor Coleridge, ed. Professor Sheld, New York, 1853, VII, 280).
De Baudelaire, fique como exemplo uma estrofe de "O jogo" [Le jeu]:
Voilá le noir tableau qu'en un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon oeil clairvoyant
Moi-même, dans um coin de l'antre taciturne,
Je me vis accoudé, froid, muet, enviant,
(Baudelaire, Charles. Les fleurs du mal. Paris: Poulet-Malassis, 1861. p. 140)
A impossibilidade de se livrar da representação do próprio Eu é plasmada por Frank Wedekind no poema "Der Gefangene".
[36] Gespenstergeschichten (Histórias de fantasmas), Munique, 1913. No conto "Im Reiche der Geister" (No reino dos espíritos) do mesmo volume, o duplo do estudante Orest Najaddin lhe aparece de forma

misteriosa (p. 84).
[37] N.E.: Rank não refere as páginas desta nem das demais citações do conto de Poritzki.
[38] Como nos versos de Musset.
[39] Compare-se isto com o relatado nos diários de Friedrich Hebbel (3/6/1847), um sonho da sua mulher em que ela vê em um espelho toda sua vida futura: primeiro ela vê seu rosto bem jovem, depois cada vez mais velho, e no fim ela se retira por medo de que venha seu cadáver. Vide também a entrada de 15 de dezembro, do ano anterior, de Hebbel: "Alguém que se olha no espelho e grita por socorro porque acredita ver um estranho; na verdade, ele foi pintado".
[40] N. E: As citações do conto "William Wilson" são da edição brasileira. POE, Edgar Allan. Ficção completa, poesia & ensaios. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
[41] N.E.: Todas as citações são da edição brasileira: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. O duplo. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2011.
[42] Alguns traços da sua carreira lembram muito o motivo principal do conto de fadas O pequeno Zacarias [Klein Zaches], de E. T. A. Hoffmann.
[43] Um pesadelo parecido, com inúmeros sósias do próprio Eu, se encontra em Jerome K. Jerome, Roman-Studien (Estudos de romance) (Engelhorn-Bilbiothek, XII, 19, p. 38).
[44] N.E: Traduzimos as três epígrafes na sequência — "Poetas são sempre Narcisos." (A. W. SCHLEGEL); "Amar a si mesmo é o início de um romance para toda a vida." (OSCAR WILDE); "O amor a si mesmo é sempre o início de uma vida romanesca... pois somente onde o Eu é uma tarefa há um sentido em escrever."(THOMAS MANN)
[45] Entre eles: Villiers de l'Isle-Adam, Baudelaire, Strindberg, Kleist, Günther, Lenz, Grabbe, Hölderlin.
[46] Cf. Otto Klinke (op. cit.), Schaukal: Hoffmann ("Die Dichtung", v. XII, Berlim, 1904) e as fontes ali citadas, nomeadamente as memórias de Hitzig "Aus Hoffmanns Leben", 2ª parte, Berlim, 1823.
Hoffmann, que conhecia bem a psiquiatria e literatura ocultista, encontrou nelas fonte de inspiração para seus textos. Em especial, Hoffmann teria muito a agradecer às obras de Schubert, muito lidas na época. Em "Symbolik", publicada em 1814, consta que a percepção "de uma personalidade dupla é sentida pelo sonâmbulo e após longos períodos de doença e, em delírios com breves intervalos e sonhos, ela está presente de verdade." (p. 151)
[47] Em "Ele?" de Maupassant, o herói usa uma mulher para se proteger de tais assomos.
[48] Doença de Huntington. (N.T.)
[49] Hanns Heinz Ewers: Poe, Berlim, 1905; H. Probst: "Poe" (Grenzfragen der Lit. und Mediz., publicado por S. Rahmer, H. VIII) Munique, 1908.
[50] Baudelaire explica o incidente, em ensaio sobre Poe, partindo do pressuposto psicológico de que o poeta queria permanecer fiel à sua primeira esposa e por isso teria provocado o cancelamento do casamento. (Baudelaires Werke, Max Bruns, v. III).
[51] Paul Mahn, Maupassant, Berlim ,1908. Gaston Vorberg, "Maupassants Krankheit" (Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens, publicado por L. Löwenfeld, fasc. 60). Wiesbaden, 1908.
[52] A propensão citada se deve também ao fato de que seu irmão mais novo Hervé morreu de paralisia.
[53] De 1880 a 1890 escreveu, além de numerosos artigos de jornais, dezesseis volumes de novelas, seis romances e três volumes de diários de viagem. Cf. Vorberg, p. 5.
[54] Ver Paul Sollier. Les phénomènes d'autoscopie. Paris: Felix Alcan, 1913, p. 10-11.
[55] N. E.: Rank não apresenta referências para essa obra de Goethe. (A citação é da edição brasileira: Memórias: poesia e verdade, Brasília: Hucitec, 1986, p. 381, v.2.)
[56] Conforme relato oral de Freud, ele interpreta a aparição de Goethe em um traje estranho como uma desculpa para justificar a infidelidade que lhe permitiu alcançar outros objetivos (traje oficial).
[57] [J.E.] Downey: "Literary self-projection". Psychological Review. XIX. 1912, p. 299.
[58] Em Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, o conde também acredita ver seu duplo sentado à escrivaninha, o que o abala tão profundamente a ponto de todo seu ser se modificar; ele se torna melancólico e é possuído por pensamentos de morte.
Havia ali um rosto muito assustador
Eu vi a mim mesmo parado em minha escrivaninha.
Eu chamei: "Quem é você, fantasma?" – Ele respondeu no mesmo instante:
"Quem me importuna tarde da noite?"
E encarou-me e estava pálido como eu.
(CHAMISSO, "Erscheinung", 1828, 11 / 20-24, in: Chamissos Werke, ed. O. Walzel, DNL, CXLVIII, 289-290.)
[59] "Que o meu Eu verdadeiro se apresente, e que seu falso reflexo se desfaça."
(CHAMISSO, "Erscheinung", 1828, 11. 41-42)
Compare-se à arrogância da sombra nos contos de Andersen. A confrontação ética do duplo como personificação da própria maldade é especialmente clara nos casos de consciência dupla (Stevenson: Dr. Jekyll), assim como em Goliádkin de Dostoiévski , também aludida em O estudante de Praga, enquanto, em "William Wilson" de Poe, o duplo tenta desempenhar o papel de um anjo da guarda ou de um sentinela.
[60] Ver "Chamisso" de Ludwig Geiger (Dichter-Biographien, v. XIV). Aus Chamissos Frühzeit. Ungedruckte Briefe und Studien. Berlin, 1905. Ver também Fr. Chabozy, Über das Jugendleben

Chamissos zur Beurteilung seiner Dichtung Peter Schlemihl. Diss. Munique, 1879.
[61] Chamisso a repreende por isso em uma carta: Tu es dans ton triste égoisme et dans ton faux orgueil, ma chère soeur, un vice que j'ai quelquefois repris avec véhémence et qu'il faut que je gourmande encore parce qu'il m'alarme et que c'est moi qu'il peut offenser (Chabozy, p. 7).
[62] Em outra ocasião, segundo o relato de um amigo, o poeta foi passear com Fouqué ao sol, sendo que o pequeno Fouqué com sua sombra parecia ser quase tão grande quanto o alto Chamisso. Este teria brincado com o amigo com a ameaça de desenrolar sua sombra.
[63] Sobre o nome "Schlemihl", Chamisso escreve a seu irmão Hippolyt, em 27 de março de 1821: "Schlemihl ou melhor Schlemiel é um nome hebraico e significa Amadeus, Teófilo ou aimé de dieu. Na fala coloquial dos judeus, esta é a denominação de pessoas atrapalhadas e azaradas, para as quais nada no mundo dá certo. Um Schlemihl quebra o dedo no bolso de seu colete, cai de costas e quebra o nariz, sempre chega numa hora inconveniente. Schlemihl, cujo nome, literalmente, é uma pessoa da qual o Talmud conta a seguinte história: Ele tinha um caso com a mulher de um rabino, é flagrado com ela e é morto. A parábola chama a atenção para o infortúnio deste Schlemihl, que teve que pagar muito caro por aquilo que a qualquer outro seria tolerado." Para Heine (Romanceiro, terceiro volume, quarto poema: Jehuda ben Halevy) este infortúnio se apresenta de forma mais drástica: Pinchas queria esfaquear o Simri, que mantinha um caso amoroso com uma mulher, mas acabou acertando o pobre inocente Schelumiel (Schlemiehl). Outros derivam seu nome de "schlimm mazzel" = destino infeliz (cf. Jewish Encyclopedia). Segundo Anton (WB. d. Gauner- und Dichtersprache, Magdeburg 1843, p. 61) o nome teria sua origem na língua cigana e significaria azarado. (É de conhecimento geral que na gíria dos ladrões há muitos elementos da língua judaica).
[64] N.E.: Cf. Chamissos Werke, (ed.) Oskar Walzel, in Deutsche Nationalliteratur (Stuttgart, 1892-1893), CXLVIII, lviii.
[65] Cf. o estudo psicográfico de I. Sadger (Schriften z. angew. Seelenkunde, publicado por Freud, Heft VI, 1910).
[66] "Não há nada mais assustador do que ver casualmente seu próprio rosto no espelho à luz do luar." Heine (Harzreise – Viagem pelo Harz).
[67] Cf. a biografia do poeta, escrita por seu irmão Paul. Também Paul Lindau, A. de Musset, 2. ed., Berlim, 1877.
[68] Em seu primeiro volume de poesia, publicado aos dezoito anos, Musset trata quase que exclusivamente do tema do adultério e da infidelidade, com o duelo dos rivais sempre terminando com a morte de um deles.
[69] "Solitário sou na multidão / Anseio estar logo onde as pessoas estão / Solitário mesmo no mais intenso tumulto, / Quem compartilhará comigo prazer e alegria? / Estranhos se tornaram para mim os vultos mais familiares / e desde que estás longe de mim, / Sinto somente dor e morte e melancolia reinam, / Porque sempre gosto de cultivá-las comigo. / Elas me adulam, mas ai! / Elas enterraram para sempre Meu Descanso: / Criados espertos, obriguem o senhor." (Stammbuchblatt, 1834).
[70] Obras de Raimund, publicadas por [Eduard Castle] (edição clássica de Hesse), p. CIX. Para outros detalhes biográficos, Wilhelm Börner: F. Raimund. (Dichter-Biographien, volume XI, Reclam-Bibl.).
[71] Talvez se possa estabelecer uma relação do efeito da mordida com o fato apresentado por Castle (XL) de que o escritor foi mordido no dedo pela sua esposa em uma briga logo após o casamento.
[72] Em vez da troca de personagem ele quis trazer ao palco uma troca do ser. A peça, cujo título deveria ser "Uma noite no Himalaia" (Eine Nacht am Himalaja), não chegou a ser realizada. (Börner, p. 71)
[73] Raimund, Eine Charakteristik. Allgemeine Deutsche Biographie. v. XXVII, p. 736-754.
[74] Além de Rappelkopf e de O esbanjador, já apresentado, a personalidade de Wurzel também dividia Raimund ("O camponês milionário" – Der Bauer als Millionär), que colocou o homem frente a frente com o jovem e o idoso. Este tema do envelhecimento ainda nos ocupará. Vale ainda citar como característico do tempo da juventude de Raimund que o futuro ator "passava horas em frente ao espelho, fazendo caretas e se esforçava em espichar sua boca para se parecer também neste aspecto com seu modelo." (Börner, p. 9)
[75] Ver J. Neufeld: Dostojewski, 1913.
[76] "Dostojewskis Krankheit", Dr. Tim Segaloff (Grenzfragen d. Lit. u. Mediz., publicado por Rahmer, Caderno 5), Munique, 1907.
[77] Merezhkovski ("Tolstoi und Dostojewski", Leipzig, 1903, p. 77) faz uma observação importante para a origem infantil da doença: "Em todo caso, parece ser muito provável que as regras de comportamento severas do pai, sua mania de reclamar, seu gênio forte e seu profundo ceticismo exerceram uma profunda influência sobre Fedor Michailovich. Somente um biógrafo de Dostoiévski levanta um pouco a cortina que cobre o mistério da família, mas a deixa cair logo em seguida. Ao falar sobre a origem da epilepsia em Dostoiévski, ele observa de forma muito reservada e sombria: 'Há mais uma informação sobre a doença de Fedor Michailovich' que a remete a um acontecimento trágico em sua tenra infância, que se passou dentro da família; embora eu a tenha ouvido de uma pessoa muito próxima de Fedor Michailovich, eu ainda não pude receber nenhuma confirmação deste boato e por isso resolvo não apresentá-la em detalhe."
[78] Cf. Merezhkovski, p. 241-243 e N. Hoffmann: F. M. Dostojewski. Eine biographische Studie. Berlim, 1899, p. 225.

[79] N.E.: “A sombra do homem, penso eu, seria a sua vaidade.”
[80] Vernaleken, Mythen und Bräuche des Volkes in Österreich, p.341; Reinsberg-Düringsfeld, Das festliche Jahr, p.401; Wuttke, Der deutsche Volksaberglaube II, 207, § 314.
[81] Rochholz: “Ohne Schatten, ohne Seele. Der Mythus vom Körperschatten und vom Schattengeist”, Germania V, (1860), In: Deutscher Glaube und Brauch, I, 1867, p. 59-130 (Citações). Über jüdische Schattenüberlieferungen speziell cf. Gaster, Germania 26, 1881, 210.
[82] Wuttke, p. 388; na Silésia e na Itália, nesses casos, significa que não se cresceria mais. Pradel, “Der Schatten im Volksaberglauben”. Mittgld. Schles. Ges. f. Volksk. XII, 1904, p. 1-36.
[83] Wuttke, op. cit. O mesmo vale entre os eslovacos para a véspera do Natal. Negelein, “Bild, Spiegel und schatten im Volksaberglauben”. Arch. f. Rel.-Wiss., V, 1902, p. 1-17.
[84] Pradel, op. cit.; Rochholz, op. cit.
[85] Ver E. H. Meyer: Germanische Mythologie (Berlim, 1891) p. 62 e 66 et seq. No grego moderno, usa-se sombra diretamente com sentido de espírito protetor. Cf. Bernhard Schmidt, Volksleben der neugriechen. I, 181, 229, 244, 169, 199.
[86] Pfannenschmied é o primeiro a contestar essa explicação considerada por muitos como unilateral demais [Germanische Erntefeste im heidnischen und christlichen cultus mit besonderer Beziehung auf Niedersachsen (Hannover, 1878)], 447.
[87] Negelein, op. cit.
[88] A isso faz referência o conto nº 44, dos irmãos Grimm, “A Morte madrinha”, no qual o herói escapa com sucesso ao se deitar de modo inverso na cama.
[89] Adolf Bastian, Ethnische elementargedanken in der lehre vom Menschen, (Berlin, 1895), p.87; Wuttke, op. cit. p. 212; Rochholz, op. cit. p. 103; [Otto] Henne am Rhyn, “Kultur der Vergangenheit”, in Gegenwart und Zukunft, 1892, I. 193. Segundo Wuttke (p. 49), a expressão “segunda face” significava originalmente ver um duplo; por outro lado quando a pessoa via a si mesma, deveria morrer no decorrer de um ano. Cf. “Das Zweite Gesicht” [Berlin, 1909] (tradução por Oppeln-Bronikowski; Bücher des deutschen Hauses, IV. 84).
[90] Rochholz, op. cit., p. 128 ff. Segundo ele, mais tarde, sombra se torna equivalente a dano, ou seja, passa a ser sinônimo de escuro, esquerda, falso, dependente, danoso, maldito.
[91] Rochholz diferencia para a antiguidade germânica três tipos de espíritos protetores que parecem representar as três fases da vida e as partes do dia — corporificadas respectivamente nas projeções da sombra — e ter alguma relação com as nornas (Nornen). Na crença nórdica de que quem vê sua Fylgja, a perde, e com ela perde sua vida, Rochholz vê interessantes referências às lendas de Staufenberg, da Melusina, da dama branca, de Orfeu etc. O devaneio amoroso dessa Fylgja com seu próprio corpo leva a outros problemas, como o noivado místico com a alma e similares. Sobre a crença em espíritos protetores conferir também Yreca, Glück und Schicksal im Glauben der Südslawen de F. S. Kraus, Viena, 1888.
[92] Uma expressão bastante difundida: temer a própria sombra, encontra-se frequentemente ilustrada por escritores. Comparar a isso o terrível medo da “Princesse Maleine”, de Maeterlinck, ao ver uma sombra. Também no Törichte Jungfrau (p. 307), de R. Stratz: “temes e corres de ti mesmo como o homem que brigou com a sombra”; Pradel, de quem são obtidas estas indicações, também cita de Platão (Apol. 118D, A república 520) a expressão σκιαμαχεῖν. No romance de Strindberg Inferno. Lendas, tem-se: “Penso que temeis a sua própria sombra, riu o doutor desdenhoso” (p. 228).
[93] “The soul as a shadow and a reflexion. In: The golden bough: Taboo and the perils of the soul. 3. ed. London, 1911. III. p. 77-100.
[94] Também na aplicação da lei germânica, essa relação lembra a chamada “penitência da sombra”, segundo a qual, por exemplo, um servo ofendido vingava-se na sombra de um senhor cidadão livre. (Lit. por Rochholz, p. 119, conferir também Grimm, Deutsche Rechtsaltertümer, 677 et seq.) Sob o governo do imperador Maximiliano, a punição para uma sombra cortada por uma pá era muito rígida. Uma passagem de “Conversas à mesa” de Lutero se refere a isso (segundo Pradel, p. 14 et seq.) e uma narrativa de Hermann Kurtz in Erzählungen. (Stuttgart, 1858) v. 1. Essa penitência da sombra, pensada seriamente, aparece em algumas lendas orientais (citadas por Pradel, p.23) que ressaltam com ironia a sua inutilidade. No Bahar Danush (Benfey, Pantschatantra I, 127), um jovem tem sua sombra açoitada, após a queixa de uma moça, da qual beijou o reflexo. Atribuía-se ao rei Bokchoris do Egito, o mais sábio cavaleiro de seu tempo, o famoso julgamento pelo qual uma cortesã, com a qual um amante se deleitou em sonhos, foi expulsa com sua queixa por compensação, tendo recebido apenas a sombra ou reflexo do valor reclamado. (Plutarco, Demetrius, 27). Erwin Rohde, in Der grieschische Roman um seine Vorläufer (3. ed.; Leipzig, 1914), 370, I, vê aí o modelo para o processo sobre a sombra do burro (Cf. Die Abderiten de Wieland; e Märchen, Lieder und Geschichtenbuch de Robert Reinick.)
[95] Para saudações e imprecações relacionadas à alma, ver Oldenberg, p. 526, n. 4.
[96] Semelhante ao motivo da sombra que sobressai nos contos de Goethe é uma história da América do Sul contada por Frazer (op. cit p. 87): “The Mangaians tell of a mighty warrior, Tukaitawa, whose strenght waxed and waned with the length of his shadow.” Por fim um herói descobre o segredo da força de Tukaitawa (tema de Sansão) e o derrota ao meio dia, quando sua sombra estava menor.
[97] Assim acreditam os bagandas da África central e os cafres do sul da África. Em Soleura, a maior ou menor intensidade da sombra vale como um critério de saúde (segundo Walzel, Einl. zu Chamissos Werken [Introdução às obras de Chamisso], Deutsche Nationalliteratur, v. 149).

[98] Negelein, Ein Betrag zum indischen Seelenwanderungsglauben [Uma contribuição à crença indiana na transmigração das almas]. Arch. f. Rel.-Wiss. [Arquivos para a teoria da religião] 1901.
[99] Frazer, The belief in immortality and the worship of the dead. v. I: Among the aborigenes of Australia, Londres, 1913, p. 92, 315, 417.
[100] Henneam Rhyn, op. cit. p. 187.
[101] Para prevenir práticas mágicas, era proíbido entre os Judeus mencionar o nome Jeová. Gleisebrecht ("Über die alttest. Schätzung des Götternamens" [Sobre o valor do nome dos deuses no velho testamento], Königsberg 1901) mostra que nome, sombra e alma são idênticos nas crenças populares (p. 79) e expõe que o nome se torna um duplo ameaçador da pessoa (p. 94). Sobre o tabu dos nomes, conferir Freud Totem e tabu (Obra completa, volume X.) e, sobre o efeito deste em nossa vida psíquica, "Psicopatologia da vida cotidiana".
[102] Segundo Rehsener no Zeitschrift der Vereines f. Volksk. (Periódico da Sociedade Floclórica). VIII, 128.
[103] Segundo Georg Waitz ("Anthropologie der naturvölker" [Antropologia dos povos primitivos] VI, 624 seg.) que vê nisso o resto da antiga crença taitiana de que a lua semelhante a uma fruta-pão acasalaria durante a lua nova.
[104] Frazer, "The belief", p. 83 et seq. A propósito, o próprio Frazer acredita que as "evitações" na relação sogra e genro poderiam ter origem no medo do incesto. Freud (Totem e tabu, 1913, I) deu a base e o aprofundamento dessa tese.
[105] Muito se discute sobre o significado da sombra de Schlehmil e a literatura sobre isso é bastante extensa (cf. Julius Schapler, Chamisso-Studien [Estudos sobre Chamisso], 1909). Queria-se ver na sombra uma representação alegórica da pátria, da posição social, da família, da terra natal, das condecorações de ordem e títulos, do respeito das pessoas, talentos sociais entre outros, e, portanto, a perda da sombra corresponderia à falta dessas coisas. Ainda durante a vida do poeta, que se manteve cético a essas interpretações, a sombra teria sido explicada, com assentimento dele, como honra exterior. ([Karl Joseph]Simrock, Deutsche Mythologie [Mitologia Germânica], 4. ed. [Bonn, 1874], p. 482.) No entanto, isso não iria impedir por completo que ela tivesse outros significados (também inconscientes), como vários foram citados pelo próprio Chamisso. Uma afirmação interessante do poeta, por lembrar as crendices populares, é a que ele teria feito a um amigo poucas semanas antes de morrer: "As pessoas sempre perguntaram o que seria a sombra; se quisessem perguntar o que a minha sombra é, eu responderia que é a saúde que me falta, a ausência de sombra é a doença que me aflige." (Franz Kern, Zu deutschen Dichtern [Aos poetas alemães], Berlin 1895, p. 115.)
[106] Até que ponto estas e outras interpretações sexuais simbólicas (Sadger: "Psychiatrisch-neurologisches in psychoanalyt. Beleuchtung [O psiconeurológico na elucidação psicoanalítica]", Zentralblatt f. d. Gesamtgeb. d. Medizin, 1908, cf. número 7 e 8) se integram a um entendimento psicológico mais amplo, é algo que só poderá ser comprovado no último capítulo.
[107] E. B. Tylor. Primitive culture, I, p. 43 et seq. (Londres, 1891).
[108] Adolf Bastian, Vorstellungen von der Seele, p. 9 et seq.
[109] Frazer, The belief in immortality and the worship of the dead, p. 129.
[110] Citado segundo Gerhard Heinzelmann Animismus und religion (Animismo e religião), 1913, p. 18 et seq.
[111] Frazer, op. cit. p. 411; Paul Radestock relatou sobre semelhantes concepções de duas almas entre os groenlandeses e os algonquinos, Schlaf und Traum (Sono e sonho), Leipzig 1878, p.252, n.2. Também os tami na Nova Guiné Alemã fazem a diferença entre uma alma longa, móvel e que se identifica com a sombra, e outra curta, que só abandona o corpo com a morte (Frazer, op. cit. p. 291).
[112] Os nativos de lugares remotos do norte da Melanésia, entre os quais os termos para alma e sombra têm a mesma raiz (v. acima), "think that the soul is like the man himself" (Frazer, op. cit. p. 395), e "the Fijisan pictured to themselves the human soul as a miniature of the man himself" (op. cit. p. 412).
[113] Erwin Rohde. Psyche: Seelendeutung, Unsterblichkeitsglaube der griechen (A psique, a interpretação da alma e a crença na imortalidade dos gregos), 3. ed., 1903, v. e 1, p.6 et seq. e 46. Em Radestock encontram-se semelhanças entre os groenlandeses e outros povos, op. cit. capítulo 1 e notas relacionadas.
[114] Compare-se a concepção homérica da alma como sombra (εϊδωλον) do, outrora vivo, homem (Ilíada XXIII, 104; Odisseia X, 495; XI, 207). Aquiles, a quem o derrotado Pátroclo aparece em sonho, clama: "Vós deuses, permanecei então na morada de Hades uma psique e uma sombra do homem!" V. Edmund Spiess (Entwicklungsgeschichte der vorstellungen vom Zustande nach dem Tode [História do desenvolvimento das concepções do pós-morte]. Jena, 1877, p. 283), após a morte, a φυχή, a alma, que é idêntica ao espírito se torna εϊδωλον, isto é, uma sombra, uma imagem onírica (Odisseia XI, 222)
[115] Alexandre Moret. Annales du Musée Guimet [Paris, 1902] T. XIV, p. 33.
[116] Também o uso frequente entre os egípcios (mas também em outros lugares: Spiess, 182 et seq; Frazer, op. cit. p. 144 et seq) do embalsamamento dos mortos, assim como o costume, bastante difundido em outros povos, das oferendas fúnebres (comida e fogo para a alma) indicam que nos primórdios imaginava-se a alma como algo bem material e semelhante ao corpo.
[117] Spiess, op. cit. p. 266. No Purgatório de Dante, as "sombras" também não têm sombras. Sobre a imortalidade dessas almas, diz Rohde: "Dificilmente, elas vivem mais do que a imagem dos vivos no

espelho”.
[118] Negelein op. cit.; Herbert Spencer, Prinzipien der Soziologie (Princípios da Sociologia), traduzido para o alemão por Vetter [Sttutgart, 1877-1897], II, p. 426.
[119] Friedrich Welker, em Kleine schriften, III, p. 161, se refere à crença dos pitagoreanos, os quais tomavam literalmente a expressão “tornar-se um sem sombra”, conforme sua observação de que a alma dos mortos não faz sombra. Na Arcádia isso era um eufemismo para morte (como no alemão umschatten, projetar a sombra a seu redor). Sobre as diferentes concepções dessa ausência cultual de sombras cf. W. H. Roscher: “Die Schattenlosigkeit des Zeus Abatons auf dem Lykaion” (A ausência de sombra do Abaton de Zeus no Liceu) (In Fleckeisens Jahrbuch für Klassisches Altertertum. (Anuário sobre a antiguidade clássica) v. 145, 1892) assim como a literatura ali citada; especialmente K. O. Müller, Die dorier I, p. 308.
[120] Sobre os sacrifícios humanos santificados ver Negelein, op. cit.
[121] Rochholz, op. cit. p. 75.
[122] Negelein, op. cit.
[123] Waitz, op. cit. p. 297, 300.
[124] Ver Jakob Grimm, Deutsche Mythologie, p. 855, 976 e nota p. 302; Karl Victor Müllenhoff, Sagen, märchen und lieder der herzogthümer Schleswig-Holstein und lauenburg p. 554 et seq., quanto à lenda espanhola do demônio de Salamanca, sobre a qual Theodor Körner tratou em um romance, cf. a fonte em Rochholz, op. cit. p. 119. O próprio poema em Deutsche Nationalliteratur, v. 152. p. 200. O diabo tinha sete alunos em Salamanca, sendo que o último deles deveria pagar-lhe o ensino com a alma. Um dia, no entanto, o aluno aponta para sua sombra, com a observação de que seria o último que saía do quarto. O diabo apoderou-se da sombra, e o estudante ficou sem ela e desgraçado para sempre.
[125] Isso aparece nas tradições em que o diabo estabelece a sombra como pagamento por sua ajuda (ver, por exemplo, Isländische Sagen, Konrad Maurer, p. 121), ou naquelas em que alguém tenta enganar o diabo de alguma forma, mas depois tem que viver sem sombra (ver Müllenhoff op. cit. p. 454 et seq; Grimm, op. cit. p. 976). Interessante é a história mencionada por Rochholz (p. 119), onde o conde Villano (vilão), que cedera sua sombra ao diabo, aprendeu com este a arte de rejuvenescer pessoas velhas (motivo do rejuvenescimento) e pretendia usá-la em si mesmo. Depois de velho, ao morrer, é desmembrado, seus pedaços são colocados em um vidro, que é enterrado em estrume de cavalo. O segredo é descoberto prematuramente, e o novo ser ainda não desenvolvido completamente é consumido pelo fogo. (Sobre esse tema conferir o ensaio de Herbert Silberer “Homunculus”, Imago, III, 1914).
[126] Wuttke, op. cit. 435 et seq.
[127] Karl Haberland, “Der Spiegel im Glauben und Brauch der Völker”. Zeitschrift für Völkerpsychologie (O espelho nas crenças e ritos dos povos. Periódico para a etnopsicologia), 1882, v. XIII, p. 324-347. Conferir também Riess, Rhein. Mus. 1894, LIX, p. 185.
[128] Haberland, op. cit. p. 344. Segundo Frazer, op. cit. p. 95, também na Bélgica, Inglaterra, Escócia, Madagascar e entre os judeus da Crimeia; assim como entre os maometanos em Bombaim, com a justificativa de que a alma dos vivos poderia ser levada junto com o espírito do morto que está na casa.
[129] Haberland, op. cit.
[130] Id. ibid.
[131] Id. ibid. p. 341 et seq. Segundo Grimm, op. cit., apêndice, Deutscher Aberglaube (Superstições germânicas), n. 104; Friedrich Wilhelm Panzer, Beiträge zur deutsche mythologie: studien zur germanischen sagengeschichte. (Contribuição à mitologia) 2, 298; Ludwig Strackerjan, Aberglaube und sagen aus dem herzogtum Oldenburg (Crendices de Oldenburgo), I, 262; Wolff-Mannhardt I, 243; 4, 147; Ritter von Alpenburg, Mythen und sagen Tirols (Mitos e lendas do Tirol) 252; Wuttke, op. cit. p. 205.
[132] Wuttke, p. 230.
[133] Negelein op. cit.
[134] Haberland op. cit.; Frazer, op. cit. p. 95.
[135] Haberland op. cit.
[136] Wuttke, p. 198.
[137] Wuttke, p. 198 e 404.
[138] Haberland op. cit.
[139] Negelein op. cit.
[140] Id. ibid.
[141] Wuttke, p. 368 et seq. Ver também Webers Demokritos (Demócrito de Weber) IV, 46.
[142] Wuttke, p. 229 et seq., 234; Haberland op. cit. Essas crenças populares também foram utilizadas muitas vezes por E. T. A. Hoffmann em seus versos. Cf. K. Olbrich, “Hoffmann und der deutsche Volksaberglaube” (Hoffmann e as crenças populares alemãs). Mitteilungen der Gesellschaft für Schlesische Volkskunde (Boletim sobre a arte popular silésia), 1900. F. S. Krauss trata sobre as superstições com espelhos ligadas à véspera do dia de santo André em “Urquell”.
[143] Negelein, op. cit.
[144] Compara-se o tratado, com vasto material folclorístico, sobre “Spiegelzauber” (magia do espelho) de G. Róheim (Imago, ano V. 1917/1918) e o livro publicado com o mesmo título na Internationale psychoanalystishcen Bibliothek (Biblioteca internacional da psicanálise).

[145] Thomas Williams, que viveu entre os habitantes das Ilhas Fidji, conta a seguinte história, típica do reflexo do espelho com valor de alma: “I once placed a good-looking native suddenly before a mirror. He stood delighted. ‘Now’, said he, softly, ‘I can see the world of spirits’.” (Segundo Frazer, op. cit. p. 412).
[146] Frazer, op. cit. p. 92 et seq.
[147] Id. p. 93. Kleist, que trata do problema do duplo em Anfitrião, aponta as bases psicológicas dessa crendice em suas notas “Sobre o teatro de marionetes”. Nele conta sobre um adolescente bonito e bem educado que, para imitar a posição de “O espinário”, começa “a ficar dias frente ao espelho; e cada vez um encanto o abandonava ... e ao passar um ano, já não se podia descobrir nele mais nenhum vestígio da graça de outrora”. Comparam-se a isso as lendas de Entelidas (p. 93) e o belo herói do romance de Dorian Gray.
[148] Op. cit. p. 96-100.
[149] Leuschener, Mitteilungen der Geographischen Geselleschaft zu Jena (Informativo da sociedade de geografia de Jena), 1913. Sobre as semelhanças com o Arquipélago Malaio, cf. Zeitschrift für Ethnologie. (Periódico para a etnologia) 22, p. 494 et seq. Segundo Meinhof, Afrikanische Religionen (Religiões africanas) 1912, a gravação da voz em fonógrafos ocasionalmente encontrava dificuldades semelhantes.
[150] Warneck, Lebenskräfte des Evangeliums (Força vital do Evangélio), 1908, p. 30, nota 3.
[151] Wuttke, p. 289.
[152] J. A. E. Köhler, Volksbrauch, Aberglauben usw. Im Voigtlande. (Ritos populares e crendices em Voigtlande). Leipzig 1867, p. 423.
[153] Frazer, op. cit. 100.
[154] Segundo crendices russas, o reflexo de uma pessoa está ligado com seu eu interior (Spencer, op. cit. p. 426).
[155] Frazer, p. 94.
[156] Ludwig Preller, Griechische mythologie. I, p. 598.
[157] Hermann Oldenberg, Die religion der Veda. (Religião do Veda) p. 527.
[158] Frazer, op. cit p. 94.
[159] Haberland op. cit.
[160] De acordo com Haberland, op. cit. p. 328 et seq. Apenas superficialmente estaria mencionada aqui a antiga crença, notificada por Aristóteles e Plínio, de que um espelho em que uma mulher menstruada se olha se torna manchado. Em Mecklenburg e na Silésia, nesses casos, os espelhos são cobertos, como em casos de morte, quando a mulher parturiente está em casa, para proteger a criança no útero contra feitiços.
[161] Georg Friedrich Creuzer, Symbolik und Mythologie der alter Völker, besonders der Griechen [Leipzig and Darmstadt, 1836-1843] 4, p. 196.
[162] Wolfgang Menzel, Die vorchristliche Unsterblichkeitslehre (A doutrina pré-cristã da imortalidade). Leipzig ,1870, II, 66.
[163] Menzel, op. cit.; Creuzer op. cit. 4, p. 129.
[164] Menzel, op. cit. p. 68.
[165] Moralia, quest. conv. V, 7, 3.
[166] Metamorfoses, III.
[167] Pausânias, 9, 31, 6.
[168] Um contraponto cômico a isso é a narrativa de Kamchatkana sobre o tolo deus Kutka, em quem um rato prega uma peça, ao pintar um rosto de mulher no rosto do deus adormecido. Quando ele vê seu rosto na água apaixona-se por si mesmo (Tylor, op. cit. p. 104). Cf. a ideia semelhante de Hebbel, acima p. 289, nota2.
[169] Assim a ligação de Narciso com Eco que, não ouvida pelo débil rapaz, se consome em desgosto até que apenas “vox tantum atque ossa supersunt”. Como punição pelo amor desdenhado, o poeta deixa Narciso agonizar em seu amor por si mesmo.
[170] Frazer, op. cit. p. 94.
[171] N.E.:“É o fantasma do nosso próprio eu que, através de seu íntimo relacionamento conosco e de sua profunda influência sobre nossa alma, nos precipita no inferno ou nos transporta aos céus.”
[172] Friedrich Wieseler (Narkissos, Göttingen 1856) concebe Narciso como um demônio da morte (p. 76), mas também relaciona o mito com o frio egocentrismo (p. 37, 74).
[173] S. Freud. “Das motiv der kästchenwahl”. In: Imago, II, 1913. (Obras completas, v. X)
[174] Mesmo quando o significado da morte, como vimos, geralmente se dissipa na alusão do futuro, a transição para o significado de felicidade (amor, riqueza) é facilmente determinada. O lugar de um futuro sombrio e inevitável é tomado por fantasias de uma expectativa promissora.
[175] N.E.: As citações que seguem são da edição brasileira: WILDE, Oscar. O retrato de Dorian Gray. Tradução de João do Rio. São Paulo: Hedra, 2009.
[176] Hallward já o havia pintado assim antes: “Tu te havias debruçado sobre as límpidas águas da piscina de uma paisagem grega, mirando na prata dessas águas silenciosas a magnificência de teu próprio semblante.” (p. 142)
[177] Sobre a importância do narcisismo para a atitude homossexual e a escolha amorosa, comparar minha obra “Beitrag zum Narzissismus” in: Jahrbuch für Psychoanalytische und Psychpatologische

Forschungen, III, 1911, bem como os trabalhos de Freud, Sadger, entre outros, em que se baseia. Sadger já chamou a atenção a respeito da relação da duplicidade com o narcisismo e várias fantasias sexuais; ver “Psychiatrisch-neurologisches in psychoanalytischer Beleuchtung”, Zentralbratt f. d. Gesamtgeb. d. Medizin (1908), n. 7 e 8. Nas interessantes auto-observações de um homem que fala muito e com gosto com o seu segundo Eu, há um narcisismo patológico mais pronunciado: “Especialmente à noite, pego uma cadeira e um espelho e observo meu rosto por quase uma hora... Então, me deito na cama, pego o espelho e sorrio para mim, pensando: É uma pena que ninguém te veja agora... (tu és) uma verdadeira garota. Então, me beijo no espelho, quer dizer, eu trago o espelho, me vendo nele, lentamente aos meus lábios. Eu beijo assim meu segundo Eu e admiro sua boa aparência.” Ele também chama o segundo Eu de um “mau sujeito“. (Zentralblatt für Psychoanalyse 1914, IV, p. 415)

[178] Pode parecer uma característica literária refinada o fato de que Lenau dê uma fundamentação narcisista à saga sueca que relaciona a perda da sombra com a infertilidade:

Anna está absorta em si mesma,
Olha para o lago,
Deleita-se, embriagada na própria beleza,
No seu reflexo.

Ela começa a falar para baixo:
Encantadora donzela, fala,
Mais bela imagem na terra da Suécia,
Seria eu tu? E serias tu eu?
Anna tende, a partir das verdes margens,
À proximidade de sua imagem,
Remove o manto de seu seio,
Deixa-o luzir no lago.

Inclinando-se em direção à imagem,
Fita duvidosa e feliz,
E a imagem, ansiando por ela,
Fita admirada e enlevada.

Nos gestos felizes,
Que a imagem tomou dela,
Anna se vê tornando-se mais bela,
E a donzela fica embriagada.

“Se eu sempre permanecesse tão bela!
Esta imagem também precisa perecer?”
Ela clama, vão amor-próprio,
Escuta! Os ventos sopram assobiando!

Sua imagem é ruidosamente destruída
Em ondas de espuma indignadas;
E a jovem se vê angustiada
Desaparecer como um sonho.

Aí aparece a velha e a adverte sobre o perigo da bênção dos filhos (fertilidade) para a sua beleza:

“Oh, então pergunta à tua sombra:
Faces, sois vós minhas, tão pálidas?
Olhos meus, vossas cavidades, baças?
Chorarás tu no lago.”

Ela exige da velha que sua beleza nunca possa desaparecer e goza desse favor por sete anos:

Muitas vezes, fechada
Ela está sozinha, não observada,
Seus olhos precipitam-se no espelho,
Regozijam-se no seu reflexo.

[179] As formas que o posicionamento defensivo pode tomar contra o Eu-espelhado são mostradas em um processo realizado no ano de 1913 em Londres. O relato que segue teria sido mencionado em um jornal diário (de 9 de dezembro de 1913). “Um jovem lorde havia trancado sua bela e infiel amada, como castigo, por oito dias, em um quarto com paredes revestidas de espelhos. O objetivo era que “a jovem encarasse continuamente seu semblante, para que o contemplasse e prometesse a si mesmo uma melhora diante do próprio rosto. Durante os dias e noites, em que a jovem passava parcialmente desperta, desenvolveu tão grande terror à imagem eternamente recorrente do próprio rosto, que começou a perder a razão. Ela tentava sempre escapar da imagem no espelho, e de todos os lados lhe

sorria e ironizava de volta a própria imagem. Então, uma manhã, a velha criada foi chamada por um barulho medonho. A Srta. R. golpeava com os punhos as paredes de espelho, os cacos voavam ao redor e em direção ao seu rosto, mas ela não reparava nisso e continuava golpeando somente para não ver mais aquela imagem. O médico chamado imediatamente constatou o surgimento de um frenesi, que aparentemente teria se tornado incurável. Ele atribuiu a causa à solidão no quarto, no qual a moça não havia tido nada mais para ver além da própria imagem no espelho". O terrível efeito dessa punição mostra como ela foi tão atingida psicologicamente.

O fato de que os lugares sagrados para o amor fossem profusamente equipados com espelhos, foi relatado por Eduard Fuchs em volume suplementar de sua "Illustrierte Sittengeschichte" (München, 1909-1912) [História de costumes ilustrada], no qual ele também se refere ao testemunho de Casanova. Em contraste com o citado anteriormente, a passagem seguinte é mencionada: "Ela maravilhada ao ver, sem se mover, sua encantadora figura de mil modos diferentes. Graças a um engenhoso arranjo de velas, sua imagem foi multiplicada pelo espelho, oferecendo a ela um novo espetáculo, do qual não podia desviar seu olhar" (p. 16). No final de uma variante do conto de fadas Branca de Neve, da Transilvânia romena, a mãe adotiva é presa, como punição por sua vaidade, em um quarto cujas paredes consistem em nada mais que espelhos. (Ernst Böklen, Schneewittchen-Studien, [Estudos de Branca de Neve] in Mythologische Bibliothek, Leipzig, 1915, v. VII, n. 3).

[180] S. Freud. "Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen fall von paranoia" [Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia] (Dementia paranoides), 1911 (Obras completas, v. VIII).

[181] O significado de um perseguidor eventual de outro sexo no quadro de paranoia não pode ser discutido aqui. Uma contrapartida da doença paranoica na sequência da defesa do narcisismo constitui a cura descrita por Raimund, de Rappelkopf, de sua ilusão paranoica através da representação consciente do duplo. As ideias de dano de Rappelkopf partem, primeiramente, da própria esposa, por quem ele acredita ser perseguido e de quem ele foge, para "desposar com ternura a solidão". Mas aqui a projeção é anulada: ao invés de amar a si e odiar os outros, o herói aprende a amar os outros e odiar a si mesmo.

[182] Além desses poderiam ser citadas: as duas peças "Os irmãos" de Poritzki (1907), autor de várias histórias de duplo, e a obra de igual nome de Paul Lindau (de acordo com o romance do mesmo autor), que dispensou igualmente um interesse especial ao tema do duplo. A comédia de erros baseada no motivo dos irmãos gêmeos permite a solução humorística da trágica rivalidade entre irmãos.

[183] J. B. Schneider, "Das Geschwisterproblem". Geschlecht und Gesellschaft [O problema dos irmãos. Sexo e Sociedade] VIII, 1913, p. 381.

[184] Assim também a simpatia que faz do rival um espírito protetor ("William Wilson") ou mesmo uma pessoa que se sacrifica pelo bem-estar de seu duplo como, por exemplo, no "Conto das duas cidades" de Dickens, no qual os duplos amam a mesma moça (rivalidade) e um se deixa executar em lugar do outro. Desse modo, se realiza o desejo de morte original, ainda que em uma forma alterada, na qual o rival é posto à parte.

[185] Emil Lucka, "Dostoievsky und der Teufel" in Literarisches Echo, XVI, 6, 15 de dezembro de 1913.

[186] Os irmãos Karamázov de Dostoiévski, Confissão de Jean Paul ou em Memoiren des Satans citado por Sadger, op. cit.

[187] S. Freud. "Zur Einführung des Narzissismus" [Introdução ao narcisismo], 1914. (Obras completas, v. VI)

[188] Com relação ao amor por uma mulher, ver a interessante representação desse tema em Adolf Wilbrandt, Meister von Palmyra [Sttutgart, 1889].

[189] Desejos de morte provenientes de fontes libidinosas (ciúme) contra concorrentes próximos (por exemplo: o irmão) e sua defesa em forma de retorno contra o próprio Eu (autopunição). Em um caso com fortes acessos de medo da morte, percebeu-se facilmente o grau intermediário dos desejos de morte direcionados contra o próximo. O paciente relata que o medo da morte é direcionado, no princípio, para os familiares mais próximos (mãe, irmão), antes de se direcionar a ele mesmo.

[190] Aqui é lembrado o medo de ser enterrado vivo, que Poe, Dostoiévski e outros escritores revelam. Esse medo patológico da morte foi identificado por Merezhkovski (Tolstoi und Dostojweski, 1903) como o fator mais importante para a compreensão da transformação e personalidade de Tolstoi (p. 27). No final dos anos 1870, um semelhante "ataque de medo da morte", segundo as palavras de Merezhkovski "quase o teria levado ao suicídio" (p. 30). A base para esse medo avassalador da morte é encontrada por Merezhkovski logicamente em seu reverso – um grande amor à vida, que se manifesta sob a forma de um amor sem limites pelo próprio corpo. Merezhkovski não se cansa de destacar esse amor ao próprio Eu como a característica mais importante de Tolstoi. Já nas memórias da primeira infância, Tolstoi, com três ou quatro anos, menciona um banho como uma das suas mais alegres impressões: "Pela primeira vez vi o meu pequeno corpo com minhas costelas visíveis no peito e ganhei amor por ele". Merezhkovski demonstra agora, que, a partir daquele momento, ele não abandonaria por toda a sua vida essa atitude em relação ao seu corpo (p. 52). Sobre o trabalho de Tolstoi como professor comenta Merezhkovski: "Ele se alegrava – um eterno narcisista – com o reflexo do seu ego nas almas das crianças... Ele também amava nas crianças... somente a si mesmo, a ele sozinho." Como contrapartida ao medo de ver seus próprios membros, que Jean Paul tão bem definiu, podemos citar, entre outros exemplos, a passagem de Anna Karenina em que Wronski observa sua panturrilha, que ele

havia machucado pouco antes: “Mesmo antes, ele havia sentido a consciência alegre de sua vida física, mas nunca antes havia amado tanto o seu corpo” (p. 53). “O amor a si mesmo – é com ele que tudo começa e tudo acaba. Amor ou ódio a si mesmo, somente a si mesmo, esses são os principais eixos, únicos, ora deixados em aberto, ora escondidos, em torno dos quais tudo nas primeiras, talvez as mais sinceras obras de L. Tostoi, gira e se movimenta” (p. 12).

[191] O elemento narcisista de preservação no suicídio do duplo é muito bem mostrado por Gautier na cena de duelo da já mencionada novela Avatar [em alemão, Der Seelentausch, Weimar 1918, Biblioteca Liebhaber, v. 49] (p. 136): “Na verdade, cada um tinha à frente o seu próprio corpo e tinha que afundar o aço em uma carne, que até dois dias atrás havia lhe pertencido. O duelo se complica para uma espécie de suicídio imprevisto e, apesar de que Octave e o conde fossem destemidos, sentiram um horror instintivo, ao encontrar à frente de si o seu próprio eu, com espada na mão, prontos para atacarem um ao outro.” O mesmo elemento é também indicado na novela de Schnitzler “O retorno de Casanova”, em que Casanova, se esgueirando na madrugada, após uma noite de amor comprada, é desafiado por seu jovem sósia e rival, que desde o primeiro momento lhe é misteriosamente simpático. Casanova não havia jogado mais que um manto sobre seu corpo despido e, para que ele não esteja em desvantagem frente ao seu opositor, também este se despe. “Lorenzi ficou frente a ele, glorioso em sua nudez como um jovem deus. E se eu lançasse minha espada? pensou Casanova. E se eu o abraçasse?” Da mesma forma, o autor cria para si mesmo, no herói, um duplo, que ele deixa morrer em seu lugar. De modo mais simples, isso fica evidente nas conhecidas histórias de vida dupla de uma mesma pessoa, como em O estranho caso de Dr. Jekill e Mr. Hyde de Stevenson; Love and Mr. Lewisham de Wells; At the end of the passage de Kipling; A double life de Wiedmann. Com essas coincidem as representações análogas em “Mann mit den drei Augen” de Vestenhof (existência dupla em um corpo) e do livro de Rozny, o Velho, “L’Enigme de Givreuse”, que trata da duplicação de uma pessoa (por caminhos científicos) e da rivalidade desses duplos por uma jovem. O tema do duplo foi trazido aos palcos na peça simbólica de Georg Kaiser “Die korale” [O coral], na qual o multimilionário foge para a alma do seu duplo, seu secretário, a fim de compartilhar da sua infância feliz e de sua inocência. Ele assassina o secretário e assume sua identidade, embora esse seja considerado o assassino do multimilionário e somente através do coral possa provar sua verdadeira identidade.

[192] Mickiewicz tratou o problema do duplo em seu poema fragmentário “Dia dos mortos” [Dziady], em que o suicida Gustav, no momento de sua morte, acorda para uma nova e segunda vida. Na verdade, ele vive novamente a sua primeira vida até o momento da morte, pois não consegue ultrapassar esse ponto específico (informação cordial do Dr. Federn). Encontramos esse mecanismo psicológico, de acordo com nosso ponto de vista, figurado na canção do jovem petrificado, que uma criança canta como entreato. O cavaleiro de Twardow invadiu uma vez um velho castelo onde encontrou, em uma abóbada, acorrentado diante de um espelho, um jovem que, através de um feitiço, pouco a pouco se transforma em pedra. No decurso de dois séculos, ele já está petrificado até o peito, mas seu rosto ainda é fresco e cheio de vida! O cavaleiro versado em magia quer quebrar o vidro e, dessa forma, libertar o rapaz. Esse, entretanto, deseja o espelho, para libertar a si mesmo do encanto:

Tomou-o e suspirou – olhou empalidecido
E em lágrimas:
E deu um beijo no espelho –
E se transformou completamente em pedra.
(Ver Totenfeier, traduzido para o alemão por Siegfried Lipiner, Leipzig 1887, p. 9)

[193] S. Freud. Animismo, magia e onipotência do pensamento. In: Totem e Tabu, Imago, II, 1913. p. 1-21.

[194] Fritz Wittels descreve muito bem o despertar da consciência do Eu infantil e sua relação com o egocentrismo/amor-próprio: “Quando eu ainda era um menino pequeno, despertei um dia com o conhecimento impotente de que eu era um Eu, que eu tinha aparência externa como outras crianças, mas, contudo, era basicamente distinto e enormemente mais importante. Me coloquei diante do espelho, me observei com atenção e me dirigi à minha imagem no espelho muitas vezes pelo meu nome, com o que eu claramente pretendia lançar uma ponte da imagem no mundo exterior até mim, pela qual eu poderia penetrar no meu Eu insondável. Eu não sei se eu beijei minha imagem no espelho, mas eu vi que outras crianças beijam a imagem no espelho. Elas se reconciliam assim com o seu Eu, que elas amam.” (“Das Ich des Kindes”. In “Die sexuelle not”, Viena 1909, p. 109). Durante a correção, me veio à mente o último livro do mesmo autor (“Über den Tod”..., Viena, M. Perles, 1914), que reduz o problema da morte ao do medo da morte.

[195] Cf. Frazer, “The belief...”, p. 19. “Ele é um egoísta sem barreiras,” diz Heinzelmann (op. cit. p. 14) de acordo com H. Visscher, Religion und soziales Leben bei den Naturvölkern (Bonn, 1911), I, 117; II, 243.

[196] W. M. Wundt. Völkerpsychologie..., v. II, Parte 2.

[197] Também Frazer evidencia o sonho como principal fonte para a crença na continuação da vida da alma após a morte. Não se deve esquecer que a pessoa vê a si mesma no sonho.

[198] E. B. Tylor. Primitive culture, I, p. 43 et seq. (Londres, 1891).

[199] Comparar também o poema já citado anteriormente de Stevenson-Dehmel.

[200] Herbert Spencer, Prinzipien der Soziologie, op. cit; Negelein op. cit.

[201] Segundo Rohde a concepção original de alma leva à duplicação da pessoa, à construção de um

segundo Eu. “A alma que desapareceu com a morte é a cópia exata do homem fisicamente vivo.” (Heinzelmann, op. cit. p. 20). Ainda depois da conclusão da correção posso reforçar essa prova com uma indicação do recém lançado livro de Rudolf Kleinpaul (Volkspsychologie, Berlin, 1914, Göschenscher Verlag), que igualmente indica um duplo como concepção primitiva da alma (p. 5 f., 131, 171).

[202] Ver também os espelhos como presentes aos mortos nos mais antigos períodos gregos (Creuzer, 4, p. 196) e entre os maometanos (Haberland op. cit.).

[203] Frazer, “The belief...”, p. 33, 35, 53 etc. Significativo para essa atitude ingênua é o comentário do antropólogo K. von den Steinen, que ditou a um índio Baikari a frase: “Todos os homens devem morrer” para tradução em sua língua. Para seu grande espanto, se viu que o homem não era capaz de compreender o sentido dessa frase, pois ele não tinha qualquer noção da necessidade da morte. (Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens, Berlin 1894, p. 344, 348; segundo Frazer, op. cit., p. 35.)

[204] Frazer, op. cit. p. 84 et seq.

[205] Na verdade, o homem primitivo não conhece qualquer crença na imortalidade, no sentido que lhe damos; alguns povos primitivos pensam na vida sombria da alma gradualmente empalidecida, de forma característica, muitas vezes, simultaneamente com a decomposição do corpo (Frazer, op. cit. p. 165, 286), ou têm a noção de que o ser humano morre no mundo dos mortos muitas vezes, até que afinal esteja definitivamente morto. Essa concepção corresponde, em alto grau, à atitude infantil, a quem também falta o conceito do estar-morto, em nosso sentido.

[206] Isso aparece melhor no espiritismo moderno, que defende um retorno da alma do morto em sua forma humana (espírito). E ocorre também com o significado oculto do duplo, por quem a alma deixa o corpo e se veste em uma forma material, que sob circunstâncias favoráveis se torna visível (exteriorização da alma). Além disso, mostra que a alma foi identificada com a autoconsciência que se extingue na morte. Também a nossa visão científica de mundo ainda não se libertou dessa concepção, como ensina a resistência afetiva contra a hipótese de uma vida da alma inconsciente. Esses problemas aqui simplesmente listados foram seguidos pelo autor belga Maurice Maeterlinck em um livro de significado profundo La mort (1913) até as barreiras mais distantes da sua possibilidade de pensamento.

[207] Turgueniev escreve a um amigo: “O amor é uma das paixões que anulam o nosso próprio ‘Eu’” (segundo Merezhkovski, op. cit. p. 65). Como o narcisismo do homem procura se conformar com isso, o demonstra uma passagem de Strindberg, em Lendas (1897) (p. 293), típica da atitude do autor com relação à mulher: “Começamos a amar uma mulher, na qual nós, pouco a pouco, vamos depositando nossa alma. Duplicamos nossa personalidade e essa amada, até então indiferente, neutra, começa a se vestir com o nosso outro Eu e se torna nosso duplo.” No conto Vera de Villiers de l’Isle-Adam, basta ao homem alucinar-se com a sua falecida jovem esposa, simultaneamente incorporá-la na sua própria pessoa e sentir-se feliz nessa dupla vida. Fantasias narcisistas e fantasias espelhadas no conto “O desejo de ser um homem” do mesmo autor.

[208] G. Heinzelmann, op. cit. p. 60.

[209] Essa característica essencial do problema do duplo encontra maior explicação no artigo de Freud “O estranho” (V. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro, Imago, 2006. V. XVII. p. 235-269).

[210] Na organização desta bibliografia sobre o tema também colaboraram os alunos bolsistas participantes do Projeto de Pesquisa O Duplo na Literatura e no Cinema (2009-2012), desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS: Cristina Couto Delprete (PIBIC/CNPq); Luara Pinto Minuzzi (BPA/PUC); Emiliano Fischer Cunha(BPA/PUC); Paloma Esteves Laitano (doutoranda CNPq) — sob a coordenação de Sissa Jacoby e Carlos Gerbase.

GRADIVA
EDITORIAL

dublinense

O duplo

Rank, Otto 9788583180159
160 páginas Compre agora e leia

Dentre os estudos do psicólogo e psicanalista austríaco Otto Rank, O duplo ocupa lugar de destaque, mantendo-se como texto basilar, ainda hoje, para qualquer investigação sobre a duplicidade do Eu na literatura, no cinema ou em outras artes.
Dada sua relevância e também a inexistência de uma edição brasileira em circulação — a última é de 1939 —, colocá-lo novamente ao alcance do leitor de língua portuguesa é uma necessidade, mas também uma justa homenagem ao “grande gênio não reconhecido no círculo de Freud", como o chamou o pioneiro da psicoterapia existencial Rollo May, profundamente influenciado por Rank, assim como Carl Rogers, Paul Goodman, Ernest Becker, Stanislav Grof, entre tantos outros.

Compre agora e leia

LITERATURA e CINEMA

ENCONTROS CONTEMPORÂNEOS

ORGANIZADO POR

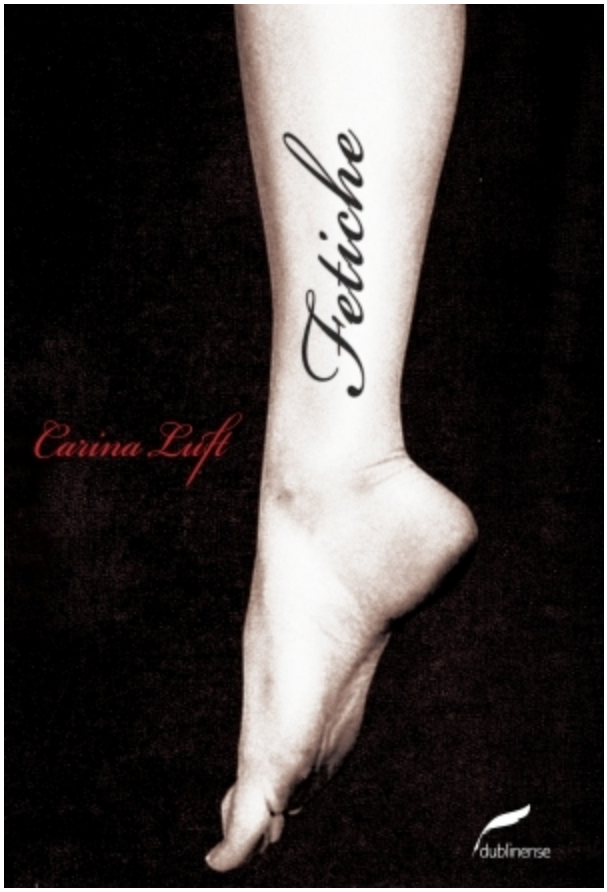
ANA MARIA LISBOA DE MELLO
BIAGIO D'ANGELO
CARLOS GERBASE
RICARDO TIMM DE SOUZA
SISSA JACOBY

Literatura e cinema: encontros contemporâneos

Mello, Ana Maria Lisboa de 9788583180395
308 páginas Compre agora e leia

Acadêmicos das mais variadas procedências - filosofia, literatura, história, psicologia, criminologia, cinema, comunicação — provocam os mais diversos e inusitados encontros, que atravessam dois dos maiores campos de força do pensamento contemporâneo: cinema e literatura.

Compre agora e leia


Fetiche
Carina Luft
dublinense

Fetiche

Luft, Carina 9788562757716
160 páginas Compre agora e leia

Quando jovens aspirantes a modelo começam a aparecer mortas e seus pés, arrancados dos corpos, desaparecem, não resta mais dúvida de que não se trata de um assassino comum. Entre trapaças e mentiras, a trama leva o leitor para um mistério cheio de suspense, envolto em segredos e conduzido por um louco fetiche.

Compre agora e leia

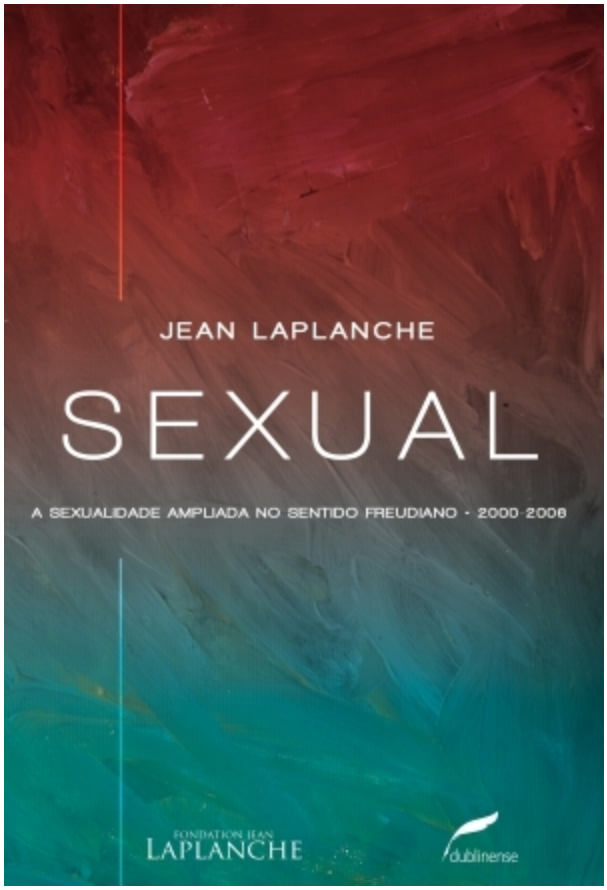
Mais de
800 mil
exemplares
vendidos
UWE TIMM
A DESCOBERTA
DA CURRYWURST
romance
dublinense

A descoberta da currywurst

Timm, Uwe 9788583180685
190 páginas Compre agora e leia

Em busca das origens da currrywurst, comida de rua típica alemã, o narrador de Uwe Timm nos leva a uma sequência de entrevistas com uma senhora que ele acredita ser a inventora. Mas, para chegar ao princípio da história, ela contará suas vivências durante a Segunda Guerra Mundial em um país à beira do colapso, retratando a escassez e as ausências da época, ao mesmo tempo em que relembra como seduziu e enganou um jovem soldado desertor.

Compre agora e leia


JEAN LAPLANCHE
SEXUAL
A SEXUALIDADE AMPLIADA NO SENTIDO FREUDIANO · 2000-2006
FONDATION JEAN
LAPLANCHE
dublinense

Sexual

Laplanche, Jean 9788583180647
320 páginas Compre agora e leia

Este volume reúne textos de Jean Laplanche escritos de 2000 a 2006, que representam seu último avanço no que denominou a "revolução copernicana inacabada". Apresenta seu modelo para uma terceira tópica do psiquismo humano, aprofundamento de conceitos metapsicológicos e de temas polêmicos como a castração e o Édipo como esquemas narrativos e não como fantasias originárias; a questão do gênero, do sexo e do sexual e do apego, bem como interações com outras áreas do pensamento humano.

O que é o "Sexual ampliado"? Que consequências há para a psicanálise a existência de uma espécie de radicalidade do papel do outro humano na criação e constituição do psiquismo? Onde se instalam na alma humana as "mensagens enigmáticas sexuais" emitidas pelos adultos e qual seu destino? O que é o processo tradutivo? Como esse processo tradutivo cria espaços psíquicos? Qual o papel da linguagem, da cultura, dos mitos nessa construção tradutiva do psiquismo? Se castração e Édipo são esquemas narrativos, como redefinir gênero, sexo e o sexual?
Estas e muitas outras interrogações são objeto desta coletânea dos últimos textos produzidos por Jean Laplanche,

seguindo seus Novos Fundamentos para a Psicanálise, baseados na Teoria da Sedução Generalizada. Com o rigor metodológico e a precisão conceitual que o caracterizaram, Laplanche nos oferece, dentre vários avanços constantes desta obra, seu modelo para uma terceira tópica do psiquismo, com a noção de dois espaços inconscientes adicionados a um espaço pseudoinconsciente onde a linguagem, através do mito e do símbolo, fornecem códigos para a tradução das mensagens enigmáticas sexuais, podendo ser um auxiliar ou um perturbador do processo tradutivo. Esta nova maneira de pensar a alma humana abre uma possibilidade de integração com outros modelos psicanalíticos, bem como, com o de outras disciplinas, como a antropologia e a psiquiatria.

Compre agora e leia