

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E TECNOLOGIA – PPGEL

LUCAS RICARDO ANDREATTA

**PERSPECTIVAS DO ESPELHO: O DUPLO EM DOSTOIÉVSKI, FUENTES E
HUGO MÃE**

DISSERTAÇÃO

CURITIBA
2021

LUCAS RICARDO ANDREATTA

**PERSPECTIVAS DO ESPELHO: O DUPLO EM DOSTOIÉVSKI, FUENTES E
HUGO MÃE**

Perspectives of the mirror: the double in Dostoyevsky, Fuentes, and Hugo Mãe

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Tecnologia (PPGEL), do Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação (DALIC), da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos de Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida

CURITIBA
2021



Esta licença permite remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, para fins não comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es) e que licenciem as novas criações sob termos idênticos. Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus Curitiba



LUCAS RICARDO ANDREATTA

PERSPECTIVAS DO ESPELHO: O DUPLO EM DOSTOIÉVSKI, FUENTES E HUGO MÃE

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre Em Estudos De Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem E Tecnologia.

Data de aprovação: 24 de Março de 2021

Prof Rogerio Caetano De Almeida, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.a Jaqueline Bohn Donada, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.a Luciane Alves Santos, Doutorado - Universidade Federal da Paraíba (Ufpb)

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 24/03/2021.

AGRADECIMENTOS

À Mérie Ellen, por me saber tanto e me amainar o caos (ou quase).

A Rogério Caetano, pelas revoluções, pela clepsidra, pelo realismo fantástico.

A Fernando Heleno e a Lourenço Junior, pela lava, pela pedra, pela areia.

À minha mãe, pelos sentidos e incentivos camuflados.

A minha família, pelo estômago e pelo fogo.

Aos Weber-Oliveira, pelo maior presente que eu poderia pedir.

À Jaque Donada, por sua visão quixotesca, tão longa, tão inequívoca.

À Luciane, pela calorosa recepção e pelo alimento literário.

Aos colegas da turma de mestrado de 2019, pelo carinho e receptividade.

Aos colegas das letras, pelo amor e pela indissociação.

Agradeço a CAPES-DS (sob o número de financiamento 4000601803SP3) pelo óbvio – o que nem sempre é de fácil identificação no contexto de um país que menospreza a produção do conhecimento. Sendo obrigatório tal comentário, também comento que deveriam ser obrigatórias as bolsas. Ninguém vai longe sem estímulo. Mas muitos vão longe por estímulos.

*Fiz meu berço
na viração,
eu só descanso
na tempestade,
só adormeço
no furacão.*

Tom Zé, O riso e a faca

RESUMO

ANDREATTA, Lucas Ricardo. **Perspectivas do espelho:** o duplo em Dostoiévski, Fuentes e Hugo Mãe. 134 f. Dissertação. Universidade Tecnológica Federal do Paraná: Curitiba, 2021.

Esta dissertação expõe uma análise das obras *O Duplo* (2014), de Fiódor Dostoiévski, *Aura* (2015), de Carlos Fuentes e *A desumanização* (2014), de Valter Hugo Mãe. Temos por objetivo observar o fenômeno do duplo nas obras, relacionando-o à Modernidade e sua configuração do sentido do *eu*, no contexto de países cujo processo modernizador ocorreu fragmentariamente, sem legar um estado de bem-estar social mais ou menos amplo. Pretendemos observar como diferentes autores tematizam, em tempos diversos, o duplo para propor novas leituras do *eu* diante dos conflitos vivenciados em sociedades nas quais convivem multitemporalidades históricas, conforme elabora Néstor García Canclini (2013). Diante disso, observamos os conceitos de duplo de Otto Rank (2014) e Sigmund Freud (1996), Remo Ceserani (2006) e Rosemary Jackson (2009), e Clément Rosset (2008), tendo em vista a psicanálise, a literatura e a filosofia contemporânea, respectivamente. Outro conceito importante a esta pesquisa é o de identidade, analisado a partir de Stuart Hall (2011). Os objetos são lidos a partir dos pressupostos de Fábio Durão (2015), segundo o qual o exercício de interpretação literária consiste numa tarefa que não é simples e puramente científica, mas crítica. Com esta pesquisa tencionamos reler as obras e fomentar futuros trabalhos, assim como compreender um pouco melhor esses tempos e espaços.

PALAVRAS-CHAVE: Duplo. Modernidade. Literatura. Identidade. Fantástico.

ABSTRACT

ANDREATTA, Lucas R. **Perspectives of the mirror: the double in Dostoyevsky, Fuentes, and Hugo Mãe.** 134 f. Dissertação. Universidade Tecnológica Federal do Paraná: Curitiba, 2021.

This dissertation presents an analysis of three novels: *The Double* (2014), by Fyodor Dostoyevsky, *Aura* (2015), by Carlos Fuentes, and *The dehumanization* (2014), by Valter Hugo Mãe. The aim of this work is to discuss the double phenomena in those books, relating it to the self's configuration meaning in the Modern Age. Also, we consider contexts in which those novels occur. In those countries, the Modern Age occurs fragmentally. As a result, it did not bring a state of social welfare to the people. In this sense, we intend to observe how those different authors, in their different contexts, characterizes the double in countries where one had to face historical multitemporalities, according to the concept of Néstor García Canclini (2013). For that, we take into consideration the double concepts of Otto Rank (2014) and Sigmund Freud (1996) as well as Remo Ceserani (2006), Rosemary Jackson (2009), and Clément Rosset (2008), respectively related to psychoanalysis, fantastic literature, and contemporary philosophy. Furthermore, we use the concept of identity of Stuart Hall (2011) to observe how the double is related to it in modernity. Our objects are analyzed according to Fábio Durão's assumptions, to whom the exercise of interpretation requires a critical perspective, further than a scientific view. With this research, we aim to reinterpret those works and promote new studies, as well as to comprehend those times and spaces.

KEYWORDS: Double. Modernity. Literature. Identity. Fantastic.

SUMÁRIO

1	PRÓLOGO.....	8
2	INTRODUÇÃO: EU, ELE, NÓS.....	9
3	RUPTURAS DO <i>EU</i>	17
4	TRASTES, TRAPÓS E RAPAPÉS: O DUPLO NO CONTEXTO DE DOSTOIÉVSKI	30
5	PÓ SEM CORPO, MEMÓRIA ENCARNADA: O DUPLO LATINO-AMERICANO DE FUENTES	64
6	CRIANÇAS ESPELHO: O DUPLO SEGUNDO A SENSIBILIDADE DE HUGO MÃE.....	100
7	TUDO E NADA: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	127
	REFERÊNCIAS	132

1 PRÓLOGO

O trabalho que o leitor ora tem em mãos foi escrito durante uma pandemia. Isso tem um preço incomensurável em alguns aspectos. Como bolsista, tive tempo, muito tempo, para escrevê-lo. Mas foi um tempo de solidão. Serviu, sim, sem dúvidas, para reconhecer a humanidade de cada trabalho, aquilo que, de humano, não pode faltar. Qualquer conversa a mais, ao vivo, com saliva e suor, teria tornado mais rico este estudo, porque ele seria então um pouco mais humano. Parece, todavia, que a humanidade tem minguado e essa pandemia ocorreu para salientar isso.

Foi particularmente difícil lidar com o que a pandemia aflorou de mal. Falo, agora, não mais do vírus, mas da negligência, da vontade pela morte que apresentou o presidente, mormente, e os outros membros do Executivo. Em minha cidade, o prefeito foi reeleito prometendo cancelar os bloqueios, leve aceno à elite que deseja seguir com seu saque. Quem está chefe da cidade em que vivo celebra a morte, prometendo-a. É absurdo pensar no custo humano dessa doença que viceja no Brasil: a ignorância. A vontade de não saber. O projeto de não saber. Por pensar nisso, qualquer trabalho respaldado, pensado, elaborado em leituras extensas e demoradas, parece um capricho em um país que glorifica a imbecilidade.

Em algum lugar nós falhamos. A dor dessa derrota é perturbadora.

Este trabalho foi escrito de modo perturbado. Espero que o leitor perdoe.

O que me consola é ter tentado pensar o humano em sua fragilidade, em seus limites. Penso que essa perspectiva é contrária à exacerbação da perfeição, tão enfatizada na contemporaneidade neoliberalista. Afinal, apesar de todos os esforços de uma elite colonialista e do autoritarismo vigente, ainda conseguimos publicar estudos acadêmicos. Somos, à nossa maneira, rebeldes frente ao plano de destruição da educação pública brasileira. Resistamos!

Eis o combate que consegui, em meio à pandemia, travar.

2 INTRODUÇÃO: EU, ELE, NÓS

O duplo não é um tema novo para a humanidade. Para teóricos como Sigmund Freud e Otto Rank, a ideia de um duplo está presente para nós desde seus primeiros passos rumo à construção da cultura, tendo em vista o conceito de alma. Entretanto, o sentido do duplo parece sofrer sensíveis modificações conforme as eras avançam – com a Modernidade, por exemplo, o duplo se associa a aspectos negativos da existência, como a perda da identidade, por exemplo. Hoje, no contexto de uma modernidade tardia, no qual o Capitalismo parece resfolegante, o duplo é elaborado narrativamente das mais diversas maneiras, ora recuperando a antiga acepção, ora transbordando seus sentidos. Os exemplos proliferam, basta que citeamos apenas algumas obras contemporâneas para justificar o interesse que o tema ainda provoca em nosso contexto histórico: *Cisne Negro* (2010), de Darren Aronofsky, *Boa noite, mamãe* (2014), de Veronika Franz e Severin Fiala, *Nós* (2019), de Jordan Peele, no cinema; *Clube da luta* (1996), de Chuck Palahniuk, *O homem duplicado* (2002), de José Saramago e *Budapeste* (2003), de Chico Buarque, na literatura.

Frente a essas recorrências, nos propomos a analisar três obras que abordam essa temática: *O duplo* (2014) [1846], de Fiódor Dostoiévski, *Aura* (2009) [1962], de Carlos Fuentes e *A desumanização* (2014) [2013] de Valter Hugo Mãe. Nosso interesse não é necessariamente aproximar as obras comparativamente. Antes, tencionamos observar como o duplo é produzido em contextos nos quais a modernidade chegou de modo fragmentário, ou seja, sem que um processo de bem-estar social fosse atingido a partir do desenvolvimento tecnológico e do avanço do projeto civilizador. Nos interessamos, enfim, pelos aspectos paradoxais que a Modernidade acaba por legar. Ademais, nos importa a fragmentação instaurada no indivíduo moderno a partir da duplicação, da perda da identidade e sua oposição, a assunção de seu próprio *eu*, em suas limitações e conflitos. Essa divisão do *eu* pode ser motivada por incertezas frente ao contexto social imediato ou futuro, pelo conflito de classes, pelo choque cultural entre distintas temporalidades que se confrontam em um mesmo espaço ou, ainda, por conflitos subjetivos que resultam de eventos traumáticos.

Com isso em mente, organizamos esta dissertação em cinco capítulos: 1. Rupturas do *eu*; 2. Trastes, trapos e rapapés; 3. Pó sem corpo, memória encarnada; Crianças espelho e Tudo e nada. No primeiro capítulo, abordamos questões teóricas acerca do duplo. Para isso, nos valem das perspectivas de Freud – O Estranho

(1996) [1919] e Rank – O duplo (2014) [1914], segundo os quais o duplo surge da relação que se cria, na humanidade primitiva, entre reflexo/sombra e alma. Os autores identificam aí uma estratégia para proteger o sujeito da morte, a partir da qual morrer não significaria mais deixar de existir, mas ser transportado para um outro plano. Mais tarde, porém, na Modernidade, o duplo deixa de ter o caráter benigno de preservar o *eu* da morte e adquire a faceta de portador da morte: aquele que rememora o sujeito sobre seu fim. Por isso, considera-se agourento esse emissário. Essa transformação ocorre, principalmente, porque a morte é ressignificada com o fim da Idade Média e, nesse processo, passa a ser enfrentada como algo atroz, uma brutalidade imposta pela natureza.

Sob um viés um tanto diferente, Clément Rosset, em *O real e seu duplo* (2008) [1976], aborda o duplo do ponto de vista da ilusão e reflete acerca de uma ontologia do *eu*. Segundo o autor, o duplo é uma manifestação da ilusão, por tratar-se de um desvio da realidade ou, melhor, da aceitação do mundo como tal. Rosset (2008) recorre à filosofia antiga, ao conceito de unicidade do *ser*, e compreende que a subjetividade de alguém não pode ser compreendida a partir de um referencial externo, tendo em vista que a identidade do *eu* é algo que apenas pode ser vivido em si mesmo. Ou seja, não é possível circunscrever aquilo que se é em um conceito ou elaboração artística, tendo em vista que aquela representação nunca descreverá o *ser* em sua completude. Assim, recorrer a uma representação, a um duplo para definir-se, é uma maneira de iludir-se, pois o *eu* não pode ser traduzido para uma linguagem que não a do próprio sujeito em sua existência. Toda a existência de uma pessoa é, por definição, não passível de cópia ou reprodução. Portanto, quanto mais apegados ao duplo, mais nos apegamos a uma representação nossa, logo, a uma ilusão, e menos aceitamos nossa própria identidade, nossa condição indefinível de *ser*. Com isso, o pensador aborda o duplo em relação à própria vida, ao contrário da teoria psicanalítica de Rank (2014), que o associa à morte.

Ainda acerca do duplo, consideramos as reflexões que Remo Ceserani faz em *O fantástico* (2006) [1996] e o trabalho de Rosemary Jackson, *Fantasy: literature of subversion* (2009) [1984], tendo em vista o potencial subversivo da literatura fantástica e, mais especificamente, como essa corrente literária interpreta o duplo. Nesse sentido, para o italiano, o duplo é um tema recorrente na literatura fantástica e expressa o conflito entre a noção de indivíduo racional, linear e unitário, desenvolvida pelo Iluminismo e a multiplicidade, a fragmentação da identidade, a irracionalidade. Quando

a literatura fantástica subverte o conceito de indivíduo centrado e coeso a partir do confronto entre o sujeito e seu duplo, ela está interrogando os limites da ordem vigente e projetando novas formas de percepção da identidade, visto que, para Jackson (2009), questionar os paradigmas da realidade é também uma resposta à opressão que as normas sociais impõem aos sujeitos.

Em seguida, no capítulo Trastes, Trapos e Rapapés: o duplo no contexto de Dostoiévski, nós discutimos *O Duplo*, de Dostoiévski, considerando o contexto que viabilizou a obra do autor e a reflexão que ela possibilita. Na obra, narra-se o plano de ascensão social de Yákov Pietróvitch Golyádkin na Petersburgo do século XIX. Embebido pela lógica do sujeito forte da Modernidade, o herói acredita que pode ser o protagonista de seu próprio sucesso na escalada dos degraus da Tabela de Hierarquia criada ainda por Pedro, o Grande. Entretanto, por não considerar o aspecto material de sua realidade – ou seja, por não perceber que a ideia do *self-made man* desconsidera os privilégios que mantém as elites no poder –, Golyádkin acaba sendo progressivamente humilhado pelo seu duplo, que, ele sim, compreende o que é necessário para ascender: a imoralidade e a inescrupulosidade. Com isso, o autor questiona não só os valores que são recompensados em sua sociedade, mas também problematiza a meritocracia, a ideia de que o esforço pessoal tão-somente pode viabilizar melhores condições de vida, ignorando-se a materialidade histórica e social que atravessa as relações.

Já no capítulo três, Pó Sem Corpo, Memória Encarnada: o duplo latino-americano de Fuentes, refletimos acerca do duplo e da história recente do México em *Aura*, de Fuentes. Nesta narrativa breve e densa, acompanhamos a saga de Felipe Montero, historiador mexicano, pelo casarão da senhora Consuelo, localizado no centro histórico da Cidade do México, na década de 1960. Empregado para organizar as memórias do general Llorente, militar ativo durante a Invasão francesa (1861-1867), Montero acaba por apaixonar-se pela *sobrinha* de Consuelo, a jovem Aura – que, em verdade, trata-se de um duplo rejuvenescido da viúva – e por duplicar, enfim, a identidade do general do império. Na medida que toma contato com os papéis do falecido, com os rituais de *ressurreição* da casa e com Aura, o historiador é levado a encarnar a identidade de Llorente, duplicando-o. Logo, o duplo em Fuentes denota um conflito entre distintas temporalidades. Tendo em vista que, assim como Golyádkin, Montero ambicionava uma melhor condição de vida, ele aceita o trabalho para poder juntar dinheiro e economizar tempo para compor a sua própria obra, na qual tencionava discutir sobre

a história de seu país. Plano que é impedido pela duplicação. Com isso, Fuentes sugere o processo de dominação identitária protagonizado pelas elites, de forte tendência colonial, no contexto da América Latina, as quais tentam conservar sua tradição. Com sua própria identidade apagada, Montero serve apenas como um corpo jovem aos desígnios da elite decadente do México, enquanto sua potência intelectual é anulada.

O capítulo subsequente, *Crianças espelho: o duplo segundo a sensibilidade de Hugo Mãe*, contém a análise de nosso último objeto: *A desumanização*, de Hugo Mãe. Diferentemente dos demais, desta vez, a narrativa versa sobre o processo de superação do duplo por parte de Halldora, narradora personagem. Tendo que lidar com a morte da irmã gêmea, Sigridur, a menina enfrenta diversos obstáculos colocados pela carência de estruturas estatais no ermo oeste da Islândia. Com a morte da gêmea, Halldora é sobrecarregada com representações que o povo exíguo cria sobre ela. Essas projeções denotam a pouca instrução dos moradores do ermo e a reprodução de um imaginário que remonta ao passado pagão islandês. A partir dessas projeções, observamos o mal-estar provocado pela menina, a qual personifica a morte, em relação aos demais moradores, por conta de sua similitude física com a irmã. Além disso, Halla apresenta comportamentos que não são tolerados pela rígida estrutura social da região e passa a ser ainda mais rechaçada. Porém, apesar das dificuldades, a menina consegue naturalizar a morte da irmã e, dessa forma, consegue religar-se à vida e a si mesma, abandonando o duplo.

Finalmente, no capítulo *Tudo e Nada*, revisamos algumas de nossas percepções sobre este estudo, a partir do confronto entre as diferentes construções do duplo, em contextos que, embora distintos superficialmente, partilham algumas superestruturas que podem ser, em menor ou maior grau, aproximadas. Além disso, apontamos alguns caminhos possíveis para estudos futuros, tendo em vista as naturais lacunas que deixamos.

A respeito da metodologia, partimos da concepção de Fábio Durão (2015) segundo a qual a própria leitura já é uma aplicação da teoria literária, tendo em vista que “As obras literárias somente existem quando lidas, ou, melhor, quando inseridas em um ato, seja o da leitura, seja o da escrita” (DURÃO, *op cit*, p. 379). Assim, entendemos que, ao ler o livro, o processo metodológico já está iniciado. Nesses termos, a metodologia não pode agir de modo autônomo, ela deve estar sempre a serviço da crítica (DURÃO, *op cit*). Compreendemos que isso deve ser feito de modo a privilegiar

o potencial de leituras que as obras nos oferecem, em vez de procurarmos justificativas para pressupostos teóricos apriorísticos.

Uma vez apresentados os objetos e a estrutura com a qual compusemos este estudo, passamos agora à discussão dos motivos que nos levaram a analisá-los aqui. Em primeiro lugar, nossa escolha foi motivada pelo tema em comum, o duplo, o qual perpassa, de diferentes maneiras, as três obras. Seja de modo explícito e irrefutável, como no caso de Dostoiévski, seja mais sutil, com uma abordagem mais atrelada a questões identitárias, problematizadas por Fuentes, seja, enfim, de modo menos óbvio, atuando mais no plano metafórico, como é o caso de Hugo Mãe; essas narrativas tratam da duplicação do *eu* ou do outro, ou da projeção que se faz sobre um sujeito, levando-o a ver-se multiplicado – ainda que de modo não literal na narrativa.

É digno de nota, porém, que a escolha de um objeto de estudo envolve critérios que nem sempre seguem a ordem da racionalidade – por mais que se procure a isenção. Enquanto estudioso da área de humanidades, essa é uma questão que não pode ser simplesmente negligenciada, haja vista o caráter pessoal que envolve uma pesquisa acadêmica. Com isso, posso afirmar que este não é um estudo desinteressado, ou seja, isento de pessoalidade. Ao contrário, trata-se, também, conforme postula Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, “(...) de uma exploração de minhas origens e uma tentativa de autodefinição indireta. Essas reflexões pertencem ao gênero que Baudelaire chamava de crítica parcial, a única que considerava válida.” (PAZ, 2015, p. 41) Esta é uma postura que reconhece a impossibilidade do imparcial. Nesse sentido, esse trabalho diz muito a respeito daquele que o escreveu – com o perdão de tomar a posse da primeira pessoa –, porque seu autor provém de um país à margem dos grandes centros modernos e *bem-sucedidos* em sua modernização. Seu autor habita um país excludente e colossalmente desigual. Portanto, tal escolha perseguiu contextos semelhantes, os quais impunham uma modernidade que apaga identidades, mas que, ao mesmo tempo, fornece meios para a defesa de um estilo de vida. A arbitrariedade do ser-se moderno foi uma das bases de nossa escolha.

Esses contextos são relevantes para percebermos o confronto entre máscaras de civilização – como propõe Néstor Canclini em *Culturas Híbridas*¹ (2000) [1989] – e as estruturas arcaicas de administração dos bens culturais, econômicos e sociais.

¹ Apesar do autor tratar especificamente do contexto latino-americano, é possível aplicar essa lógica em países nos quais não houve um esforço político e econômico razoável para instaurar a modernização.

Para Canclini, as oligarquias liberais da América Latina “(...) do final do século XIX e início do XX teriam feito de conta que constituíam Estados, mas apenas organizaram algumas áreas da sociedade para promover um desenvolvimento subordinado e inconsciente” (CANCLINI, *op cit*, p. 25) Se transpusermos essa realidade para a Rússia czarista no século XIX, veremos alguma semelhança: a construção de uma cidade embasada nos preceitos arquitetônicos iluministas para abrigar a nobreza, às custas de milhares de vidas dos servos. Aliás, mesmo se considerarmos aqueles países que desfrutaram de um processo modernizador que trouxe bem-estar social à população de maneira mais ou menos global em seu território, não podemos negligenciar que esse êxito foi extremamente oneroso para as demais nações, exploradas no processo. Assim, se hoje um cidadão britânico tem acesso a um excelente sistema de saúde público, a escolas públicas de qualidade *etc.*, a grande maioria das ex-colônias do antigo império vivem o oposto. O *submundo* faz parte da história das grandes nações. Os renegados são parte de seu legado. São como duplos que os observam subterraneamente, porque foram afastados, pelas metrópoles, do sol.

No caso da Rússia, tem-se uma situação peculiar, visto que o país colonizou, com a liberdade de uma tal expressão, a si mesmo, a partir da construção de São Petersburgo. Drenando os recursos naturais e humanos do resto do país, enquanto explorava a servidão, a oligarquia russa fez algo muito próprio das metrópoles europeias a partir do século XIV. Além disso, diante da vastidão do império russo, levar servos de uma borda a outra do território era algo tão complexo quanto trazer escravos de um continente a outro, visto que viagens por terra eram muito mais onerosas e difíceis que viagens por mar, antes do desenvolvimento das ferrovias, conforme observa Eric Hobsbawm em *A era das revoluções* (2015) [1962]. Embora possuísse um gigantesco território, isso não fez da Rússia uma potência mundial à altura dos demais impérios europeus, pois só conseguiu competir com eles a partir de seu processo de industrialização, o qual foi iniciado no final do século XIX, mas só veio a trazer a modernização a partir dos desdobramentos da Revolução de 1917.

O México, diferentemente da Rússia, ao longo de sua história, perdeu vastas extensões de seu território, o que certamente implica substancial redução de recursos para seu desenvolvimento. Além disso, na condição de vizinho de uma super potência, sempre sofreu diversas restrições e interferências por parte dos Estados Unidos, o que dificultou ainda mais sua prosperidade. Porém, a ameaça estado-unidense não foi o único empecilho na modernização do país, visto que os conflitos internos, as

constantes guerras civis com as quais teve que lidar, limitaram bastante a distribuição de suas riquezas entre os seus cidadãos. A história mexicana revela bem as cicatrizes deixadas pela exploração dos *colonizadores*. Depois da independência, o México se tornaria uma nação dividida, *grosso modo*, entre os reacionários que intentavam manter conservados os valores colonialistas e aqueles que buscavam modernizar o país. Essa situação só viria a se estabilizar depois da Revolução Mexicana, a partir da década de 1920. Ou seja, partindo de um processo histórico muito diferente, tanto o México quanto a Rússia se industrializam mais ou menos ao mesmo tempo.

O caso da Islândia é bastante peculiar, neste trabalho. O primeiro motivo se associa ao fato de que Hugo Måe não foi formado pelo país sobre o qual escreve, ao contrário de Dostoiévski e Fuentes. Desse modo, o autor possui uma visão de estrangeiro acerca da Islândia, mesmo que tenha morado no país durante um período para escrever sua narrativa. A experiência que o autor ali teve é distinta da de alguém que sempre morou ali. Ademais, a abordagem de Hugo Måe é bastante diferente da dos demais autores com que trabalhamos, pois ele imprime uma visão intimista à sua personagem, compondo sua narrativa ao redor da subjetividade de um sujeito que percebe o mundo de modo sensível. O que, em Dostoiévski, perpassa o âmbito do enlouquecimento; em Fuentes, denota os imbrincados fios da história; em Hugo Måe há o contato do corpo com a experimentação do mundo, dos elementos naturais, da colossal fonte de sensações que um país tão acidentado geograficamente pode trazer ao *ser*. Para Halla, a Islândia é como um deus, porque é imensa e poderosa. Tal vínculo não ocorre nas demais narrativas aqui analisadas.

Além disso, a Islândia, apesar de ser, hoje, um país muito preocupado com pautas contemporâneas, como a produção de energia sustentável, educação e internet universais e o incentivo à redução das desigualdades de gênero, possui um passado recente de profunda recessão. Grande parte de sua economia era, durante todo o século XX e o início do XXI, baseada na pesca e na exploração dos recursos naturais da região – o que revela seu passado colonial. Nesse sentido, é digno de nota que o país adquiriu sua autonomia ainda muito recentemente em termos históricos, visto que, até a Segunda Guerra Mundial, a Islândia fazia parte da coroa dinamarquesa. Também é preciso comentar que, tal qual o México, a ilha foi ameaçada pelo poderio bélico estado-unidense, o qual instaurara uma base militar no país durante a Guerra Fria, por conta de sua localização-chave, e só viria a desativá-la em 2006. Como a Islândia não possui um exército, esse tipo de controle militar, embora traga alguns

benefícios, exige uma postura passiva ante o domínio estrangeiro. Por fim, a autonomia islandesa foi extremamente fragilizada em decorrência da crise financeira de 2008, pois o país foi o maior afetado por ela, proporcionalmente. O impacto da crise foi tão imenso, que provocou a maior onda migratória do país desde o século XIX, em virtude do desemprego e da recessão. Com isso, verificamos que a Islândia, mesmo com uma série de avanços em diversas pautas contemporâneas, pode ser comparada aos demais contextos analisados aqui.

3 RUPTURAS DO *EU*

Antes de mais nada: o duplo atua no plano simbólico e psíquico. Você pode ter a efêmera sensação de se deparar com um duplo no mundo empírico, mas isso não pode extrapolar o período de alguns segundos até você perceber um espelho o qual ainda não tinha identificado ou o gêmeo univitelino desconhecido de fulano ou, quem sabe?, dar-se conta da ilusão vivenciada *etc.* Essa cópia, esse *outro-eu* não possui uma existência tangível no mundo em que vivemos. Obviamente, no âmbito ficcional não ocorrem essas limitações e, aí, os duplos tem um campo virtualmente infinito no qual podem *nefastamente* se duplicar. Portanto, para encontrar um duplo, você terá que recorrer a livros ou, talvez, a experiências transcendentais.

Assim, o duplo pertence ao imaginário e descende de uma primordial crença de que o corpo abriga um outro: a alma. Dada a sua importância, é natural que haja mais de uma linha teórica possível para abordar o tema. Em nosso levantamento teórico, consideramos as seguintes perspectivas que, embora distintas entre si, partem de objetos semelhantes: da arte e da cultura, em geral, e da literatura, especificamente. Freud (1996) e Rank (2014), os quais nos servem em uma primeira abordagem, trabalham em um viés mais mítico-simbólico. Além destes, consideramos o duplo na teoria do fantástico, segundo Ceserani (2006), tendo em vista a abordagem histórica que propõe o autor, além da contribuição de Jackson (2009), para pensarmos no potencial subversivo do tema em relação à identidade. Por fim, tendo considerado essas reflexões, discutimos o trabalho de Clément Rosset (2008), e sua perspectiva ontológica do *eu*: a qualidade única do *ser* e a ilusão da duplicação, esse *outro-eu* que, por definição, nunca poderá coincidir por completo com o *eu* propriamente dito, ou seja, encerrado em suas limitações.

Posto isso, passemos à discussão. Depois dos conturbados anos da Primeira Guerra, Freud conseguiu nos deixar um trabalho que acabou por se tornar muito utilizado nos estudos literários. Trata-se de “O estranho”, publicado em 1919 e retomado alguns anos mais tarde. Nesse trabalho, o autor tenta definir a natureza do estranho, cujos contornos semânticos se demonstram resistentes à especificação, dada a sua polivalência.

Como ponto de partida, Freud (1996) discute um texto, publicado em 1906, de um psicólogo da época, Ernst Jentsch. Este problematiza também o estranho e o define enquanto a animação do inanimado, trazendo consigo uma espécie de medo motivado pelo deparar-se com o desconhecido – *unheimlich*². Nesse sentido, Freud (1996) investiga os significados possíveis do termo *heimlich*³, partindo da premissa de que *unheimlich* não pode simplesmente ser uma oposição a *heimlich*, conforme supôs Jentsch. Diante disso, ao avaliar os sentidos de *heimlich*, Freud (*Op cit*) se depara com as seguintes possibilidades: “Escondido, oculto da vista, de modo que os outros não consigam saber, sonegado aos outros. Fazer alguma coisa *heimlich*, isto é, por trás das costas de alguém (...)” (DATA citado por FREUD, 1996, p. 241) e “(...) significado daquilo que é obscuro, inacessível ao conhecimento (...)” (SCHLLER, Cena 2, s/d, citado por FREUD, *op cit*, p. 244) Ou seja, em determinado ponto, a ambivalência do termo faz com que ele coincida com aquele que é o seu opositor, *unheimlich*. Portanto, não podem ser avaliados simplesmente como antagônicos.

Com isso, Freud define que “(...) o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (*Ibidem*, p. 238). Algo que, em algum ponto da história humana, foi *superado*, mas retorna devido à força da crença a ele arraigada. Logo, o que já foi agradável, aconchegante, conhecido (*heimlich*) em algum estágio primordial da humanidade pode vir a ser desconfortável, desagradável, estranho (*unheimlich*).

Percebemos que o autor entende a humanidade de modo bastante progressista no sentido do positivismo, pois o desenvolvimento que apregoa está disposto em uma linha que parte da ingenuidade pré-histórica, até o racionalismo moderno, ou seja, uma noção muito arraigada no pensamento judaico-cristão, como diria Octavio Paz, em *Os filhos do barro*. No âmbito deste trabalho, salientamos que não estamos presos ao positivismo. Enquanto latino-americanos, devemos considerar o desenvolvimento da humanidade mais sob planos polivalentes, segundo os quais em alguns momentos houve progressos em algumas áreas e regressos em tantas outras – das quais são exemplos o nosso próprio tempo. Enfim, uma história não-positiva, não linear, mas ambígua, espiral, que se desenvolve, se desdesenvolve e se desenrola.

² Há duas traduções principais para esse texto. A versão consultada nessa análise, única que dispomos no momento, traduz esse termo como *estranho*. Porém, a tradução portuguesa a traduz como *inquietante*.

³ Termo demasiadamente ambíguo da língua alemã que pode designar algo, dentre outras tantas acepções possíveis: familiar, conhecido, confortável.

Depois dessa explicação, prossigamos com o psicanalista. Para ele, a análise de Jentsch se equivoca ao centralizar a sensação de estranhamento na figura de Olímpia, autômato pelo qual o protagonista, Nataniel, se apaixona sem se dar conta da natureza artificial da criatura. O principal da narrativa está indicado previamente, conforme Freud (*Op cit*), já em seu título: *O homem da areia*, personagem que aparece em momentos-chave e remonta a uma lenda alemã, muito forte em seu imaginário, segundo a qual há uma criatura que coloca areia nos olhos das crianças que não querem dormir.

Ao contrário de Jentsch, Freud (1996) compreende que o estranhamento presente nesse texto está muito mais próximo do tema do duplo e do temor da castração, “Não se trata aqui, portanto, de uma questão de incerteza intelectual: sabemos agora que não devemos estar observando o produto da imaginação de um louco, por trás do qual nós, com a superioridade das mentes racionais, estamos aptos a detectar a sensata verdade (...).” (FREUD, 1996, p. 248) Ou seja, Hoffmann suspende os juízos de seu leitor ao não explicitar ao longo da novela se aquilo que vive Nataniel é uma série inacreditável de coincidências ou se, de fato, o jovem está sendo perseguido por uma criatura voraz. Apenas nos últimos momentos da narrativa somos levados a identificar as experiências de Nataniel enquanto reais dentro daquele universo e deixamos de ter incerteza, de acordo com Freud (*op cit*).

Contudo, “O Homem da Areia” não é a única narrativa em que Hoffmann dispõe de elementos estranhos para elaborar seu texto. Nesse sentido, Freud (1996) avalia que os temas relacionados ao duplo se destacam quanto ao estranhamento que provocam na obra do autor. Assim, o psicanalista define o duplo em Hoffmann das seguintes maneiras, as quais, por ora, são elucidativas à questão:

(...) personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens – pelo que chamaríamos telepatia –, de modo que um possui conhecimento, sentimento e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho. E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem (FREUD, 1996, p. 252).

Mais adiante, partindo de Otto Rank, Freud (1996) concorda com o desenvolvimento que Rank traça. Para este, “A mais antiga crença na alma está ligada à morte

(...)” (RANK, 2014, pos. 907), a partir da ideia do espírito dos mortos. De acordo com Rank (2014), a complexidade de se lidar com a morte leva à crença nesse duplo:

(...) 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 (*Ibid.*, pos. 1173.).

Rank (2014) entende que, com o desenvolvimento ulterior da humanidade, a relação com o duplo foi alterada, principalmente no que se refere à morte. Desse modo, ao relacionar o duplo diretamente com a morte, aos poucos ele próprio passou a ser um de seus portadores, um emissário, enviado pelo além para nos trazer um prazo de validade ou, ainda, alguém com o qual se devia tomar cuidado. Por isso, o psicanalista postula que, se antes protetor do *ego* contra a morte, o duplo passou a ser seu anunciador, daí derivam as superstições acerca do reflexo e da sombra.

A partir disso, Freud (1996) compreende que o duplo não é superado necessariamente junto com o narcisismo primário, porque pode ser ressignificado em estágios posteriores do *ego*. Assim, “Forma-se ali, lentamente, uma atividade que consegue resistir ao resto do *ego*, que tem a função de observar e de criticar o eu (*self*) e de exercer uma censura dentro da mente, e da qual tomamos conhecimento como nossa ‘consciência’”. Além disso, podem-se a ela atribuir “(...) aquelas coisas que, para a autocrítica, parecem pertencer ao antigo narcisismo superado dos primeiros anos” (FREUD, 1996, p. 253). Atividade que vem a ser nomeada posteriormente pelo próprio Freud como *superego*.

O duplo, em suma, figura como um tirano, que castiga o *ego* com suas críticas, demonstra suas limitações. Possui, dessa forma, um caráter ofensivo ao *ego* em termos de autocensura. Freud (*Op cit*) supõe, ainda, que se pode atribuir ao campo do duplo os desejos que pertencem à possibilidade, mas não foram executados até então. Ao duplo ligam-se também as ideias às quais há um certo prazer de se apegar. Ademais, o fenômeno pode ser verificado no empenho com o qual o *ego* foi suplantado por externas circunstâncias e, por fim, os atos que alimentam a noção de uma força exterior que encaminha o *ser* para determinados rumos, sem que se perceba.

Por fim, o estranho no duplo é marcado pelo fato deste

(...) ser uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado – incidentalmente, um estágio em que o “duplo” tinha um aspecto mais amistoso. O “duplo” converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformaram em demônios (FREUD, *op. cit.*, p. 254).

Ou seja, o duplo se forma quando a humanidade ainda possuía uma noção animista sobre os eventos. Quando passamos a entender os fenômenos de um modo mais racional, o duplo, que era bom, foi colocado de lado, até que algum gatilho o desperta, agora em sua forma má.

Todavia, Freud (*Op cit*) atribui ao duplo apenas o caráter de bom ou mau, porque seu pensamento está muito arraigado a uma lógica de reflexão binária, ao qual não nos apegamos neste estudo. A nós interessa a discussão que o autor apresenta acerca da autocensura, da autocrítica e das potências do *eu*. O duplo, enfim, como uma manifestação de nossa autoconsciência.

Outra perspectiva de que nos valem para tratar do duplo é a dos estudos literários, mais especificamente da teoria do fantástico, modo no qual o tema do duplo aparece com frequência. Quanto a isso, Ceserani (2006, p. 83) compreende que

O desdobramento, gêmeos e sócias, a duplicidade de cada personalidade, tudo isso é tema antigo, já muito desenvolvido no teatro, seja no trágico ou no cômico, mas também nas narrativas de todos os tempos. Entretanto, no fantástico, o tema é fortemente interiorizado, e ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções. O tema, nos textos fantásticos, se torna mais complexo e se enriquece, por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das muitas refrações da imagem humana, da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra.

Com isso, o crítico propõe não só que o tema é recorrente na literatura mundial, mas que sofre modificações em sua caracterização ao longo da história literária. Ceserani (2006) propõe, ainda, os meios com os quais o tema é caracterizado, relevando a importância de retratos, espelhos, os jogos de luz e sombra.

Jackson (2009) também comenta, ainda que com algumas ressalvas⁴, acerca dos temas do fantástico e, para isso, vale-se da perspectiva de Todorov (2017). O formalista diferencia dois tipos básicos de temas abordados nas narrativas fantásticas: os temas do *eu* e os temas do *tu*. Os primeiros se baseiam nas percepções do *eu*. Já

⁴ Para Jackson (2009) o potencial subversivo do fantástico não está na temática, considerada por ela reacionária por abordar fetiches reacionários, mas na forma.

os outros, os temas do *tu*, se ligam aos receios mobilizados por terceiros, forças obscuras, vampiros, demônios, que perseguem o *eu* e, segundo Jackson (2009), estão relacionados aos *desejos* e ao *inconsciente*, no que se observa seu vínculo à teoria psicanalítica.

Além disso, para ela os temas do *tu* e do *eu* acabam sofrendo um desdobramento no fantástico: eles abalam as noções de *eu* e de *tu*. A partir disso, o duplo ganha uma dimensão relevante no desdobramento temático do fantástico. Jackson (2009), desse modo, compreende que, no primeiro caso, o *eu* é problematizado em sua *vivência*, em seu contato empírico com o mundo. Aqui, a visão, muito relacionada ao saber, é questionada: *será que posso confiar no que vi?, será que mais alguém partilha a minha visão?* Porque não há uma distinção muito nítida entre o *eu* e o mundo, a noção de *indivíduo*⁵ sofre um abalo e já não é mais possível perceber as diferenças entre um e outro.

Nesse sentido, a crença burguesa na *individualidade* do ser é colocada em questão pelo fantástico e está irremediavelmente relacionada ao duplo. Para essa classe que emerge no século XIX, o conceito de *indivíduo* está no centro de seu sistema de valores. *Crescer-vos e multiplicai-vos* já não é seu Norte, não basta a existência em termos meramente biológicos, pois imperam o individualismo e uma ética embasada no conceito de trabalho, conforme Ceserani (2006). Hall (2011) percebe nesse contexto uma modificação no entendimento do sujeito. A noção de indivíduo, propagada pelos iluministas ainda no século XVII, como um sujeito indivisível ganha corpo conforme avança o processo modernizador. A tradição, deixada para trás, é pressionada pelas conquistas modernas (Reforma, Humanismo, Estado, Romance) que forçam uma noção centralizadora do *eu*.

Esse Fausto, de acordo com Berman (2007), agora é dotado de uma capacidade de se servir da natureza, dobrando-a a seu dispor. Segundo Hall (2011), Descartes, ao resgatar a dicotomia platônica do caráter racional do homem, para além de colocá-lo no centro da Criação, também aponta para esse potencial técnico de aprimorar a matéria bruta. Nessa esteira, Locke também impulsiona o *centramento* do indivíduo ao advogar que é a sua mesmidade (*sameness*), ou seja, sua essência

⁵ Do latim *in+ divisio*, que significa, literalmente, indivisível.

aquilo que o define, conforme Hall (2011). Essa posição ainda é fortalecida pela Reforma Protestante, a qual colocou o *homem* em contato direto com Deus, portanto sem o intermédio da Igreja.

Como os burgueses inicialmente não possuíam uma distinção genealógica, sua orientação é muito mais voltada ao futuro do que ao passado, daí advém sua organização ao redor das instituições: a cosmovisão metafísica é negligenciada em prol de uma sistematização burocrática da sociedade – o que não significa dizer que a religião deixou de existir, mas que implica num deslocamento do centro do poder. Com isso, o desenvolvimento pessoal se tornou uma tônica. No entanto, Hall (*Op cit*) compreende que tal progressão orbita uma noção de si enquanto alguém coerente, unificado, retilíneo – se sofrermos interferências externas, isso nunca modifica nossa essência, aquilo que se é desde sempre. A noção de indivíduo essencial só é repensada pela academia a partir de meados do século XIX, com os estudos sociológicos, de acordo com Hall (2011); portanto, desde a dupla Revolução, conforme Hobsbawm (2015), o mundo do Capitalismo estava voltado à mentalidade Iluminista, isto é, ao projeto do indivíduo forte racionalista.

No fantástico, outro, contraditório, bizarro, a visão unívoca do sujeito não se sustenta, ela se perde no variável, no incerto, no descontínuo. Estilhaçado, o *indivíduo* ganha novas camadas: o si abriga, alimenta e amadurece *outros-eus*. Quando a relação do *eu* com o mundo se torna insustentável, sua coerência ameaçada, porque diante do caos cotidiano, esses *outros* aparecem. Daí nos encaminhamos para o tema do duplo, o qual representa uma ruptura com aquilo que a razão Iluminista determina acerca da subjetividade. Então, em resposta a uma tendência de considerar o *eu* um núcleo fechado, ao qual a história do sujeito serve como adereço, o fantástico

(...) apresenta personalidades duplas, laceradas, divididas, fragmentadas e personagens que não conhecem nenhum desenvolvimento, nenhum equilíbrio entre a mente e os sentidos, e são freqüentemente atormentados por fixações e obsessões, e também freqüentemente bloqueados em uma das primeiras etapas da formação psicológica. (CESERANI, 2006, p. 92)

Uma vez que a lógica do fantástico expõe o conflito, o oxímoro, esse *outro-eu* ganha, de fato, uma forma física e tende a realizar aqueles planos, secretos, do *eu*. Aqui há uma inevitável proximidade da teoria literária com a psicanálise freudiana: o *retorno do recalçado*.

Com as grandes transformações vivenciadas na modernidade, alguns temas que antes eram projetados na alteridade passaram a ser dimensionados no *eu*. Antes da secularização que deu luz ao fantástico ou, melhor, a *treva*,

(...) a alteridade é designada como algo de outro mundo, sobrenatural, como estando acima ou fora do humano. O outro tende a ser identificado como força maligna de outro mundo: Satanás, o Diabo, o demônio (assim como o bem é identificado por meio de figuras como anjos, fadas benevolentes, homens sábios). Nas fantasias religiosas e nas pagãs, esse contexto de sobrenaturalismo/magia aloca o bem e o mal fora do meramente humano, numa dimensão diferente. É um deslocamento da responsabilidade para o nível do destino: a ação humana é vista como operando sob o controle da influência da Providência, seja para o bem ou para o mal. (JACKSON, 2009, p. 31)⁶

Contudo, durante o século XIX essa noção passou a ser explorada em sentido contrário: o demoníaco, o mal ou, ainda, o diabólico, não é externo ao *eu*, mas uma projeção dos sentimentos mais obscuros, a externalização do inconsciente desse *eu*, ocorrendo uma proximidade entre o *eu* e o *tu* na figura de um *outro-eu*. O duplo é uma dessas manifestações, e assim “O texto é estruturado ao redor de um diálogo entre o eu e o eu *enquanto* outro, articulando a relação do sujeito com uma lei cultural e ‘verdades’ estabelecidas, as verdades do *establishment*.” (JACKSON, *op cit*, p. 32)⁷

Para Jackson (2009), portanto, o desdobramento do *eu* complexifica uma noção de identidade muito presente no século XIX, o indivíduo, pois adiciona novas camadas a esse *eu*. Em oposição à racionalização, ao progressivismo, o fantástico descreve um sujeito ensandecido pelo que vê, diante das mutações modernas. Tal procedimento, diluir as rígidas fronteiras do *eu* e do *tu*, sempre foi um dos principais expedientes do fantástico, de acordo com a autora. Ceserani, por sua vez, compreende que “Os textos fantásticos agrirem a unidade da subjetividade e da personalidade humana, procuram colocá-la em crise; eles rompem a relação orgânica (psicossomática) entre espírito e corpo”. (2006, p. 83) Por isso, o tema do duplo é tão recorrente nas produções que se valem desse modo literário, porque coloca em xeque a principal

⁶ Tradução nossa de: “The other tends to be identified as an otherworldly, evil force: Satan, the devil, the demon (just as good is identified through figures of angels, benevolent fairies, wise men). In religious fantasies and in pagan ones, this context of supernaturalism/magic locates good and evil outside the merely human, in a different dimension. It is a displacement of human responsibility on to the level of destiny: human action is seen as operating under the controlling influence of Providence, whether for good or for evil”

⁷ Tradução nossa de: “The text is structured around a dialogue between self and self as other, articulating the subject’s relation to cultural law and to established ‘truths’, the truths of the establishment.”

noção de *eu* trazida pela ascensão da burguesia, isto é, repensam a ideia do sujeito fechado, racional, sóbrio.

Depois de comentarmos as camadas assustadoras que o novo representado pela Era Moderna lega, passamos à concepção ontológica proposta por Clément Rosset.

De acordo com o filósofo, em seu livro “O real e seu duplo”, o duplo é a situação do *eu* fora do *si*. O teórico parte da filosofia antiga, quando em “Crátilo”, de Platão, Sócrates pondera sobre a existência do *eu*, o qual é irreproduzível, tendo em vista que um elemento essencial do *ser* é a sua unicidade. Segundo essa abordagem, o caráter único do *ser* “(...) designa ao mesmo tempo o seu valor e a sua finitude: toda coisa tem o privilégio de ser apenas uma, o que a valoriza infinitamente, e o inconveniente de ser insubstituível, o que a desvaloriza infinitamente” (ROSSET, 2008, pp. 83-4). Portanto, o *eu* não pode ser duplicado, visto que sua natureza é completamente irreproduzível. A melhor cópia, idêntica ao *original* não será o mesmo sujeito, porque terá outras experiências, outra identidade. Duplos, para o teórico, são representações do *eu*.

O posicionamento de Rosset (2008) difere um tanto daquele da psicanálise, tendo em vista que, para o filósofo, o problema trazido pelo duplo não diz respeito ao medo da morte, pois o duplo coloca interrogações sobre a própria existência. Segundo o pensador, a natureza unívoca, digamos, da existência não pode ser comprovada por meios externos: não há como recorrer ao método científico, por exemplo, para atestar a existência do *eu*. Nem mesmo o reflexo do espelho, elemento tão recorrente nas narrativas do duplo, pode nos revelar algo, visto que o espelho mostra “(...) não eu, mas um inverso, um outro; não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo. Ele é, em suma, apenas uma última chance de me apreender, que sempre acabará por decepcionar-me” (ROSSET, *op cit.*, p. 90). A identidade, assim, está condicionada a uma vivência interna. Disso, o autor conclui, opondo-se a Rank: “Morrer seria um mal menor se pudessemos ter como certo que ao menos se viveu; ora, é *desta vida mesma*, por mais perecível que por outro lado possa ser, que o sujeito acaba por duvidar no desdobramento de personalidade” (ROSSET, *op cit.*, p. 88).

Em busca, então, do *eu* que não pode ser vislumbrado fora do próprio *ser*, o real pode parecer mais vivo no duplo, porque pode ser apreendido enquanto um outro, um ser que, no mínimo tem uma corporalidade que pode ser vista, em tese, em toda a sua composição, em oposição ao *eu* “(...) que nunca vi nem verei jamais.” (*Ibid.*, p.

90) Por isso, “A solução do problema psicológico colocado pelo desdobramento de personalidade não se encontra (...) do lado de minha mortalidade, que é de qualquer modo certa, mas, ao contrário, do lado de minha existência, que aparece aqui como duvidosa” (ROSSET, 2008, p. 89). Dessa forma, viver é recusar a ilusão do duplo. Daí o caráter paradoxal da existência para o autor: *ser* implica compreender a unicidade do *eu*; desistir do espelho, por exemplo, renegar as representações e aceitar-se; observar a dimensão única do real e do *eu* é abdicar de tentativas de apreensão do *si* pelo outro, pela ilusão, “Eis porque a eliminação do duplo anuncia (...) o retorno com força do real (...)” (*Ibid.*, p. 93)

Contudo, Rosset (2008) considera inevitável coincidir com o que se é. Isso pode se dar tanto pela via mais simples, a aceitação das próprias limitações, quanto pela complexa, a que implica na *esquiva* quanto à univocidade. Todavia, essa esquiva é enganosa, pois “É recusando-se a ser o isto ou o aquilo que se é, ou ainda a aparentá-lo aos olhos dos outros, que nos tornamos precisamente o isto ou o aquilo, e que aparecemos como tal aos olhos dos outros”; nesse sentido,

O que importa é apenas que a qualidade que se pretende ocultar ou denegar, por um afastamento de si, é justamente constituída por esta própria distância; distância que contribui, por outro lado, para tornar esta qualidade para sempre invisível aos olhos de seu possuidor. Como eu seria isto, se a minha vida inteira consiste justamente em estar afastado disto? (ROSSET, 2008, p. 95).

A via da esquiva consiste em negar ou dissimular algo em si, com vistas a aparentar um outro. Porém, ao passo que se sustenta essa performance, por assim dizer, o elemento que se procura evitar ou ocultar acaba por aparecer diante da percepção do outro, ao mesmo tempo em que o sujeito esquivo não se dá conta de que corresponde exatamente àquilo que pretende evitar. Do ponto de vista subjetivo, não faz sentido o *eu* evitar algo em si com receio do que o outro pensará, porque não há como mentir para si mesmo. A esquiva, desse modo, é um processo de auto-enganação que inevitavelmente conduzirá à coincidência do *eu* consigo, sendo que, ao evitar sua identidade, o sujeito enfatiza para si mesmo, correntemente, o que deseja ocultar perante o outro. A esquiva é uma ilusão.

Todavia, a ilusão de ser um outro finda com a morte, tendo em vista que “A morte significa o fim de qualquer distância possível de si para si, tanto espacial quanto temporal, e a urgência de uma coincidência consigo mesmo” (*Ibid.*, p. 98). Uma vez terminada a vida, não há mais tempo para a fantasia e o *eu* deixa de existir, o *ser* está

fadado àquilo que o torna infinitamente desvalorizado: não há como fugir de si. É aí que Rosset (*op cit*) percebe a profundidade da tese de Rank (2011), ou seja, do duplo como anunciador da morte, momento da coincidência final do *eu* com aquilo que se é.

Rosset (*op cit*) observa ainda que o *eu* é um acontecimento como qualquer um outro e, devido a isso, insignificante como todos. Por isso, Johannes Vermeer, em *O Ateliê* (Pintura 3), “(...) tornou visível o invisível: ele pintou a ausência (Pintura 1), mais bem expressa assim do que se tivesse se contentado simplesmente em renunciar a qualquer forma de auto-retrato” (*Ibid.*, pp. 106-7). O filósofo identifica um certo desapego do pintor quanto à própria imagem, ao passo em que ele se rejubila diante da percepção de que o *eu* não pode ser apreendido em um outro, um duplo. A representação é uma assassina do *eu*, do *eu* se despoja em prol do nada, inexistente. O duplo faz do *eu*, inapreensível, a lenha para queimar o seu fogo nenhum. Não há fogo na ilusão.

Diante disso,

a assunção jubilosa de si mesmo, a presença verdadeira de si pra si mesmo, implica necessariamente a renúncia ao espetáculo de sua própria imagem (...). Intimamente, o erro mortal do narcisismo não é querer amar excessivamente a si mesmo, mas, ao contrário, no momento de escolher entre si mesmo e seu duplo, dar preferência à imagem (*Ibid.* pp. 107-8).

Pintura 1 – O ateliê



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/Jan_Vermeer_-_The_Art_of_Painting_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso em 02 jul. 2020.

Nota: Vermeer pinta seu autorretrato sem identificar seu rosto e, segundo Rosset (2008), não deixa o duplo prevalecer a sua vida.

Contudo, Rosset (2008) avalia que para os românticos a superação do duplo não representa a liberdade do encontro do *eu* consigo. A perda do duplo significa algo diabólico, algum vínculo com atitudes não virtuosas. Dessa maneira, o herói romântico vive à procura de seu duplo, o qual não pode encontrar, com vistas a garantir sua própria existência. O herói desdobra do Romantismo escondia-se de si mesmo como parte essencial de suas ações e, por isso, "(...) necessita a todo custo de um testemunho exterior, de algo tangível e visível, para reconciliá-lo consigo mesmo.

Sozinho, ele não é nada. Se um duplo não o garante mais no seu ser, ele deixa de existir.” (ROSSET, 2008, p. 109)

Nesse sentido, um dos poucos meios de se garantir a existência de um *eu* na Modernidade reside na interlocução interindividual ou na garantia do Estado – por meio de documentos, certidões, aparelhos, enfim, da burocracia – e na memória daqueles que convivem com o *eu*. Portanto, “A pessoa humana, concebida como singularidade, só é assim perceptível a ela mesma como ‘pessoa moral’, no sentido jurídico do termo: (...) não como uma substância delimitável e definível, mas como entidade institucional que garante o estado civil, e apenas o estado civil” (*Ibid.*, p. 110). Porque não temos garantias de que podemos provar nossa existência em si, Rosset (2008) verifica que a questão colocada pelos românticos quanto ao duplo é um temor pela própria vida – sem o *outro-eu*, seja em fotografia, espelho ou documentos, não há garantias de que o *eu* exista. Diante de tal incapacidade, o filósofo postula: “Há um momento em que cessa o domínio das provas, em que se topa com a própria coisa, que não pode ser garantida por nenhum outro lugar além dela mesma”, não obstante, “Existe (...) um domínio em que a argumentação não cessa, porque a coisa não se mostra nunca: e é justamente o meu domínio, o eu, minha singularidade” (*Ibid.*, p. 114). Não há como provar, sem ilusão, a existência. Só cabe existir e se contentar com o que existe⁸. Faz parte do *ser* uma irremediável tautologia.

Diante do problema existencial, da fragilidade do *eu*, o filósofo conclui:

É preciso então que o eu seja suficiente, por menor que seja ou pareça na realidade: porque a escolha se limita ao único, que é muito pouco, e ao seu duplo, que não é nada. É o que exprime admiravelmente a linguagem corrente quando declara, sem tomar muito cuidado, que “não se pode *virar outro*” (*Ibid.*, p. 117, *grifo do autor*).

Eis, portanto e enfim, uma questão nada simples, à qual parece irremediável sempre voltarmos, dada a sua complexidade: a existência. Isso, claramente, se agrava na Modernidade, tendo em vista a criação de outros paradigmas para a interpretação do mundo que não os da míticos. Todavia, o inevitável remoer do que somos pode ser menos lamentável ou insuportável quando nos deparamos com o literário, porque a criação nos fornece signos para pensarmos acerca do que tanto nos aflige.

⁸ Isso, naturalmente, não implica aceitar a realidade em termos de suas injustiças sociais. É claro que atitudes devem ser tomadas para que o mundo se torne cada vez melhor. A perspectiva que por ora elucidamos diz respeito a aceitação do mundo tal qual é, sem fugas, ou seja, encarando até mesmo aquilo que nos causa mal-estar.

4 TRASTES, TRAPÓS E RAPAPÉS: O DUPLO NO CONTEXTO DE DOSTOIÉVSKI

O Duplo: poema petersburguense, de 1846, foi o segundo livro publicado por Dostoiévski. Dividido em 13 capítulos, a narrativa nos conta como o herói, Yákov Pietróvitch Golyádkin, enfrenta as condições de vida da sociedade petersburguense do século XIX. Esse pequeno funcionário faz parte da burocracia instaurada por decreto ainda por Pedro, o Grande e ocupa apenas a 9ª posição na Tabela de Hierarquia, a qual possui 14 degraus. Com isso em vista, Marshal Berman, em *Tudo o que é sólido desmancha no ar* (2007), postula que Dostoiévski é um dos maiores expoentes de uma tradição literária muito forte no contexto literário da Rússia, a qual tematiza o *pequeno herói*. Assim, o autor remonta ao Eugênio Onêguin de Aleksandr Púchkin, marco inaugural desse veio, e a algumas obras de Nicolai Gógol, como “O capote”, principalmente. Por isso, os ecos dessas obras retumbam em grande medida em *O Duplo* tanto no que tange ao trato da cidade, quanto na atitude de Golyádkin.

O Duplo pode ser pensado em três momentos: i) manifestações das intenções do herói – capítulos I-IV; ii) os primeiros resultados de suas ações – caps. V-IX, e iii) interdições – caps. X-XIII. Em um primeiro momento, o narrador pré-configura a personalidade do herói, sua ideia e seus primeiros passos rumo aos seus planos. Entretanto, esse caminho entre pensamento e execução das ideias se mostra caro demais em termos psicológicos e isso é representado pelo aparecimento do duplo. Por fim, diante das circunstâncias cada vez mais alarmantes em que se encontra, o herói não consegue mais dimensionar seu comportamento e acaba se conduzindo para o próprio opróbrio.

Por isso, *O Duplo* é uma narrativa ideológica, conforme propõe Bakhtin (2018), porque construída ao redor de uma ideia: o desafio do herói à alta sociedade. Por isso encontramos Golyádkin pela primeira vez em casa, se preparando para seu desfile pela Niévski, muito agitado pela ansiedade, porque chegou o *grande dia*, o dia em que ele *enfrentará seus inimigos*, espécie de jogo conspiratório que ele criou para justificar a ausência de promoção no serviço público, a qual acreditava que receberia. Diante de seus exíguos bens, descritos pelo narrador, fica evidente a necessidade que ele tem por essa mudança:

As paredes empoeiradas de seu pequeno quarto, escurecidas pela fumaça, cobertas de um tom esverdeado meio sujo, a cômoda de mogno, as cadeiras de mogno, a mesa pintada de vermelho, o divã turco coberto por um encerado vermelho com florzinhas verdes e, por fim, a roupa tirada precipitadamente na véspera e largada como uma rodilha sobre o divã se apresentaram a ele com sua feição familiar (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 9).

Sujeira e mogno, o verde e o avermelhado deste início explicam uma discrepância: como alguém que possui móveis caros pode manter um quarto tão sujo? Mas o narrador nos deixa um detalhe curioso: *a mesa pintada de vermelho*, como uma *imitação* do mogno, uma farsa de riqueza já revelada no espaço privado do herói. Ademais, trata-se de um *quarto pequeno*, algo que, no contexto de São Petersburgo não representa nenhum luxo excepcional, ainda mais se comparado às mansões da elite local, incomparavelmente repletas de quartos grandes. Não obstante, ao mesmo tempo, Golyádkin tem um quarto, o que o distancia das imensas massas de pobres dos subúrbios. Trata-se, enfim, de alguém com uma situação econômica mediana, cujos vencimentos são suficientes para que ele consiga sobreviver.

A pobreza dessa personagem consta até em seu nome próprio: Golyádkin. Segundo o tradutor, Paulo Bezerra, “O sobrenome Golyádkin deriva de *golyadá*, *golyadka*, que significa pobre, indigente, mendigo, miserável etc.” (BEZERRA, 2013, p. 53) Como se vê, a pobreza está no nome do herói, na sua identidade, na sua percepção de si, visto a sua manifestação: “Sim senhor, que figurante que és! (...) és um pateta, um tremendo Golyádkka — assim é o teu sobrenome” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 53). Ademais, como Conselheiro Titular e tendo já lá os seus 40 anos, o herói não dispõe de muitas chances de ascensão social, tendo em vista que ocupa apenas a 9ª posição na Tabela de Hierarquia criada por Pedro e revisada pelos seus sucessores. A Tabela fazia parte das reformas modernizantes do czar e designava tanto os cargos da corte, quanto os do serviço militar e da burocracia do Estado russo. Esses cargos definiam a posição social dos cidadãos e eram distribuídos conforme o tempo de serviço e o mérito, de acordo com Camilo Domingues, em *Nikolai Gavrílovitch Tchernychévski e a Intelligentsia Russa: filosofia e ética na segunda metade do século XIX* (2015). Tal qual o serviço militar, os burocratas do Estado tinham uniformes que condiziam com a sua posição, além de formas de tratamento específicas, elaboradas segundo uma rígida etiqueta, segundo Orlando Figes, em *Uma História Cultural da Rússia* (2017) [2002].

Embora tenha um nome rebuscado, “Conselheiro Titular” representava uma casta de copistas do Estado russo e não dispunha de muita estima por parte da sociedade. Diante disso, verifica-se que sua identidade também é profundamente vinculada ao trabalho, ao que ele faz no trabalho: cópias. Esse é um dos primeiros indícios composicionais do duplo na narrativa dentro do arquipélago de valores da personagem. Golyádkin parece internalizar a cópia a partir do trabalho repetitivo e, desse modo, desenvolve uma cópia, um duplo de si, o qual será capaz de superar o *original* e não dependerá mais da cópia para viver.

Contudo, a Tabela não acabou com as desigualdades, visto que a posição ainda determinava as promoções do serviço público, pois o *mérito* é de substância volúvel e tende bastante ao benefício de quem já é dele beneficiário. Mesmo assim, é visível que essa medida trouxe um espírito mais moderno, ao menos a São Petersburgo. Nesse sentido, podemos verificar ascensões sociais tanto no exército, quanto no serviço público, como a personagem do General Fiódor Iepántchin, de *O Idiota*, evidencia. Essas promoções, apesar disso, são muito tímidas em termos de enriquecimento da população e não representam algo expressivo. Ao contrário: a Tabela cria uma multidão de pequenos-funcionários e escrivães, os *raznotchintsy*, os quais mal conseguem sobreviver a Petersburgo nos moldes czaristas. Como é o caso de Golyádkin. Tendo já certa idade, a promoção para ele só poderia vir por mérito. E, como ele não é capaz de desenvolver laços com seus superiores para se beneficiar por mérito, ele decide tentar a própria sorte com um plano.

De acordo com Domingues (2015), o termo *raznotchintsy*, se traduzido literalmente, significa *categorias diversas*. Este é, desse modo, de difícil apreensão, uma vez que a *raznotchintsy* são atribuídos vários significados. Aqui, no entanto, nos detemos em apenas um deles, mais próximo do que está nas obras que compõem essa tradição: o sentido de *pequeno burocrata estatal*.⁹ Como tal, seu estilo de vida paira em um entre lugar, pois não é nobre nem servo, nem comerciante, nem eclesiástico. Domingues (2015) assinala que essa forma de definir a partir de negações é um elemento intrigante dos *raznotchintsy*. Dimensão que emana de Golyádkin, que é alguém que nega constantemente sua realidade.

Isso se verifica logo nos primórdios da narrativa:

⁹ Para maiores detalhes, cf.: DOMINGUES, Camilo J. T. L. **Nikolai Gavrilovitch Tchernykhé-*vski* e a Intelligentsia Russa**: filosofia e ética na segunda metade do século XIX.

Faltava pouco para as oito da manhã quando o conselheiro titular Yákov Pietróvitch Golyádkin despertou de um longo sono, bocejou, espreguiçou-se e por fim abriu inteiramente os olhos. Aliás, ficou uns dois minutos deitado em sua cama, imóvel, como alguém que ainda não sabe direito se acordou ou continua dormindo, se tudo o que está acontecendo a seu redor é de fato real ou uma continuação dos seus desordenados devaneios. (DOSTOIÉVSKI, *op cit*, p. 9)

Além disso, esse excerto denota o caráter fantástico que Dostoiévski imprime na narrativa, lembrando a obra de Gógol. Golyádkin não consegue separar muito bem a realidade inteligível e seus devaneios sem ordem. Isso é uma das consequências da estrutura rígida da cidade, a qual impõe certa alienação a seus habitantes, por conta de seu sistema hierárquico. Pobre, confuso e solitário, Golyádkin está sozinho em seu precário plano de ascendência.

Diante disso, Golyádkin representa bem o *raznotchintsy*, quem dificilmente consegue uma ascensão social a partir da escalada das posições da Tabela de Hierarquia e está relegado a uma subsistência difícil na cidade. Esse tipo de personagem quase sempre está à espera de uma promoção por tempo de serviço ou, ainda, por uma *proteção* de um superior, de acordo com Domingues (2015), o que significa ser indicado por um superior a uma promoção por mérito, em termos gerais. Como a ascensão não é de todo impossível, o pequeno funcionário pode adotar um padrão de comportamento estranho às suas finanças, cujo indicativo se verifica na contratação de um criado, no caso de Golyádkin.

Com isso em mente, podemos pensar na importância do uniforme para Golyádkin: a farda é um dos indicativos de posição ocupada na Tabela. É um símbolo muito forte em Petersburgo, o qual é enfatizado pelo narrador. Entretanto, no contexto do herói, a farda expressa o contraste entre *parecer* um nobre e *ser* um pequeno funcionário. Assim, apesar do estado da farda, relativamente nova e de *corte esmerado*, ela não é um indicativo de alguém notável, porque ainda designa apenas um *copista*. Como tal, a farda simbolicamente é uma cópia do original a qual não desfruta do mesmo prestígio, embora seja obra de um excelente copista, capaz de escrever com a letra mais adornada, não é original, ou seja, Golyádkin não se torna um nobre de modo automático, apenas por vestir-se com esmero. Trata-se, nesse caso, de uma tentativa de ser o que se não é, ou seja, um esforço para criar seu próprio duplo.

Paulo Bezerra, também escreveu um ensaio sobre a narrativa, no qual destaca o problema de Golyádkin entre a aparência e o ser. Em “Mundos desdobrados, seres

duplicados”, Bezerra (2008) identifica Golyádkin em uma *atmosfera vacilante*, caracterizada, a um lado, por uma tentativa de se guiar segundo um princípio moral, e pela necessidade de corresponder ao que a sociedade da época espera de seu comportamento. Desse modo, ele faz um movimento pendular entre o *eu* e o *outro*, ou seja, Golyádkin avalia seus desejos e tenta antever o que o outro apreenderá de suas ações. Por isso, o problema de Golyádkin consiste em sua dificuldade de se ater ao valor único do *indivíduo* moderno, que não pode ser poluído pela ambiguidade necessária da vida social. A linha reta, segundo a qual deseja nortear a sua conduta, não pode ser traçada, pois o viver em sociedade exige, o tempo todo, concessões, às quais o herói não consegue se submeter.

Além desses elementos contrastantes com que, aos poucos, entramos em contato nessa primeira etapa da narrativa, Golyádkin ainda é marcado por sua grande desconfiança sobre todos os outros elementos contextuais, sejam eles forças da natureza, seres humanos ou objetos. Tomamos contato com isso em sua interação com o *criado*, o qual, surpreendido em meio a uma conversa com os demais empregados do prédio, é considerado um “(...) finório [que] é capaz de atraiçoar alguém por uns trocados, principalmente seu amo [...] e já atraiçoou, na certa me atraiçoou, sou capaz de apostar que me atraiçoou por uns trocados” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 12). Golyádkin pensa isso, talvez em razão do conteúdo da conversa que o criado travava, o qual não é especificado pelo narrador, mas que o desagrada, ou, talvez, pela própria capacidade de que o criado dispõe de interagir com outros naturalmente. A partir desse pensamento, se desenha outro valor desse pequeno homem: sua paranoia¹⁰.

Porque suas ações, em geral, perseguem a ideia de que ele é *um homem como qualquer outro* e, por isso, pode deliberar qualquer coisa e ir onde quiser livremente, ele se torna malquisto, aos poucos, àqueles que o cercam. Isso só faz com que sua paranoia aumente e ele passe a desconfiar cada vez mais dos funcionários da repartição, dos nobres na mansão, do seu criado e, na figura do Duplo, de si mesmo. Ao invés de arcar com as consequências de suas atitudes descabidas, Golyádkin acreditará que tudo faz parte de um complô que deseja dar um fim trágico a ele, tirá-lo do caminho. O duplo materializa aquilo que o herói deseja evitar em si: todas as manifestações de aspectos negativos inerentes a seu plano de ascensão social. Nesse caso, se submeter à bajulação dos colegas de trabalho, em especial, dos superiores,

¹⁰ Aqui, tratamos esse termo segundo sua acepção pelo senso comum, ou seja, uma desconfiança exacerbada acerca dos outros, a qual não é justificada pelo contexto.

significa perder sua integridade. Fugindo disso, então, o herói se conduz a seu próprio destino com maior voracidade, incapaz de esquivar-se de si.

Porém, a desconfiança por parte das demais personagens não é injustificada. Ela é proveniente, mas não só, de relações que Golyádkin contraiu com a dona de uma hospedaria a quem ele propõe em casamento para saldar a dívida contraída no estabelecimento. Desse modo ele incorre em uma descortesia estratosférica. Isso é insinuado, na reta final da narrativa, por Anton Antónovitch, chefe de seção, colega de Golyádkin: “E quanto à (...) moça, que apesar de ser pobre é de origem estrangeira honesta, o senhor tem conhecimento de algum ato louvável que praticou em relação a ela?” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 175) Contudo, o herói age como se não tivesse feito nada demais. E pior, afirma ao médico, Crestian Ivánovitch, que toda essa situação foi *armada* por seus inimigos, dentre os quais o chefe, Andriêi Filíppovitch, e seu sobrinho, Vladímír Semeónovitch:

- Espalharam boatos a respeito *dele*... confesso que até me dá vergonha de falar, Crestian Ivánovitch...
- Hum...
- Espalharam o boato de que *ele* já teria assumido o compromisso de casar-se, que já estaria noivo de outra... E o senhor imaginaria de quem, Crestian Ivánovitch?
- De quem mesmo?
- Da dona de uma pequena taberna, uma alemã indecente, que *lhe* serve as refeições; em vez de pagar o que deve, *ele* *lhe* propõe casamento.
- Estão dizendo isso?
- O senhor acredita, Crestian Ivánovitch? Uma alemã, torpe, vil, uma alemã desavergonhada, chamada Carolina Ivánovna; se é do seu conhecimento... (*Ibid.*, pp. 30-1, *grifo nosso*)

Sem dúvida, um comportamento risível por parte desse herói, falando de si como de um outro por não ser capaz de admitir sua falta, modo que usamos para tratar de questões que nos embaraçam, quando não conseguimos lidar com nossa própria falibilidade. Curioso: ele aponta no outro uma falha própria, julgando a proprietária como uma mulher de mau-caráter, conforme sua percepção, o que torna a proposição de matrimônio algo reprovável. Desse modo, o duplo vai, aos poucos, sendo conjurado na narrativa, como alguém que não se pode evitar, alguém malévolo e repugnante, alguém com uma conduta reprovável do ponto de vista do *eu* que o origina, finalmente, como resultado das esquivas de Golyádkin.

Ainda quanto à essa primeira parte da narrativa, precisamos nos deter um pouco no episódio da Niévski. Depois que *criado* e *amo* estão paramentados, enfim é

chegada a hora do triunfo do herói: a Niévski o aguarda para celebrá-lo tal qual um rito de passagem para a glória da aristocracia; expectativa, ao menos, de Golyádkin. Em certo sentido, Berman (2007) nos ajuda a compreender como é ridícula essa esperança, conforme dimensiona a importância da Avenida Niévski no imaginário da cidade.

Segundo Berman (2007), a avenida foi um dos principais projetos da cidade na primeira metade do século XIX. O autor destaca que ela representa um espaço muito próprio da modernidade: “Em primeiro lugar, a retidão, a largura, o comprimento e a boa pavimentação fizeram dele [o Projeto Niévski] o meio ideal para a locomoção de pessoas e coisas, uma artéria perfeita para os modos emergentes de tráfego rápido e pesado” (BERMAN, 2007, p. 228). É esse espaço que o herói deseja frequentar, sem ser exposto ao ridículo. Em segundo lugar, ela foi usada como vitrine do novo padrão consumista, efetivado pelas novas condições de produção em larga escala. Golyádkin é profundamente afetado por essa operação, sempre almejando algo que não pode comprar. A importação da Europa, em termos de produtos, estilos e condutas, sonho tão caro a Petersburgo, se concretizava de maneira colossal na Niévski, principalmente no Gostíni Dvor, “Famosa galeria de lojas, frequentada pelas classes mais abastadas da velha Petersburgo” (BEZERRA, 2013, nota à página 33).

Berman (*Op cit*) adverte que a promessa da Niévski não é só ingrata à sensibilidade do funcionário letrado, *raznotchintsy*, mas chega ao escárnio. Ademais, diante da impossibilidade do respeito do outro (Estado e seus representantes), o funcionário pobre de Petersburgo encontra a alternativa do voltar-se a si e, ao menos, devotar respeito à sua dignidade – algo ambíguo no caso de Golyádkin: auto condescendência na percepção de sua moral (*eu*), auto reprovação por se dignar a sonhar alto demais (duplo). Em geral, concordamos bastante com Berman (2007), apesar de uma ressalva: não compreendemos o copista e o duplo como pares de oposição. Acontece que, no recorte operado pelo estado-unidense, ele caracteriza Golyádkin demasiadamente como vítima da perpetuação do sistema (o que é um fato), enquanto interpreta o duplo como ser ambicioso. A nosso ver, isso requer um olhar um tanto diferente para que não isentemos Golyádkin de suas atitudes arbitrárias, assim como ele procede consigo. Tanto Golyádkin quanto seu duplo são ambiciosos e intentam ascender.

Nesse sentido, há uma demanda pela perpetuação das injustiças sociais encebada por Golyádkin. Afinal, como o próprio Berman (2007) descreve, ele quer estar ombro a ombro com seu chefe, o que significa não desejar o fim das castas impostas

pela Tabela – é preciso existir o *ser chefe* para que *eu* deixe de *ser copista*. É evidente que isso pode ser visto como uma consequência do contexto no qual se passa a obra. Entretanto, isso não está no enredo. Assim, porque Berman (2007) contempla a ambição somente no duplo, o resto do enredo parece uma perseguição inflamada e incessante dos *inimigos* de Golyádkin, tratando o herói como uma personagem quase plana e deixando de observar que as ações são majoritariamente impelidas pelo espírito contraditório de Golyádkin.

Por isso, cremos que Berman (2007) necessita dessa complementação, em nome da riqueza de contradições existente em Golyádkin, pois consideramos que todos os preparativos para o desfile pela Niévski, as *compras* no Gostíni Dvor e a invasão da festa da elite representam o intuito do herói de fazer seu nome com as próprias mãos, dispor de privilégios na sociedade. Golyádkin é sim uma vítima, mas também é uma personagem que trabalha pela manutenção da hierarquia. Ele olha para Crestian Ivánovitch, por exemplo, com um “(...) olhar [que] exprimia plenamente a independência do senhor Golyádkin, isto é, deixava claro que o senhor Golyádkin não ia nada mal, que era senhor de si como todo mundo e, quando mais não fosse, estava à margem de falatórios” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 21). Ou seja, o herói, diante de seus exíguos recursos de autodefesa, apela para a arrogância – algo que atíça a comicidade.

Contudo, no momento que de fato executa aquilo que chama de *desmascaramento de seus inimigos*, ele age com bastante intranquilidade, tendo em vista que não foi convidado para o jantar que planeja invadir:

“O jantar deles não começa antes das quatro, às vezes até às cinco – pensava o senhor Golyádkin –, ainda não será cedo? Se bem que posso até chegar antes; além disso é um jantar em família. E posso chegar *san-fason*¹¹, como se diz entre pessoas decentes. Por que não posso chegar lá *san-fason*? O nosso urso também disse que passará a fazer tudo *san-fason*, e eu também...” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 39)

Esse comportamento errante, como defende Bezerra (2008), faz com que essa personagem padeça grandemente de suas próprias idiossincrasias. O duplo corporifica isso, como uma espécie de diabrete disposto a encarnar os valores que Golyádkin repudia em si, mostrando ao herói sobre a corrupção dos valores da nobreza russa

¹¹ Russificação do francês *sans façon*, que significa *sem cerimônia*, segundo nota do tradutor, Paulo Bezerra.

que ele deseja. Por isso, ele precisa justificar para si mesmo qualquer atitude descabida que protagoniza: chegar sem ser convidado é um exemplo do conhecimento da conduta francesa ou, comicamente, é imitar o comportamento do chefe que diz poder chegar quando e onde quiser como lhe aprouver: Golyádkin não sabe seu lugar.

Aí também localizamos um importante elemento encarnado nessa personagem, a penetração de valores modernos. Isso, como já sinalizamos limitadamente, também decorre das reformas de Pedro, tendo em vista que a ascensão social não é impossível. Para isso, Golyádkin precisa da promoção no serviço público, que não virá, apesar da insistência do herói em suas qualidades: “(...) parece que sempre cumpri minhas funções a contento, me empenho nos trabalhos que meus superiores me confiam e os faço com desvelo” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 113). A promoção, enfim, é dada a seu rival, sobrinho do chefe da repartição, como mostra de que o mérito não conta tanto quanto o parentesco nas escaladas da Tabela. Esse acontecimento é um catalisador dos planos de Golyádkin: depois dessa promoção, ele decide arriscar tudo, mesmo sabendo, de antemão que “(...) seria mesmo uma coisa se hoje eu cometesse alguma falha (...)” (*Ibid.*, p. 10)

Mesmo assim, ele tentará a sua vez. Diante da concepção moderna do *selfmade man*, ele acredita que poderá conquistar seu espaço a partir de seu empenho pessoal: “(...) não sou mestre em falar bonito (...), não sou como os outros (...), e não sei falar muito; não aprendi a embelezar o estilo. *Mas em compensação eu ajo.*” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 23, *grifo nosso*) Ledo engano.

Aqui abre-se espaço para o homem médio burguês, com a necessária adaptação russa: não se trata de uma elite que domina os meios de produção, mas uma massa que vai se formando a partir da apropriação de um capital cultural, daí a importância dos intelectuais russos, a *intelligentsia*¹². Na figura de Golyádkin, essa massa é representada como alguém que deseja ser *General de si mesmo*, se quisermos adotar a nomenclatura russa, um urso do departamento, se quisermos nos aproximar dos termos da própria narrativa.

¹² Não tomamos Golyádkin como um representante da *intelligentsia*, tendo em vista que, apesar de um pouco letrado, ele não é um intelectual. Em nossa referência, buscamos apenas dar relevo ao trabalho intelectual que foi realizado pelos grandes autores e pensadores russos do século XIX. Contudo, é válido lembrar, que boa parte da *intelligentsia* era constituída pelos *raznotchintsy*.

Todavia, e esse operador adversativo não poderia faltar em se tratando de Dostoiévski, a tentativa do herói é frustrada, pois se a Niévski é ilusória, o sonho do *selfmade man* russo também o será. Por isso, o desfile na Niévski não pode ser bem-sucedido, não pode mostrar essa “(...) figura morrinhenta, acanhada e bastante calva (...)” ao mundo e esperar do mundo uma “(...) plena satisfação com o que acabara de ver.” (*Ibid.*, p. 10) Então, quando percebe que seu chefe passa por ele e nota seu desfile *luxuoso* pelo espaço mais célebre da cidade, Golyádkin fica completamente enrubescido e titubeia:

“Faço uma reverência ou não? Respondo ou não? Confesso ou não? – pensava nosso herói numa aflição indescritível – *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*”. (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 16, aspas do autor, *grifo nosso*)

Outra vez, Golyádkin manifesta a potencialidade do duplo. Vemos aqui, que o duplo parece a ele como uma saída, como uma forma de não se responsabilizar por seus comportamentos indignos à sociedade da época. O herói não consegue explicar sua atitude a ninguém, muito menos a seu superior, a quem considera como inimigo e por isso tenta se justificar, mentindo para si mesmo, depois que a carruagem do chefe já passou: “(...) sabe como é, Andriêi Filíppovitch, também fui convidado para o jantar, e pronto!” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 17) Eis o dado que precisaria ser confessado: ele ousa aparecer onde ninguém o solicitou, ousa exigir o que não lhe diz respeito, ousa desrespeitar as convenções como seu direito – todavia, isso tudo está longe de trazer-lhe algum benefício. Como não há nenhuma justificativa plausível e verdadeira, sobra o ódio contra aqueles que o mantêm nessa posição: “[Golyádkin] lançou um terrível olhar desafiador para o canto dianteiro da carruagem, um olhar que se destinava a reduzir de uma vez a cinzas todos os seus inimigos.” (*Ibid.*)

Esses processos de ojeriza ao chefe ou aos colegas de trabalho ou, até mesmo, às poucas mulheres que compõem a narrativa se dão, em geral, a partir do diálogo do herói com ele mesmo. Em nenhum momento esse tipo de manifestação de contrariedade chega a ser proferido. Ele pode até tentar se justificar “– Os senhores todos me conhecem, mas até agora só conheceram um lado meu. Neste caso não cabe censurar ninguém, e confesso que eu mesmo tenho uma parte da culpa” (*Ibid.*, p. 37), contudo, não é agressivo com seus *inimigos* verbalmente, seu ódio é mantido em sua interioridade:

O senhor Golyádkin fez um silêncio eloquente e pôs a mais significativa expressão no rosto, isto é, depois de erguer o sobrolho e apertar os lábios até não mais poder, despediu-se dos senhores funcionários [dois colegas que encontrou em um restaurante] com um sinal de cabeça e saiu, deixando-os extremamente perplexos. (*Ibid.*, pp. 38-9)

Diante disso, o aparecimento do duplo também representa uma espécie de ponte entre o que existe no interior de Golyádkin e o mundo sensível — é uma careta, uma máscara que age no mundo externo. O duplo concretiza os desejos de Golyádkin, porque é idealizado como seu oposto; é, também, a materialização do possível: se em Golyádkin a careta traz a perplexidade ao interlocutor, o Duplo-Careta traz ao outro o riso, o riso do *si*, o riso do outro. Depois de evitar o chefe, o herói finge que nada aconteceu, que tudo está conforme as regras e que ninguém precisa ser punido por pensar e protagonizar tais procedimentos, afinal, não era ele que estava na Niévski, mas um outro. Verificamos, ainda, a disposição metonímica do fantástico, sobre a qual comenta Jackson (2009): quando propõe essa atitude, *fingir que não sou eu*, Golyádkin inicia o processo de surgimento do duplo, ou seja, o que ele concebe como um comportamento que o torna alheio de si, se converte no duplo, alguém que lhe toma o lugar no mundo.

Isso ainda pode ser verificado na previsão oracular do herói, ainda na segunda página da narrativa: “– Ah, seria uma coisa – disse o senhor Golyádkin a meia-voz – (...) se, por exemplo, (...) *me brotasse uma espinha* ou me viesse alguma outra contrariedade (...)” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 10, *grifo nosso*) Dito e feito, na manhã posterior ao surgimento do duplo, Golyádkin sente “(...) os membros alquebrados, a cabeça tonta, a *região lombar estropiada* e um maligno resfriado”, os quais “(...) testemunhavam e asseguravam toda a probabilidade do passeio noturno da véspera e, em parte, tudo o que havia acontecido durante aquele passeio” (*Ibid.*, p. 77, *grifo nosso*). Entretanto, a profecia se *realiza* em termos relativos, pois o corpo sente apenas *em parte* a confirmação do ocorrido.

Depois dessas observações, voltemos a Berman (2007). O teórico identifica a culpa que paira nos sonhos de Golyádkin por este não conseguir aceitar o seu lugar e relaciona o que se segue a essa autonegação. Todavia, a autonegação precisa ser desdobrada ainda mais um pouco e não só em termos comportamentais ou políticos, mas também cômicos e satíricos. Berman (2007) não aprofunda muito sua análise nesses termos, o que, a nosso ver, está muito atrelado à seriedade que confere a

Golyádkin enquanto partícipe desse movimento de protagonismo urbano. Ele compreende o herói como vítima de Petersburgo e isso é verdadeiro — afinal, Golyádkin não sabe se comportar de acordo com as convenções rígidas da cidade, não consegue adaptar-se à ausência de espontaneidade: “eu (...) gosto da tranquilidade e não do burburinho da alta sociedade. Lá entre eles (...), é preciso saber fazer rapapés” (DOSTOIEVSKI, *op cit*, p. 23).

Contudo, essas características fazem parte de sua personalidade confusa, hiperbólica, paranoica que convém ser analisada segundo esses elementos. Além disso, se considerarmos Golyádkin exclusivamente como vítima, ignoraremos o fato de que ele despreza aqueles que ocupam lugares inferiores na hierarquia, como Pietruchka, o criado, e Carolina Ivánovna. E mais, negligenciaremos sua ânsia pelos privilégios que a casta mais elevada detém. Por fim, incorreremos na planificação de uma personagem bastante complexa e contraditória, como é qualquer habitante de um país caótico, qualquer *ser literário* nascido nesse país.

Rir, portanto, de Golyádkin, é perceber que sua luta é também uma farsa e que reformas são necessárias para que se evitem doenças sociais. Berman (2007) evidentemente chega a essas conclusões, mas se esquece de rir e, com isso, desconsidera, em parte, a tradição russa do riso, tão cultivada por autores como Gógol e Púchkin. Assim, partindo de caminho diverso, notifica algo relevante ao extremo, declarando que

A ruptura verdadeiramente revolucionária ocorreria (...), se o funcionário pudesse afirmar ambos os Goliadkins, com todos os seus desejos e impulsos, como seus. Então, e apenas então, poderia ele arriscar-se a exigir reconhecimento – uma exigência moral, psicológica e política – no espaço urbano imenso, porém até aqui não reclamado, de Petersburgo. (BERMAN, 2007, p. 249)

Ou seja, apesar de não reconhecer Golyádkin como um portador de valores que legitimam, em menor ou maior grau, a opressão petersburguense, Berman (2007) considera que a *síntese* do herói e seu duplo, composta pela compreensão das carências do duplo e do herói, podem representar uma resistência. Não obstante, Golyádkin não é capaz desse movimento, por conta de sua hipocrisia, impelida pela ausência de um imaginário libertador. Aliás, a síntese nos escritos dostoiévskianos não é algo latente, conforme Bakhtin (2018). Quanto à modernização, Berman (*op cit*) vê muito bem como Golyádkin incorpora o subdesenvolvimento da Rússia.

Bezerra (2008), apoiado na hipótese bakhtiniana, se aproxima da análise de Berman (2007), ainda que não coincida com ela. Partindo do conceito de dialogia de Bakhtin, Bezerra (*op cit*) compreende que o *eu* depende muito do *outro* e é por meio das interações que nos constituímos em nossa subjetividade. Portanto,

(...) ao sonhar com projetar-se à sociedade do alto, ao mundo socialmente desejado e manter ao mesmo tempo sua personalidade una e indivisa (...), o sr. Golyádkin está querendo saltar por cima das leis desse mesmo universo, queimar etapas objetivamente impossíveis de serem queimadas. Tentando assumir valores do universo socialmente desejado, mas assumi-los só muito tenuamente, numa superfície extremamente precária, ele não assume de fato o outro universo e quer dele participar mantendo concomitantemente e no essencial sua anterior inteireza, sua integridade como persona, quer impor-se ao outro universo como um duplo dos dois (...), quer estar lá e permanecer cá, essencialmente cá, em suma, quer ser uno, indiviso na essência e duplo numa tênue aparência. (BEZERRA, 2008, p. 247)

Ou seja, o herói deseja participar da elite, porém, pretende manter seus valores morais intactos. Isso se demonstra irreconciliável, pois, como a obra propõe, a elite é corrupta, mentirosa, fútil, afetada *etc.* Logo, qualquer um que deseje participar dessa casta, deve fruir as artimanhas, os jogos, os conluios para ascender e se manter relevante socialmente. Golyádkin intenta demonstrar seu valor, ainda que sem saber dançar as músicas de salão, sem saber fazer os rapapés, sem usar a linguagem florida e *dandy* da elite petersburguense, espelho hiperbólico da corte francesa. Ele acredita que um trabalho bem feito, fruto de uma dedicação exemplar, pode ser recompensado com seu ingresso.

Apesar disso o herói arremata contra a elite, somente para pertencer a ela. Logo, se a aristocracia é uma sala trancada, Golyádkin deseja forçar a porta até conseguir entrar, mantendo intactos os alicerces — sendo mais provável que ele trabalhe fielmente para consertar a porta que estragou ou, quando menos, se sentirá confortável como porteiro. Desse modo, quando o herói é recebido no salão de festas do Conselho de Estado, ele se sente “(...) transbordando de amor (...), quase reconciliado de todo com os homens e o destino” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 227), isto é, contente por estar na alta sociedade, posto as constantes humilhações pelas quais passou: a possibilidade da demissão, sua vida privada sendo escandalizada, seu *criado* deixando de servi-lo por não considerá-lo uma *pessoa de bem...* Seu comportamento, claro, é muito inocente, e a narrativa se esforça para evidenciá-lo, ou seja, para ilustrar como Golyádkin não possui meios para efetivar uma mudança, a nível micro, e muito menos macrológico. Disso, porém, já nos alertou Berman (2007).

Além disso, ele mostra que pode fazer concessões desde que possa permanecer junto da elite. Dessa maneira, em sua primeira participação na casa do Conselheiro, ele tenta tirar Clara Olsufiévna para dançar: “O senhor Golyádkin cambaleou para frente uma primeira vez, depois uma segunda, em seguida levantou um pé, depois fez algo como um rapapé, depois bateu com o pé no chão, depois tropeçou... *ele também queria dançar com Clara Olsufiévna.*” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 60, *grifo nosso*) Portanto, mesmo que se considere uma daquelas “(...) pessoas para quem o objetivo imediato do homem não está em sua habilidade para fazer rapapés” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 38) ele não deseja que a música acabe, se puder participar da dança nesse conflituoso jogo que a cidade propõe aos seus cidadãos.

A realização dos sonhos do herói se dará, todavia, a partir de uma reta iluminista, pois é a partir de uma reta que guia seus sonhos iluministas de *ser burguês*: “(...) eu só quis dizer que ando em linha reta, que desprezo rodeios.” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 113) Ele também crê que possa separar sua vida privada da pública, algo que se mostra errôneo ao longo da narrativa:

– Yákov Pietróvitch, Yákov Pietróvitch!... – ouviu-se a voz de Andriêi Filíppovitch atrás do senhor Golyádkin.
O senhor Golyádkin já estava no primeiro lanço da escada. Voltou-se rapidamente para Andriêi Filíppovitch.
– O que o senhor deseja, Andriêi Filíppovitch? – disse num tom bastante firme.
– O que há com o senhor, Yákov Pietróvitch? De que maneira?...
– Não há nada, Andriêi Filíppovitch. Estou aqui por iniciativa própria. Trata-se de minha vida privada, Andriêi Filíppovitch.
– O que é isso?
– Estou dizendo (...) que se trata de minha vida privada e que aqui, segundo me parece, não há nada de censurável no que tange às minhas relações oficiais. (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 41)

Contudo, quando confronta a demanda pela retidão da cidade com seu corpo, ele se expõe à mentira de Petersburgo e é tragado por seu poder esmagador ao não ser aceito em seus espaços: a surpresa com que recebem alguns dos transeuntes impede qualquer naturalidade. Com seu orgulho ferido na Niévski e sua expulsão do baile, evidencia-se que a demanda de Golyádkin pela ascensão não poderá ser aceita segundo seu padrão de comportamento, o qual é impelido por uma reivindicação de espaço mais digno.

Ao mesmo tempo em que constrói um discurso baseado na retidão de caráter, o herói constrói seu caminho com um vagar indefinido, ondulando desordenado pelas

ruas da cidade. Assim, depois de ser expulso do baile, vagar a esmo por uma nevasca, o narrador alerta “(...) o senhor Golyádkin não só queria fugir de si mesmo, mas deixar-se destruir completamente, não ser, virar pó.” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 66), ao passo que, logo em seguida, o herói considera que toda a humilhação sofrida da festa “(...) não seja mesmo nada, nem manche a honra de ninguém.” (*Ibid.*, p. 67) Mais um jogo duplo, um corpo que busca viver como se suas ações não repercutissem no mundo — Golyádkin —, outro que deseja usurpar-lhe a vida para pôr em prática seus anseios — Duplo.

O primeiro encontro entre *eu* e o *outro-eu* se dá em meio a essa tempestade, às margens da Fontanka, um dos canais que separa os setores mais importantes dos mais marginais da cidade. Ou seja, o choque acontece em um ponto estratégico que enfatiza a dicotomia: ascensão/ exclusão social. O duplo aparece aí como a ponte Izmáilovski, a qual conecta ambas as partes da cidade, o sonho de Golyádkin a seu fim. A ligação, todavia, marcará ainda uma vez os pares: Golyádkin seguirá alijado da dança da elite, enquanto o duplo demonstrará sua enorme capacidade de fazer floreios e rapapés.

Nessa noite terrível, Golyádkin se surpreende com o fato de que possa haver um outro alguém ali. Mesmo assim, o narrador tenta justificar esse peculiar acontecimento, emulando as palavras do protagonista: “(...) ele era um homem como qualquer um, é claro que decente como todas as pessoas decentes, e é possível que tivesse alguns méritos até bastante consideráveis — em suma, era senhor de si.” (*Ibid.*, p. 70)

Essa defesa da banalidade da situação é um sinal de desespero, afinal, o herói se questiona: “(...) o que está se passando comigo, será que enlouqueci de fato?” (*Ibid.*, p. 69) Curiosa colocação: como é possível constatar-se como louco, *de fato*? Finalmente, Golyádkin reconhece o transeunte: “(...) agora o desconhecido lhe parecia conhecido (...)” — aqui é impossível não lembrar da definição freudiana —, todavia, o herói “(...) não desejaria encontrar-se com ele por nenhum tesouro do mundo, e muito menos encontrar-se assim, como acontecia agora, por exemplo” (*Ibid.*, p. 70), porque sabia, *desde o princípio*, que o final dessa tessitura seria trágico para ele: se o duplo chega, o *eu* vai embora — o que ocorre ao final.

Esse sempre-titubear é bastante enfatizado ao longo da narrativa e é um de seus aspectos mais cômicos, tendo em vista que decorre do modo com que a personagem realiza seus intentos. Por exemplo, depois do encontro com o chefe da repartição, o herói protagoniza uma típica cena dostoiévskiana:

O senhor Golyádkin, que, conversando até então com Andriêi Filíppovitch da parte inferior da escada, olhava de um jeito que parecia pronto para avançar direto nos olhos dele, ao perceber que o chefe da seção estava um pouco confuso, deu um passo adiante quase sem se aperceber. Andriêi Filíppovitch recuou. O senhor Golyádkin subiu mais um degrau, mais outro. Andriêi Filíppovitch lançou um olhar intranquilo ao redor. Súbito o senhor Golyádkin chegou rapidamente ao topo da escada. Mais rápido ainda Andriêi Filíppovitch pulou para dentro da casa e bateu a porta atrás de si. O senhor Golyádkin ficou só. Sua vista escureceu. Ele ficara completamente desorientado e agora estava numa meditação confusa, como se procurasse se lembrar de alguma circunstância também muitíssimo confusa por que passara havia bem pouco tempo. (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 42)

A dramaticidade dessa cena é bastante trabalhada, conferindo um ganho de intensidade ao relato. Num primeiro movimento, o narrador nos leva a crer que algo terrível acontecerá, é possível que o herói lance seu rival escada abaixo, enquanto escala os degraus da alta sociedade — raro momento em que seu corpo consegue reivindicar espaço. O ambiente, portanto, é extremamente significativo, como afirma Bakhtin (2014), ao salientar que os espaços de transição, tais como a sala de espera, o corredor, o *hall*, são importantes em Dostoiévski, visto que enfatizam as próprias transições de suas narrativas. Todavia, quando finalmente consegue galgar todos os degraus para fazer sua entrada no seletivo mundo da nobreza, Golyádkin se vê imerso numa total escuridão, pois a porta desse mundo lhe foi fechada bruscamente na cara.

A escada, enfim, não é um passaporte: não basta vencer o espaço, se as mesmas gentes permanecerem. Nesse momento somos deslocados da apreensão ao riso frente à quebra de expectativas. Essa cena funciona como um microcosmo do todo narrativo e nos indica o que acontece no resto do enredo: apesar de todos os esforços, Golyádkin não atingirá suas ambições. O mundo de Petersburgo se encarregará de pô-lo em seu devido lugar: senão pela rigidez do espaço da cidade, programado para conter manifestações, pela legitimação dos comportamentos da elite ou, ainda, pela fúria da natureza, a qual busca retomar seu curso no charco.

Por essas razões, ele precisa se desdobrar em um *novo eu*, este que é mais suscetível ao jogo da cidade e da elite. Portanto, ao Duplo caberá “(...) realizar tudo o que o Golyádkin original não consegue realizar: ser promovido no trabalho, [ser] recebido naquele salão [do Conselheiro Beriendêiev], ter o respeito e a estima de todos, em suma, ter vida social conforme lhe prescrevera o médico.” (BEZERRA, 2008, p. 247) Ou seja, as ações do duplo deverão antagonizar o manual de boas condutas do herói:

(...) o senhor Golyádkin segundo entrou de supetão na sala trazendo papéis em ambas as mãos e debaixo do braço. Depois de dizer de passagem umas duas palavras necessárias a Andriêi Filíppovitch, trocar umas palavras com mais alguém, desfazer-se em amabilidades com outros, distribuir familiaridades a terceiros, o senhor Golyádkin segundo, pelo visto sem mais tempo a perder à toa, parecia já se preparar para deixar a sala. (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 119)

Fica patente, nesse caso, o contraste entre um e outro. Enquanto o duplo compra a afetividade da repartição com sua bajulação, visando ser recompensado por isso, Golyádkin afirma, quando surpreendido em um restaurante de luxo na Niévski por dois colegas de trabalho, que

(...) há pessoas, senhores, que não dizem que são felizes e levam uma vida plena, mas, por exemplo, usam calças que lhes caem bem. Há, por fim, pessoas que não gostam de andar por aí saltitando e saracoteando à toa, procurando cair nas graças de alguém, bajulando e principalmente, senhores, mettendo o nariz onde não são chamadas... (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 38)

Esse herói se desloca de uma filosofia composta por clichês a uma afirmação esquisita sobre como lhe caem bem as calças que veste, proposição que tem muito a ver com a obsessão pela parametrização militar da cidade — e/ou a sátira dessa obsessão. Ou seja, ele ataca o comportamento exagerado da corte, composto por inúmeros floreios e por dissimulações, mas atrela a felicidade ao uso de calças de corte esmerado. Eis uma abissal incapacidade de produzir equivalências retóricas e, por isso, altamente cômica. Porém, representa uma sutil definição não só da personalidade de Golyádkin como também da vida na cidade de Petersburgo. Ainda assim, observa-se que o duplo só realiza aquilo que o herói não teve capacidade de fazer, seja pela sua moral, seja por incapacidade intersubjetiva.

Tal embate de vozes dissonantes, de acordo com Bakhtin (2018), só pode existir no capitalismo. O teórico considera que o romance polifônico, ou seja, o romance de muitas vozes, no qual não há a prevalência do discurso do autor, tem lugar nesse modelo econômico porque o capital coloca os opostos na mesma vitrine e vende a ambos. Nesse sentido, Bakhtin (2018) releva a Rússia como um importante fomento ao romance polifônico, tendo em vista que, apesar do avanço do capital, mantém preservada em sua estrutura social, diversas estruturas que remontam ao sistema feudal.

Por sua natureza profundamente contraditória, o russo absorve a realidade segundo uma multiplicidade de vozes dissonantes entre si. A ordem moderna não é integrada conforme o sistema norteador, mas como *um sistema* frente a uma tradição milenar. Por isso, no romance polifônico de Dostoiévski, vibram as mais distintas vontades segundo a lógica do acontecimento. Nesse sentido, a escolha pelo *raznotchíni-etz*, “(...) porta-voz de um ‘povo fortuito’” (BAKHTIN, 2018, p. 24), termo emprestado de B. M. Engelgardt, é de todo justificada, tendo em vista que esse herói da burocracia é um dos maiores representantes da forçada tentativa de modernização, pois é alguém desvinculado da terra — por isso mesmo, legitimamente cidadão, moderno.

Depois dessas primeiras aproximações, agora passamos à segunda parte da análise d’*O Duplo*, isto é, momento em que nos dedicamos a apreciar os elementos fantásticos e grotescos da obra. A respeito desses componentes, consideramos que, assim como a carnavalização problematizada por Bakhtin (2018), atuam como importantes desestabilizadores das instituições, da forma de vida, da burocracia modernas e, principalmente, da unicidade do ser.

A dimensão linguística dos enunciados é dotada do exagero, da repetição e da carência de coincidência entre enunciado e fato. Dessa forma, o aspecto satírico se desenvolve em uma linguagem cingida por parte de Golyádkin. Vejamos um exemplo que perpassa toda a narrativa: “Não sou um intrigante — e disso também me orgulho.” (p. 24), que se repete nas páginas 38, 93 e 113, praticamente nos mesmos termos. Contudo, isso não se verifica no comportamento de Golyádkin, conforme ele ganha corpo (ou corpos) pela narrativa, pois deseja tornar o duplo partícipe de seus planos, enunciando, por duas vezes, o oposto do que professara: “Mas nós dois vamos usar de artimanhas, Yacha¹³ [Duplo], e de nossa parte fazer um trabalho de sapa e passar a perna neles.” (p. 104) Para aumentar ainda mais a discrepância, o Duplo, cinicamente, apontará essa arbitrariedade em público “(...) com o sorriso mais venenoso, insinuando muita coisa, disse-lhe: ‘Estás brincando, mano Yákov Pietróvitch, estás brincando! Nós dois vamos usar de artimanhas, Yákov Pietróvitch, usar de artimanhas’.” (p. 120)

Apesar do desejo de Golyádkin de agir segundo as suas máximas, ele não consegue — desestruturando, com isso, o nível discursivo: ele enuncia tantas vezes

¹³ Forma carinhosa de tratamento do nome Yákov, de acordo com Bezerra (2013).

os mesmos signos, mas é incapaz de seguir seus próprios preceitos. Como se tentasse, misticamente, evocar aquilo que diz a partir da repetição dos mesmos termos, dos mesmos rituais. A resposta a essas preces ao além se configura no Duplo, quem rouba seu lugar no mundo e põe em execução as artimanhas de Golyádkin. Essa evocação remete a um espaço e a um tempo híbridos nos quais não há distinção entre o não-natural e o natural e, justamente por isso, podem romper com os grilhões do mundo rígido de São Petersburgo, do autoritarismo dessa sociedade.

Em determinados momentos da narrativa, as excessivas repetições da narração chegam a dificultar a compreensão do que acontece. Algo que é fruto, também, da grande extensão dos parágrafos e da pormenorização de detalhes banais:

Depois de dizer de passagem umas duas palavras necessárias a Andriêi Filippovitch, trocar umas palavras com mais alguém, desfazer-se em amabilidades com outros, distribuir familiaridades a terceiros, o *senhor Golyádkin segundo*, pelo visto sem mais tempo a perder à toa, parecia já se preparar para deixar a sala, mas por sorte o *senhor Golyádkin primeiro* parara em plena saída e sem detença começara a conversar ali mesmo com uns dois ou três colegas funcionários. O *senhor Golyádkin primeiro* investiu direto contra ele. Tão logo o *senhor Golyádkin segundo* percebeu a manobra do *senhor Golyádkin primeiro*, começou a olhar ao redor com grande inquietação, procurando por onde se esgueirar depressa. Mas nosso herói já segurava a manga do casaco do seu hóspede da véspera. (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 119)

Aqui verificamos como o narrador age bastante na miudeza porque narra o *pequeno inseto* e não o *urso* da repartição. A ênfase nesse detalhamento acentua a pequenez dos eventos, eviscerando o cotidiano, repetindo uma iteração que aumenta o exagero com que o herói, já exagerado, exagera a sua importância nenhuma. A banalidade e a percepção enlouquecida de Golyádkin, o qual enxerga inimigos em toda a parte, criam um contraste que reforça o potencial cômico dos eventos narrados. Finalmente, ocorre uma aceleração da leitura, a qual obriga a atenção do leitor, para que este consiga dimensionar o turbilhão que ocorre na mente do herói, nos obrigando à dor e à loucura.

Com esse proceder, confere a duplicidade na linguagem. Mas é na representação linguística do pensamento do herói que o discurso ganha contornos mais alheadores, evidenciando a derrocada mental proveniente da materialização do duplo. Aqui temos Golyádkin já quase totalmente *fora de si*, no último capítulo, tergiversando sobre a carta que ninguém nunca escreveu, embora ele não saiba:

Quer dizer então que não é um baile, as visitas acorreram por algum outro motivo – pensava meio pasmo nosso herói. – Mas Será hoje? – passou-lhe de relance pela cabeça. – Será que errei a data? É possível, tudo é possível... A coisa é assim, tudo é possível... É até possível que a carta tenha sido escrita ontem, mas não chegou às minhas mãos, e que Pietruchka esteja metido nisso, velhaco duma figa! *Ou terá sido escrita amanhã*, quer dizer, esperar com a carruagem... (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 216, *grifo nosso*)

O tempo não é o do relógio, o raciocínio também não é linear. Não há ordem nessa mente, nem nesse corpo: “As botas, as calças e todo o seu flanco esquerdo eram uma sujeira só, a presilha da perna direita da calça tinha sido arrancada e o fraque estava até rasgado em muitos lugares.” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 195) De modo magistral, o uniforme do herói se suja conforme seu desencontro de classe, de razão, mantendo a amarração composicional. Porém, um funcionário sujo, sem asseio, não pode ser comportado no seio da nobreza. Suja desilusão. E, por isso, até mesmo na taverna onde ele se abriga da nevasca, “(...) todos, terminantemente todos o observavam com o ar mais sinistro e suspeito. Súbito um militar reformado, de gola vermelha, pediu o *Politzêiskie Viédomosti*¹⁴” (*Ibid.*, p. 194), como sugerisse a procedência criminosa do herói. Diante do que ele pouco poderia fazer, tendo em vista que até chegar nessa taverna, ele havia *voado* para “(...) apanhar seu desafeto. Agarando-se a um dos flancos da *drójki*¹⁵ por todos os meios que a natureza lhe dera, nosso herói voou algum tempo pela rua tentando a custo trepar na *drójki*” (DOSTOIÉVSKI, *op cit*, p. 190); depois havia “(...) despencado da *drójki* como um saco de farinha (...)” (*Ibid.*, p. 191), rolando sem direção, e, por fim, “(...) deu por si já na ponte Se-meónovski, e assim mesmo porque conseguiu esbarrar em duas velhas mascates, derrubá-las com suas mercadorias e também estatelar-se.” (*Ibid.*) A loucura de Golyádkin coloca a própria cidade em desalinho. Sai, portanto, de sua mente, externaliza-se em seu uniforme e chega até a cidade, tornando impossível esconder sua condição mental.

Aliás, o narrador se recusa a aceitar a loucura de Golyádkin, descontruindo a simplificação binária louco-são. O louco, antes de tudo, é uma pessoa, repleta de conflitos. No caso de Golyádkin, ele se dá conta de que avalia as coisas errado: “Não estarei exagerando (...), não estarei indo longe demais? É sempre assim; sempre exagero na medida.” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 106) O que o difere dos demais, dos

¹⁴ Segundo nota da edição russa, esta é uma referência ao “Boletim da polícia da Cidade de São Petersburgo”, o qual fora editado de 1839 a 1917.

¹⁵ Pequena carruagem, em russo.

exemplares seres *normais*, é a persistência em sua ideia: a conquista de seu lugar na sociedade e a *perseguição* que sofre em decorrência disso, esta que não é percebida como tal nem pelo herói, por isso, embora verifique seus exageros, ele insiste na sua luta, continua seu *suicídio* moral. A loucura se coloca na narrativa como resultado da audácia de Golyádkin, como desdobramento da impossibilidade de *purificação* individual, como, enfim, resposta à reza iluminista da unicidade do ser. O sujeito é conflituoso, cheio de nuances, desejos e idiossincrasias que o impedem de ser facilmente definido ao redor de apenas um significante.

Assim, nos aproximamos bastante daquilo que Jackson (2009) problematiza sobre o Fantástico, tendo em vista que, formalmente, o Fantástico desequilibra o real. Desse modo, a postura desse narrador nos faz perceber as nuances da transformação de Golyádkin, alguém que não consegue aceitar suas próprias incoerências. Por conta disso, o narrador explora muito bem a rigidez e a opressão do que se denomina como *normal*, ainda que instáveis. Embora não sem certo sadismo, Golyádkin é observado no seu limite, quando já não consegue mais suportar as convenções autoritárias de Petersburgo – ao que se verifica, nessa característica, uma forma de operação do grotesco, segundo Kayser (2013): as certezas são esvaídas diante do alheamento. Porém, como era de se esperar, a cidade vence, pois, como já mencionamos, esse herói não dispõe do imaginário necessário para a conquista de seu ideal, ou seja, para a vitória do *raznotchínetz*, explorado pela Petersburgo.

Além do narrador, outra estrutura que é bastante impactada pela desestruturação em *O Duplo* é o espaço. Aqui, o natural e o sobrenatural são intercambiados constantemente. Como já esboçamos, o espaço atua como um dos indicativos da constante alucinação que vibra no ser de Golyádkin. Entretanto, dimensionar se é o espaço que bagunça seus devaneios ou é a mente conturbada que interfere no espaço é uma questão difícil. Por isso, cremos que não haja uma hierarquia em sua perturbação, mas uma plasmação da loucura de Golyádkin e da pestilência do ar petersburguense. Essa mescla alucinante é configurada desde a primeira página do livro, a partir de um expediente sensacional: o clima da cidade, sua atmosfera insalubre não é uma coisa, com o que se poderia chamar de *isto*, é, ao contrário, *alguém* que sente, que age, que repreende:

(...) o dia cinzento de outono, turvo e enlameado, espiou pela vidraça embaçada de sua janela com um ar tão zangado e uma careta tão azeda que o senhor Golyádkin já não teve como duvidar de que não se encontrava em

algum reino dos confins, mas na cidade de Petersburgo, na capital, na rua Chestilávotchnaya, no quarto andar de um prédio bastante grande, imponente, em seu próprio apartamento. (DOSTOIÉVSKI, 2013, pp. 09-10)

Observemos a manobra que o narrador faz nesse excerto, deslocando-se de impressões estranhas sobre o dia para a especificação burocrática da moradia de Golyádkin. Assim como, pouco antes dessas descrições, ele nos coloca diante do herói acontecendo frente ao mundo real, depois de vagar impreciso sobre *seus desordenados devaneios*, até vislumbrar seu quarto bagunçado e sujo. Desse modo, aos poucos ele se apercebe nessa atmosfera híbrida, mais afastado de seu afrouxamento, imposto do sono.

Não obstante, o componente fantasmagórico não está limitado às descrições do narrador, mas é sentido pelo próprio herói: “Ah, seria uma coisa (...), seria mesmo uma coisa se hoje eu cometesse alguma falha, se, por exemplo, acontecesse alguma esquisitice – me brotasse uma espinha estranha ou me viesse alguma outra contrariedade (...).” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 10) Mais uma vez, colhemos um exemplo do potencial metonímico do fantástico – a *espinha desdobrada* se configura na aparição de outro *senhor Golyádkin*.

A imaginação do herói é tão comprometida, que nada parece escapar do complot que se organizou contra ele, como é o caso do *samovar* “(...) zangado, irritado, fora de si, ameaçando continuamente transbordar e matraqueando com fervor alguma coisa em sua linguagem esdrúxula, velarizando e ciciando para o senhor Golyádkin, talvez querendo dizer: pegue-me, boa alma, pois já fervei tudo o que tinha que ferver e estou pronto.” (*Ibid.*, p. 11) Esse espaço do risível, porém, aos poucos cede lugar a uma dimensão sombria, de desencontro.

Ao passo em que as aparições do duplo intensificam a loucura de Golyádkin, ele perde, aos poucos, sua humanidade, sendo cada vez mais coisificado. Nesse sentido, tanto as coisas parecem animadas para Golyádkin, quanto ele se torna coisa, em seu próprio raciocínio:

“(...) Não sou um trapo velho; não sou um trapo velho, meu senhor! “Numa palavra, nosso herói se decidira. “O senhor [Duplo] é o culpado, meu senhor!” Ele decidira protestar, e protestar com todas as forças, ir até a última possibilidade. Assim era ele! De maneira nenhuma poderia aceitar que o ofendessem, menos ainda permitir que o enxovalhassem como um trapo velho e, enfim, permitir isto a um homem totalmente depravado. Não discutamos, pois, não discutamos. Talvez, se alguém quisesse, se alguém quisesse mesmo, por exemplo, se quisesse transformar forçosamente o senhor Golyádkin num

trapo velho, o transformaria mesmo, transformaria sem resistência e impunemente (o próprio senhor Golyádkin já o sentira outra vez), e o resultado seria um trapo velho e não Golyádkin – seria um trapo sujo, mas esse trapo não seria um trapo simples, esse trapo seria dotado de amor-próprio, esse trapo teria ânimo e sentimentos, e mesmo que fosse um amor-próprio humilde e uns sentimentos humildes e escondidos bem fundo nas dobras sujas desse trapo velho, ainda assim seriam sentimentos... (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 123)

Depois de ser mastigado pelas forças *sobrenaturais* da cidade, ser humilhado pelo seu algoz, o Duplo, em público, ser praticamente demitido e ter a sua moral dilacerada, sua sentença se professa: ele será tratado como um trapo, guardado pelo Estado em alguma província como algo impróprio para a cidade. Nesse excerto, o deslocamento do autorrespeito de Golyádkin para uma insuficiência intelectual que lhe impede qualquer dignidade pessoal fica nítido. Até que, enfim, torna-se um objeto.

Há, ainda, toda uma miríade de seres conjurados para definir o herói como coisa, desanimá-lo, torná-lo menos humano, um híbrido de bicho, coisa e gente. Assim, o narrador apela a signos linguísticos que enfatizam essa concepção, optando pelos seguintes recursos metafóricos, os quais dividimos em 4 tipos:

Movimentos inaturais/ maquinais: “ajeitou-se maquinalmente” (p. 40); “(...) balbuciava maquinalmente alguma coisa” (p. 62); “corria, movido por alguma força estranha” (p. 72); “gesto automático e inconsciente” (p. 84); contraía-se de um jeito meio estranho (...); “(...) de raro em raro umas convulsões que mal se notavam sacudiam seus braços, pernas e cabeça” (p. 178); “(...) uma força especialíssima e estranha o conduzia (...), não era ele que caminhava (p. 181); “(...) ficou quase inteiramente alheado.” (p. 228)

No que tange a um Golyandkin zoomorfizado, temos algumas passagens ilustrativas: “Acovardei-me como uma galinha” (p. 53); “(...) se sentia um verdadeiro inseto” (p. 56); “(...) suas ideias se [agarravam] como carrapicho” (p. 73); “(...) mergulhou nos papéis sua [...] cabeça, exatamente com o objetivo do avestruz” (p. 81); “Ah, que cabeça de asno! [Golyádkin]” (p. 95); “(...) claudicando um após outro [Golyádkins] como uma longa corrente, uma longa fileira de gansos” (p. 157); “(...) tremendo como um gatinho.” (p. 232)

A respeito de sua coisificação, temos: “(...) estacava feito um poste” (pp. 66, 134); “(...) girar como um catavento” (p. 69); “(...) como um trapo velho em que se limpam as botas sujas” (pp. 122, 123, 146); “(...) ficou pálido como um lenço” (p. 175); “(...) inflamou-se como fogo” (p. 189); “despencou (...) como um saco de farinha” (p. 191); “tremeu feito vara verde.” (p. 216)

Quanto, à morte há as seguintes passagens: “(...) não estava nem vivo, nem morto” (p. 40); “(...) enfiando o pescoço na forca” (p. 95); “eu mesmo [Golyádkin] estou enfiando o pescoço no laço traiçoeiro deles” (p. 110); “(...) pálido como a morte” (p. 118); “(...) adormeceu como um morto” (p. 140); “Sou [Golyádkin] um suicida duma figa!” (p. 146); “(...) estou aniquilado.” (p. 217)

Apelamos a essas várias ocorrências para ilustrar o modo com o qual o narrador e/ou o herói caracterizam os acontecimentos. Espalhados pelo enredo, esse sistema metafórico faz com que a obra nos apresente o riso em contextos inesperados, quando, por exemplo, em um momento crítico, aproxima o protagonista de um avestruz. No âmbito dos enunciados, a narrativa ganha contornos grotescos, pois nos falamos de um sujeito que perde reiteradamente o controle de si e tem suas ações conduzidas por poderes obscuros — advindos de sua própria mente. Ou seja, Golyádkin parece um títere de uma força obscura que guia o seu corpo para uma fatal destinação: “(...) como se alguém tivesse acionado uma mola dentro dele (...) que o [faz] pular para dentro de um baile alheio sem ser convidado.” (DOSTOIÉVSKI, 2013, pp. 53-4) Essa *mola* é a loucura, desafio irracional à racionalidade institucionalizada em Petersburgo, visto que somente um louco pode ousar naquela cidade. Mas é, também, o duplo, que o obriga a mexer-se por entre os labirintos da humilhação.

Ademais, o herói leva às últimas consequências sua paranoia: “Será que todo mundo está enfeitado? (...), que algum demônio passou a perna neles?” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 95) Será, então, possível que ninguém nota a peculiaridade disso tudo? A essa pergunta, Anton Antónovitch responde: “(...) não fique perturbado. Isso acontece. Sabe – vou lhe contar –, a mesma coisa aconteceu com minha tia pela linha materna; na hora da morte ela também se viu desdobrada...” (*Ibid.*, p. 87) Aqui temos que rir, não é possível escapar ao riso; porém, rimos nervosamente, porque o desfecho sinistro da história não pode deixar de acontecer. A banalidade ataca a percepção persecutória de Golyádkin, fazendo com que o herói se sinta desamparado frente a seus inimigos.

Por fim, tal qual seus irmãos mais velhos, Eugênio Oneguín e Akáki Akákievitch¹⁶, Golyádkin termina na loucura e é internado. Ele mesmo se encaminha para o abismo, para a forca ou, ainda, para a morte (moral). Assim como Oneguín, ele enfrenta a sociedade, mas é também vencido, tanto pelo poder instaurado quanto pelo

¹⁶ Personagem de “O capote”, de Gógol.

clima horrível da cidade, o qual dificulta qualquer existência. De modo semelhante a Akákievitch, seu duplo perambula por Petersburgo; a diferença, entre outros aspectos, está localizada no fato de que o fantasma, o duplo de Akákievitch, assombra outrem, enquanto o duplo de Golyádkin protagoniza a derrocada de seu antigo *eu*, o herói da narrativa, o qual se conduz para o alheamento, para a loucura, para a morte social, cedendo, então, seu lugar ao duplo.

Conforme coloca Bezerra (2008), o duplo de Golyádkin, como aquele que protagoniza tudo o que não consegue o próprio herói, é um indício de que o pequeno funcionário já não é mais tão ingênuo quanto Akáki Akákievitch e pode, portanto, vencer segundo o jogo das aparências da cidade. Não precisa, pois, ficar mais à mercê das migalhas que, sem muita vontade, lhe são atiradas. Todavia, se o sujeito deseja permanecer íntegro, ou seja, impermeável aos modos e malícias da cidade, ele terá o abismo como fim. Assim, a solução proposta por Dostoiévski, conforme apontam Bezerra (*op cit.*) e Berman (2007), é a demanda pela aceitação das próprias idiossincrasias, pelo concílio entre as vontades do *eu* e as estâncias sociais. Mais que isso, Dostoiévski mostra que o sujeito iluminista, fechado, indivisível, não é possível frente à diversidade de contextos: a cidade não é impermeável à intempérie, tal qual a mente não é fechada à ideia. Ele evoca uma noção distinta do *in-diviso* moderno, como propõe Hall (2011), mas que ainda não é o sujeito descentrado, multifacetado do século XXI. A personagem dostoiévskiana ainda é presa a algumas amarras oitocentistas, ela não discute os papéis dos gêneros, por exemplo.

Nesse sentido, o duplo corporifica aquilo que Golyádkin nega em si. De fato, o duplo alega “Eu me espelho no senhor, Yákov Pietróvitch” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 186), aludindo à conversa que os dois têm, na qual Golyádkin convida: “(...) nós dois, Yákov Pietróvitch, vamos viver como o peixe e água, como irmãos; meu velho, nós dois vamos usar de artimanhas, usar de artimanhas de comum acordo; de nossa parte vamos armar intrigas para chateá-los... armar intrigas para chateá-los.” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 102) A Golyádkin é difícil a estabilização do sujeito iluminista, porque está sempre às voltas com seu problema: se eu quiser algo, preciso não ser quem sou; meus valores não toleram as artimanhas que preciso executar; minha classe não permite frequentar os espaços que desejo — por isso preciso não ser eu. Ele se dá conta disso “É até bom que vez por outra eu arme uma intriga e faça trabalho de sapa” (Ibid., p. 166), mas o herói não consegue lidar com o conflito ocasionado por esse comportamento, digamos, menos *honesto* ou menos condizente com sua casta.

Desse modo, a narrativa satiriza as perambulações de Golyádkin, este ser qui-xotesco, pela cidade das fachadas, das aparências – a qual decora, num estilo rococó, até um abatedouro, conforme a determinação de Pedro (FIGES, 2017). Decoração que é apenas superficial, pois as regras que Pedro criou adstringiam apenas as fachadas e não os interiores (*Ibid.*). Todavia, ao herói é insuportável a ideia de que *parecer* deva prevalecer sobre o *ser*, de que a bajulação é premiada em detrimento do esmero, de que o duplo deva prevalecer, enfim, ao *eu*.

Nisso, não podemos escapar à grande ironia colocada pelo autor, donde retiramos motivos para rir: o proceder do herói sempre o coloca em uma situação em que seu caráter se subordina às categorias da cidade e, para subvertê-las, precisa humilhar-se. Quando tenta entrar, sem ser convidado, no jantar da alta sociedade, ele é barrado. Nem por isso será impedido e, por fim, acaba na ridícula posição em que, depois de invadir a mansão pela entrada de serviço,

(...) está num cantinho, esquecido num cantinho que, mesmo não sendo dos mais aconchegantes, em compensação é mais escuro, está em parte encoberto por um armário imenso e velhos biombos, no meio de *detritos, trastes, e trapos* de toda espécie, escondendo provisoriamente e por ora apenas observando o transcorrer das coisas na qualidade de espectador de fora (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 51, *grifos nossos*).

Singular local para o valente senhor Golyádkin, cujo ímpeto pela auto humilhação não pode ser refreado por qualquer obstáculo: “Autoprovocar-se e assim revolver as suas feridas [é] (...) uma espécie de prazer profundo para o senhor Golyádkin, quase chegando à volúpia ” (DOSTOIÉVSKI, *op cit*, p. 128). O comportamento errante do herói o coloca em diversas situações semelhantes e, depois do desdobramento, cabe ao duplo ridicularizar o herói publicamente, no local de trabalho: “— Meu amor!! — proferiu o senhor Golyádkin segundo, fazendo uma careta bastante indecorosa para o senhor Golyádkin primeiro, e súbito, de modo totalmente inesperado e como quem faz um afago, pegou-lhe com dois dedos a bochecha direita, bastante rechonchuda”, e, logo após a profunda vergonha de Golyádkin:

(...) fez incontinente a cara mais desavergonhada e por sua vez o repreendeu. Depois de lhe dar mais uns dois tapinhas na bochecha, de lhe fazer cócegas mais umas duas vezes, de brincar com ele (...), o senhor Golyádkin segundo (...) deu o piparote final na barriga proeminente do senhor Golyádkin primeiro, e com o sorriso mais venenoso, insinuando muita coisa, disse-lhe: “Estás brincando, mano Yákov Pietróvitch, estás brincando! Nós dois vamos usar de artimanhas, Yákov Pietróvitch, usar de artimanhas” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 120).

Aqui, a graça já ultrapassou o limite da sátira. O opróbrio infringido contra o herói galgou um novo degrau: o infernal. Nesses episódios a problematização das categorias do real está contagiada com o sinistro de um humor doentio. Desse modo, não podemos deixar de considerar que os excessos do narrador, a mania de Golyádkin e a sociedade quase preguiçosa de Petersburgo, nos revelam uma dimensão mais abismal. Contudo, esses laivos são episódicos, nos deparamos com o humor abismal quando Golyádkin e seu duplo se enfrentam e este ridiculariza aquele.

Nós rimos com desconforto desse herói, rimos com culpa. Segundo a leitura que Kayser (2013) faz de Jean Paul, o riso satânico é uma ruptura do mundo fechado na totalidade; é, além disso, o Diabo como um grande humorista que ri da situação menos rizível: a flor vermelha que brota da cabeça do guilhotinado. Nesse sentido, rimos de Golyádkin pela sua patente desorganização, ausência de síntese, diante da realidade que se esfacela. Além disso, rimos por conta de seus exageros, das miudezas que o preocupam, da forma com a qual conduz suas ações. Rimos, ainda, da sua falta de noção prática, das mentiras que conta para si mesmo. Ou seja, há muitos motivos para rir dessa personagem. Porém, há momentos dos quais não conseguimos rir somente, tendo em vista a dor moral que o herói sente. Aí o riso como resposta ao ridículo, ao exagero, diminui, cedendo à sátira demoníaca.

Esse riso é personificado no duplo: esse ente que ri do opróbrio. Só ele é capaz de saber com precisão aquilo que mais magoa o herói. Como seu objetivo, do Golyádkin segundo, é escalar alguns degraus na Tabela, ele não conterà seu ímpeto satânico de sacrificar seu outro *eu* para ascender. Eis um detalhe importante da narrativa: expondo o protagonista ao flagelo, Golyádkin segundo consegue chamar a atenção para o seu caráter bem humorado, fazendo com que a sua luz, recém-adquirida, projete uma enorme sombra sobre o herói. Às custas da cabeça de um, o outro conseguirá acessar a alta sociedade. O duplo mata tudo o que é único em sua obstinada persistência.

Por isso, não dá para rir sem sentir um certo peso, embora saibamos que Golyádkin primeiro viva ainda no segundo. A narrativa nos faz rir das peripécias pequenas do funcionário, mas também nos faz mergulhar nesse caos que é a derrocada de alguém que padecia da mais extremada solidão. Só quem nunca se sentiu solitário pode ignorar o peso dessa sensação. Ademais, não esqueçamos que Dostoiévski é

reconhecido pela febre, pela convulsão, pelos heróis assassinos ou *idiotas*; pela dimensão doentia que perpassa por toda a sua obra. Dostoiévski explora muito o humor doente. O riso, aliás, em sua obra, quase sempre está relacionado a um reflexo convulsivo, ao lascivo, ao assassino. Em se tratando de Dostoiévski, sempre rimos com cuidado, com alguma aflição, pois ele explora o riso mais absurdo, o riso quase de denúncia de alguma conduta obscura que nos esforçamos por esconder, mas que ele não titubeia em eviscerar.

Dostoiévski nos coloca na enfermidade de um mundo pestilento e criminoso, preso em um lamaçal pecaminoso — um mundo que se aproxima tanto do nosso que acaba dele se distanciando, porque descrito demasiada e perigosamente próximo da mente. Dostoiévski só nos mente a verdade; só nos mostra o insondável; só nos cura com a doença. Ao mesmo tempo, os detalhes da mentira, do insondável e da doença são carregados com o riso mais estranho, mais contorcido, mais impensável. Quando chegamos nesse ponto, o autor nos faz percorrer o inferno (subsolo) para que saibamos de coisas do céu. Todavia, a disposição moralizante, tão patente na maturidade de Dostoiévski, não é tão evidente em *O Duplo*: essa obra está próxima demais de Gógol para se desejar tão séria; o primeiro Dostoiévski é grande amigo da farsa. A inversão desses âmbitos, os abusos que comete e seus paradoxos, fazem de gato e sapato o leitor e nos obriga a rir de constrangimento, ante a derrocada do que esperaríamos da normalidade — nada mais justo em se tratando do duplo: o que não distorce mais que um espelho, imagem-mentira do *eu*?

Ainda assim, Bakhtin (2018) avalia que Dostoiévski realiza um procedimento novo em relação à influência de Gógol. Isso, ao menos, no limite da criação do herói. Para o crítico, Gógol construía as personagens segundo um “(...) conjunto de traços objetivos que se constituem no sólido perfil sociocaracterológico (...)” do indivíduo (BAKHTIN, *op cit*, p. 53); enquanto Dostoiévski representa a autoconsciência da personagem. Isto é, Gógol escrevia sobre o pequeno funcionário e Dostoiévski sobre a tomada de consciência do pequeno funcionário. No caso da obra em questão, Golyádkin se conscientiza daquilo que já sabia no início da narrativa “Nosso herói deu um grito e levou as mãos à cabeça. Ai dele! Há muito tempo previra isso!” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 234), isto é: ele sabia que seu plano de ascensão social falharia. Trata-se, pois, de uma consciência circular, justificada pelo enredo da narrativa, porque indica a fatalidade com a qual Golyádkin percebia sua situação.

Dostoiévski é, então, um historiógrafo da ideia na vida da personagem e, como tal, descortina o caminho que a ideia percorre no seu corpo e na sua mente, sem se delongar na exploração de sua biografia — por isso o teórico reconhecer romances ideológicos por essência na obra do autor. Para compor seu romance, Dostoiévski corta tudo o que não é necessário ao ser que se desenvolve segundo a ideia. Assim, o romance polifônico se torna um mapa da trajetória do *eu* e do *outro* na periclitante trilha da verdade de cada um. Essa noção é bastante desenvolvida já em *O Duplo*, tendo em vista o embate entre o *eu* e o *eu-outro* acerca da ideia quanto à ascensão social:

Extenuada pela dança, mal conseguindo tomar fôlego de tão cansada, com as faces ardendo e o colo profundamente agitado, Clara Olsúfiévna acabou caindo prostrada sobre uma poltrona. Todos os corações se precipitaram para aquela criatura fascinante e encantadora, todos se apressaram em saudá-la e agradecer-lhe pelo prazer proporcionado, quando de repente apareceu diante dela o senhor Golyádkin. Golyádkin estava pálido, presa de profunda aflição; ao que parecia, também um tanto prostrado, mal conseguia se mover. Sorria sabe-se lá por que razão, estendia a mão com ar suplicante. Tomada de pasmo, Clara Olsúfiévna não conseguiu recolher a mão e levantou-se maquinalmente ante o convite do senhor Golyádkin. O senhor Golyádkin cambaleou para a frente uma primeira vez, depois uma segunda, em seguida levantou um pé, depois fez algo como um rapapé, depois bateu com o pé no chão, depois tropeçou... ele também queria dançar com Clara Olsúfiévna. (DOSTOIÉVSKI, *op cit*, p. 60).

Quando Golyádkin deseja dançar com Clara Olsúfiévna, ele está reivindicando um espaço entre aqueles que desfrutam dos confortos da vida na alta sociedade. Uma maneira de conseguir esse espaço é obter um bom casamento – já que a carreira dificilmente o levará muito adiante. Eis a ideia que persegue: Golyádkin lutará com todas as forças (poucas) que tem para lograr seu objetivo – nem que seja a expensas do *si*, de sua morte social a qual beneficia seu herdeiro fanfarrão, o duplo. Esse processo não é consciente e não é indolor. Por isso, o riso diabólico do duplo nos coloca diante do desconforto: a narrativa se encerra com o desespero agonizante de Golyádkin, não com a conquista de um espaço por parte do duplo.

O processo de embate entre Golyádkin e seu duplo é risível segundo a lógica da ambivalência: rimos do ridículo do herói, ao passo que esse riso ganha uma segunda dimensão diante de sua humilhação. Conglomerados, esses risos desestabilizam a seriedade e nos permitem enxergar como todo o contexto petersburguense é também risível em sua hierarquia abusiva, no poder absoluto dos czares e no sonho

de dominação da natureza. O exemplo mais nítido dessa dessacralização está na introdução que o narrador faz no capítulo IV:

O dia, o solene dia do aniversário de Clara Olsúfiévna, filha única do conselheiro de Estado Beriendêiev — outrora benfeitor do senhor Golyádkin — foi um dia comemorado com um esplêndido, um magnífico jantar de gala, um jantar daqueles que há muito não se via entre as paredes das casas dos burocratas da região da ponte Izmáilovski e arredores, um jantar que mais parecia um festim de Baltazar, que se destacou por seu ar babilônico no tocante ao brilho, luxo e bom-tom, regado a champanhe Clicquot, ostras e frutas dos armazéns Elissêiev e Miliútin, toda sorte de vitelos fornidos e uma escala inteira da hierarquia burocrática — esse dia solene, marcado por um jantar tão solene, terminou com um esplêndido baile, em família, pequeno, para os íntimos, mas mesmo assim um baile esplêndido quanto ao gosto, ao nível cultural e ao bom-tom. É claro, concordo inteiramente que tais bailes acontecem, mas são raros. Esses bailes, mais parecidos com festas de família do que com bailes, só podem ser dados em casas como, por exemplo, a do conselheiro de Estado Beriendêiev. Digo mais: até duvido que todos os conselheiros de Estado possam dar semelhantes bailes. Ah, se eu fosse poeta! — É claro que ao menos como Homero ou Púchkin; com menos talento não dá para se meter. — Sem falta eu retrataria em cores vivas e largas pinceladas todo esse dia sublime para vós, leitores. Não, eu começaria meu poema pelo jantar, enfatizaria em particular o instante surpreendente e ao mesmo tempo majestoso em que foi erguida a primeira taça brindando a czarina da festa. Eu vos retrataria, em primeiro lugar, aqueles convidados mergulhados numa expectativa e num silêncio reverentes, mais parecido com a eloquência de Demócrito que com silêncio. Depois eu vos retrataria Andriêi Filíppovitch, como o mais velho dos convidados, e portanto detentor até de certo direito à primazia, enfeitado pelas cãs e medalhas convenientes a essas cãs, levantando-se e erguendo sobre a cabeça a taça de espumante — vinho trazido especialmente de um reinado distante para com ele beber por tais momentos, um vinho mais parecido com o néctar dos deuses que com vinho. Eu vos retrataria os convidados e os felizes pais da czarina da festa, também erguendo suas taças logo depois de Andriêi Filíppovitch e com seus olhos cheios de expectativa fixados nele. Eu vos retrataria como esse tão mencionado Andriêi Filíppovitch, que, começando por deixar cair uma lágrima dentro da taça, proferiu as felicitações e os votos, fez o brinde e bebeu à saúde... Confesso, porém, e confesso de forma plena, que eu não seria capaz de representar toda a solenidade daquele momento em que a própria czarina da festa, Clara Olsúfiévna, corando, como uma rosa primaveril, com o rubor do deleite e da pudicícia, movida pela plenitude dos sentimentos caiu nos braços da terna mãe, como a terna mãe ficou banhada em lágrimas e como neste instante começou a soluçar o próprio pai, o venerando ancião e conselheiro de Estado Olsufi Ivánovitch — que sofrera paralisia das pernas durante o longo serviço que prestara e, por tamanho zelo, fora recompensado pelo destino com um capitalzinho, uma casinha, uns povoadozinhos camponeses e a bela filha: soluçava como uma criança e, entre lágrimas, proclamou que Sua Excelência era um benfeitor. Eu não conseguiria, isso mesmo, também não conseguiria representar para os senhores o entusiasmo que sucedeu irresistivelmente a esse instante, envolvendo todos os corações — um entusiasmo expresso com clareza até pelo comportamento de um jovem registrador (que nesse instante se pareceu mais com um conselheiro de Estado do que com um registrador), que também ficou banhado em lágrimas ao ouvir atentamente Andriêi Filíppovitch. Por sua vez, nesse instante solene Andriêi Filíppovitch não tinha nenhuma semelhança com o conselheiro de colegiado e chefe de repartição de um departamento — não, ele parecia outra coisa... não sei exatamente o quê, só não era conselheiro de colegiado. Ele era superior! Por fim... oh! por que não detenho o mistério do estilo elevado, intenso, do

estilo solene para representar todos esses momentos maravilhosos e edificantes da vida humana, que parecem ter sido feitos para provar como às vezes a virtude triunfa sobre a malícia, o livre-pensar, o vício e inveja!? Nada direi, mas, calando — o que é melhor que qualquer eloquência —, menciono Vladímir Semeónovitch, este jovem feliz que está entrando em sua vigésima sexta primavera, é sobrinho de Andriêi Filíppovitch e por sua vez levantou-se de seu lugar, que por sua vez está fazendo um brinde e em quem estão fixados os olhos lacrimejantes dos pais da czarina da festa, o olhar altivo de Andriêi Filíppovitch, o olhar pudico da própria czarina da festa, os olhares extasiados dos convivas e até os olhares decentemente invejosos de alguns jovens colegas de repartição desse brilhante jovem. Nada direi, embora não possa deixar de observar que tudo nesse jovem — que, para falar num sentido mais favorável a ele, mais se parece com um velho que com um jovem —, tudo, das vicejantes maçãs do rosto ao cargo que ocupava, tudo nesse instante solene estava a ponto de dizer: eis a quão alto grau pode a boa educação levar um homem! Não descreverei como, enfim, Anton Antónovitch Siétotchín, chefe de seção de um departamento, colega de trabalho de Andriêi Filíppovitch e outrora de Olsufi Ivánovitch, ao mesmo tempo velho amigo da família e padrinho de batismo de Clara Olsúfiévna — um velhote coberto de cãs —, por sua vez propôs um brinde, cantou como galo e declarou versos divertidos; como ele, com esse decente esquecimento da decência, se é lícita a expressão, divertiu até levar às lágrimas todo o grupo; que por esse divertimento e pela gentileza a própria Clara Olsúfiévna lhe deu um beijo a mando dos pais (DOSTOIÉVSKI, *op cit*, p. 45 *et seq.*).

Embora longo, esse excerto expressa muito bem o tom irônico usado pelo narrador por conta de seu excesso, marcado por uma insistência em adjetivos, como *esplêndido*, *magnífico*, *solene*. Ademais, o narrador caracteriza os participantes da festa segundo sua aparência física, sua riqueza, educação elevada e identifica aí suas virtudes. Quando relata a riqueza, por exemplo, de Olsufi Ivánovitch, é irônico, tratando como um pequeno proprietário e não um funcionário de alta patente, repleto de posses — o que, na Rússia, significa vastas extensões de terra e algumas centenas de almas, ou seja, servos. Riqueza tal, que é evidenciada nos exageros da própria festa a qual o narrador procura reproduzir em seu tom ufanista. Mesmo assim, para evidenciar as discrepâncias entre as pretensões de Golyádkin ao baile, o narrador prossegue:

(...) E ademais como, pergunto, como posso eu, um modesto narrador das aventuras do senhor Golyádkin, a seu modo muito curiosas — como posso representar essa mistura inusitada e digna de beleza, brilho, decoro, jovialidade, gravidade afável e afabilidade grave, de vivacidade, alegria, todos esses jogos e risos de todas essas senhoras de burocratas, mais parecidas com fadas que com senhoras — para usar termos favoráveis a elas —, com seus ombros e rostinhos ligeiros, homeopáticos, para usar estilo elevado? Como, enfim, representar para vós esses brilhantes cavalheiros burocratas, joviais e graves, moços e ponderados, alegres e convenientemente sorumbáticos, uns fumando cachimbo nos intervalos entre as danças numa afastada salinha verde e outros não fumando cachimbo nos intervalos — cavalheiros, do primeiro ao último, detentores de uma cargo satisfatório e de sobrenome, cava-

lheiros perfeitamente imbuídos do sentimento do belo e de amor-próprio, cavalheiros que em sua maioria falam francês com as damas e, se falam russo, empregam expressões do tom mais elevado e fazem cumprimentos com frases profundas — cavalheiros que só na salinha para fumantes se permitem algumas amáveis transgressões da linguagem de tom elevado, algumas frases do tipo: “Puxa, Pietka, seu isso, seu aquilo, abafaste na polca”, ou: “Puxa, Vássia, seu isso, seu aquilo, fizeste gato e sapato da tua daminha”? Para tudo isso, como já tive a honra de vos explicar, oh leitores! falta-me pena, e por esta razão me calo. É melhor nos voltarmos para o senhor Golyádkin, o único, o verdadeiro herói da nossa mui verídica história (*Ibid.*, p. 50).

O narrador não se considera digno da efervescência dos humores da elite, por isso não pode dar vasão àquilo que deseja. Também pudera: os excessos dos nobres são tão grotescos que seria difícil acompanhá-los. Aqui há um excesso pantagruélico, glutão e inconsequente. Essa ênfase acaba por ressaltar o vazio desses comportamentos, a carência de uma autoconsciência, a futilidade. Os excessos impedem uma visão ampla sobre o que está além dos bailes, dos brilhantes palacianos. Nesse sentido, a consciência do narrador revela-se bastante desenvolvida, tendo em vista sua autoavaliação e a sensação de que não pertence a esse espaço. Percepção transgredida na linguagem que usa para se referir ao evento: ele se dá conta dos exageros e os representa nesse mesmo diapasão. Enquanto os nobres comentam nas salinhas sobre seus galanteios ou falam francês nos salões, pessoas como Golyádkin, o único e verdadeiro herói, padecem ciosos de seus bens, de sua comodidade. Por fim, a descrição do narrador se aproxima muito de Gógol, principalmente de “Almas Mortas” pelos excessos, e de Cervantes¹⁷, pelos antagonismos entre realidade e representação — sendo a ironia muito presente em ambos.

A narrativa pode ser lida, ademais, como o rito de coroação-destronamento: para que o bufão (Duplo), um *zé-ninguém* que mal consegue comer, se torne um membro da nobreza, o herói terá que se submeter ao ridículo. Eis sua única opção: somente o riso pode desestabilizar a pedra polida de Petersburgo, afinal, o desapego ao *si* em favor da ideia faz com que os heróis de Dostoiévski se exponham ao ridículo desde que consigam participar da disputa de sua verdade.

Por isso nos é dado saber sobre o inevitável destino do herói já parece conhecido por ele, desde o primeiro capítulo. Como Golyádkin não pode ser reto como a avenida e não é capaz de aceitar suas idiossincrasias ele padecerá sob a forma do

¹⁷ Compare-se, por exemplo, um excerto da apresentação do Quixote. Depois de comentar acerca da procedência do nome da personagem, o narrador diz: “Mas isso pouco importa ao nosso conto: basta que a narração dele não se desvie um só ponto da verdade” (CERVANTES, 2012, p. 68).

desdobramento: existirei em dois porque sou incapaz de me pensar como ambivalente. O herói não consegue se aceitar e, com isso, não coincide consigo mesmo. Aliás, o *brotar uma espinha estranha* se torna o único meio capaz de lhe trazer uma vida mais digna, mesmo que tenha como consequência a sua exclusão social e ainda tenha que ouvir: “O senhor vai receber do Estado casa com aquecimento, *Licht* [luz, em alemão no original] e uma criada, o que não merece” (DOSTOIÉVSKI, 2013, p. 234). Ou seja, para a elite local, o Estado não deveria despender recursos para amarrar as desigualdades, e sim manter o estado de conservação do padrão de vida esmagador de Petersburgo.

Nesse sentido, Golyádkin é a representação da instabilidade do sujeito, frente a diversas dificuldades, desejos e carências. O ser da burocracia, copista das cifras estatais, não recebe aquilo que lhe é exigido: *a educação francesa*; ao passo que a ele é demandada a *capacidade de fazer rapapés*, de *falar com trocadilhos*, usar, enfim, *palavras inebriantes* (*Ibid.*, *passim*) que denotem sua fina educação, por isso, ele não é capaz de tirar Clara Olsufiévna para dançar. Em suma, tudo o que ele deseja, pode vir a se concretizar se ele souber manipular essas convenções. Não importará o que ele sabe sobre a religião do islã, não importarão as leituras que fez: à sociedade não interessa sua capacidade intelectual, seu trato com ideias, mas tão-só um comportamento de *dandy* que bajula os superiores. Entretanto, conforme Bezerra (2008), a necessidade de estar com o outro não é diminuída frente ao dimensionamento dessas questões e, por isso, apesar de reconhecer suas limitações, Golyádkin tentará sua chance.

Por fim, o entrelugar das estruturas narrativas realça o caráter contingente. Não estamos diante da Petersburgo normal, nem sobrenatural — quando achamos que vamos saltar para uma outra dimensão, o narrador nos coloca, em minúcias, que estamos diante de circunstâncias banais. Porém, essa banalidade nunca é a mesma do circuito normal da cidade, pois há um duplo circulando pelos espaços da burocracia, das ruas, das mansões. Ou seja, deparamo-nos com uma situação típica do Fantástico, uma vez que não é possível afirmar, com certeza, com o quê estamos lidando. Por isso, os elementos narrativos são colocados de modo ambivalente, porque a obra discute o valor das certezas com que a cidade foi erigida, da unicidade do ser, da razão impermeável.

Insistimos nesses elementos não sem propósito: ponderamos como válido relevar essas marcações, justamente porque a repetição é um dos *modus operandi* do

duplo: a mania é o prazer experimentado na iteração. Eis um dos aspectos mais notáveis do livro. Assim Dostoiévski construiu seu duplo reiterando incansáveis pleonasmos. No entanto, o que seria melhor a um duplo do que o pleonasma?

5 PÓ SEM CORPO, MEMÓRIA ENCARNADA: O DUPLO LATINO-AMERICANO DE FUENTES

Em *El espejo enterrado* [Espelho Enterrado] [1992] (2015), Carlos Fuentes faz uma extensa investigação sobre os rumos que a América Latina, em especial a América Hispânica, tomou em seus 500 anos de história – além de algumas projeções. Basicamente, o autor avalia que soubemos estabelecer uma cultura extremamente vasta, sobretudo por sua longa hibridização. Para o escritor, a cultura espanhola já era mestiça desde antes da Renascença, pois já havia passado por imigrações de iberos, fenícios, celtas, gregos, cartaginenses e romanos no mundo antigo. Além disso, é importante destacar as imigrações de povos de origem judaica para a Península, os quais acabaram emigrando na época da Reconquista. Depois, já na Idade Média, enquanto a Europa temia invasões hunas, mongóis e víquingues, a Península Ibérica foi colonizada pelos berberes e dispôs, com isso, de uma estabilidade que os condicionaria, graças às bençãos tecnológicas trazidas pelos árabes, a dominar enorme parte do mundo. Para Fuentes, o legado árabe é perceptível tanto no campo técnico, fruto de sua matemática, quanto na cultura hispânica, tendo em vista que 1/3 das palavras espanholas advém desse intercâmbio, além, é evidente, da arquitetura e da música.

Ademais, Fuentes advoga que a América é um continente de imigrantes. Até mesmo seus moradores primevos, com os quais se encontraram os colonizadores europeus, tinham imigrado da Ásia, pelo Estreito de Bering, há centenas de milhares de anos atrás¹⁸. Quando desembarcou, Colombo estava completando parte de uma missão à frente de mestiços que entravam na terra de imigrantes. Resulta dessa intensa troca cultural o caldo que comporá uma rica cultura. Contudo, chamar simplesmente de *troca* reduz a extrema violência resultante da imposição de valores por parte dos colonizadores. O próprio termo *colonizador* implica uma séria neutralização da barbárie infligida aos povos nativos da América. Por isso, quando comentamos acerca da composição do imaginário latino-americano, não podemos deixar que a riqueza de sua cultura diminua o fardo de sua violência, como quem faz escadas de osso para

¹⁸ Atualmente, a hipótese de migração pelo Estreito não é a única explicação plausível para a chegada dos primeiros habitantes à América. Há outra hipótese, segundo a qual os primeiros humanos que aportaram aqui vieram pela Oceania, quando as águas do oceano Pacífico eram mais rasas, devido à Era Glacial.

alcançar o ouro. Fuentes é ciente disso não somente quando pensa o quinto centenário da chegada espanhola, mas também quando reflete sobre o ser mexicano, em *Aura*.

Fuentes foi um dos autores mais influentes do México – não só pela ficção que produziu, como também por sua participação na divulgação cultural de seu país. *El espejo enterrado*, por exemplo, se tornou uma série de documentários televisionados, feita por ocasião dos 500 anos da chegada dos europeus ao continente. O escritor faz parte de uma segunda geração pós-revolucionária, a qual enfrentava a solidificação do regime comandado pelo Partido Revolucionário Institucional (PRI). Este, após o Milagre Mexicano (1940-1970) perdia forças diante do esgotamento de sua manutenção política, cada vez mais centralizada, enquanto o país passava por um intenso processo de modernização impulsionado pelas políticas desenvolvimentistas do Estado – algo que marcou a primeira etapa do século XX pós-guerras.

Aura foi escrito nesse contexto. Publicado em 1962, o livro, muito enxuto, reflexo de sua condensação, possui uma peculiaridade que perpassa toda a narrativa: o texto é narrado em segunda pessoa, ou seja, o narrador está sempre se dirigindo a um tu. Esta narração é dividida em cinco capítulos, os quais acompanham os trabalhos de Felipe Montero – um jovem historiador, ex-bolsista na Sorbonne – na residência da senhora Consuelo, em busca da ordenação das memórias de seu falecido marido, General LLorente. Diferentemente de *O Duplo* de Dostoiévski, o enredo não é linear – e seus acontecimentos são ainda mais incertos. Nesse sentido, o entrelace narrativo é um dos elementos que confere a desestabilização da narrativa – dado curioso ante a ênfase no fazer da história.

Além do enredo, praticamente todos os outros elementos narrativos são abalados ao longo do livro: tempo, espaço, personagens e discurso. O tempo é circular, é ritualístico, daí a repetição dos eventos. O espaço é obscuro, cavernoso, por conta da ausência de luz. As personagens se desdobram, convocam outro *eu* em uma dança sensual e desgovernada ou se tornam outro, perdendo a identidade. O discurso é estabelecido de modo dúbio: sobre quem é a narração, quem é o narrador, qual o papel do leitor nessa tessitura?

Diante dessas considerações iniciais, passamos agora a análise da obra, tendo sempre em mente o tema do duplo e os mecanismos por trás de sua composição.

O trecho inicial da obra possui um anúncio que diz: “Solicita-se historiador jovem. Organizado. Escrupuloso. Conhecedor da língua francesa. Conhecimento perfeito, coloquial. Capaz de desempenhar funções de secretário” (FUENTES, 2015, p. 9). Depois disso, o narrador complementa: “Só falta o seu nome. Falta apenas que as letras do anúncio informem: Felipe Montero. Solicita-se Felipe Montero, antigo bolsista na Sorbonne, historiador cheio de dados inúteis” (*Ibid.*, p. 10), a essa primeira representação só faltou o signo do *eu*, o nome próprio, para que o chamado fosse especificamente endereçado ao jovem Montero. Contudo, de acordo com o narrador, se assim fosse, Montero “(...) ficaria desconfiado, tomaria tal coisa como brincadeira.” (*Ibid.*, p. 10) Não por menos, o conjunto de coincidências faz do banal algo intrigante. Esse jogo entre as expectativas de Montero e do leitor faz com que, nesse primeiro momento, não desconfiemos do caráter Fantástico da narrativa, visto que Montero, na qualidade de historiador, ou seja, não é predisposto ao sobrenatural.

Apesar disso, a pauta identitária já ganha um relevo logo nas primeiras páginas do enredo e sinaliza a possibilidade do duplo. Desse modo, o protagonista é identificado, ou seja, a sua identidade se manifesta nesse aviso, nessa representação à qual Montero evita perceber como algo extraordinário, porque ele corresponde excepcionalmente bem àquilo que se deseja – sua segurança contra essa representação está apenas no nome. Trata-se de uma forma concisa de apresentar a personagem. Sabemos agora, além do signo do *eu*, de sua formação e de suas capacidades, do anseio de Montero por uma oportunidade melhor de emprego, afinal, ele ganha três vezes menos do que o anúncio oferece e vive em uma pensão, sem dispor de moradia própria, como descobrimos mais tarde.

Essa segurança, todavia, se restringe apenas à sua identidade e, por isso, ele “Tem que se preparar”; repetindo “(...) em silêncio as datas que deve memorizar para que esses meninos sonolentos o respeitem” (*Ibid.*). Os meninos em questão são os eventuais jovens em situações análogas, com quem Montero acredita que se deparará em sua disputa pelo ordenado de três mil pesos. Há, nesse momento, outra projeção, tendo em vista que vê outros peleando com ele o mesmo espaço. O historiador, porém, não atende ao chamado nesse mesmo dia, e vai embora de ônibus, enquanto aperta seu portfólio contra o peito, espécie de segurança para o futuro. A expectativa de concorrência não se concretiza, pois, quando ele retorna ao café decadente no qual estivera na véspera; ele pega o jornal e, “Ao chegar à página de anúncios, ali

estarão, outra vez, essas letras destacadas: *historiador jovem*. Ninguém se candidatou ontem. Você tornará a ler o anúncio. Deter-se-á no último item: quatro mil pesos” (*Ibid.*, p. 11, *grifos do autor*). A repetição começa a ganhar espaço na narrativa.

O anúncio insiste na ideia de um *historiador jovem* e, com isso, enleva a possibilidade de um serviço que não é apenas o de um historiador, visto que, do contrário, por que haveria a necessidade de ser alguém jovem? Nesse sentido, trata-se, também, de um apelo sexual, uma chamada que não está limitada ao campo da memória, mas que se estende ao corpo. A sensualidade de um jovem de 27 anos é procurada pela responsável pelo anúncio. Desse modo, seu primeiro encontro com a contratante se dá na alcova dela, no espaço da intimidade. E ela está deitada em sua cama: “(...) você sorri e acaricia o coelho que está deitado ao lado da mão que, afinal, toca na sua com uns dedos sem calor que se detêm longo tempo sobre sua palma úmida” (*Ibid.*, p. 15).

Em seguida, Consuelo, “(...) essa figura pequena [que] se perde na imensidade (*sic*) da cama”, pede: “Ponha-se de perfil. Não o estou vendo bem. Que a luz o ilumine. Assim. Claro” (*Ibid.*). A juventude não basta, é necessária, além disso, uma averiguação, seja para perceber beleza no rosto de Montero, seja para *identificá-lo*, perceber sua semelhança em relação a outrem. Tanto um como o outro são expressões da tensão sexual que perpassa a obra: a beleza remete à juventude, perseguida pela viúva, a aparência, ao apelo do amor que não acabou junto com a morte de seu marido. A identificação de Montero, portanto, não se limita à sua adequação pragmática ao anúncio: ser historiador, jovem e falar francês, estende-se, também, a seu perfil, seu rosto, capaz de duplicar um outro, o próprio marido da Sra. Consuelo, cuja demanda é organizar as memórias do falecido.

Quanto ao anúncio, ainda, a segunda oferta é melhor, 4 mil pesos, e isso funciona como um excelente argumento, tendo em vista que Montero não se recusa a participar dessa demanda. Ele, então, se encaminha para a casa número 815 (antes 69), da rua Donceles, Centro Histórico da Cidade do México. Como parte do centro histórico da cidade, trata-se de um espaço bastante antigo. Além disso, sua localização reflete uma série de entrecruzamentos históricos, já que fora construído sobre o antigo centro do mundo *azteca*: Tenochtitlán. Marcas de sobreposições históricas, os templos *aztecas* (e *mayas*) eram construídos uns sobre os outros, sem que se destruísse os antigos, conforme os reis se sucediam. Com a chegada de Hernán Cortés e o subsequente massacre da cidade de Tenochtitlán isso se modificou: as construções

aztecas foram destruídas ali, uma a uma, e, sobre elas, foi erigida uma praça (*El Zócalo*) e um templo cristão, conhecido hoje como *Catedral Metropolitana de la Ciudad de México*.

Além disso, na *Calle Donceles*, n. 66, localizava-se a sede da *Academia Mexicana de la Lengua*, prédio que corresponde às descrições do narrador de *Aura*. Isso traz uma proposta interessante à análise do livro do ponto de vista de sua situação espacial: assim como o livro é um palimpsesto de intertextos, segundo a proposta de Maria Aparecida da Silva, em “*El simbolismo erótico en Aura*”¹⁹, a cidade e a língua são palimpsestos de povos, uma vez que, em suas estruturas sempre renovadas, guardam-se marcas dos confrontos entre civilizações. A língua preserva vocábulos a partir da assimilação cultural, como *tomate*, *aguacate*, *coyote*, *chile*²⁰; o espaço revela o passado brutal: os destroços de um império conquistado. Todavia, não é tão fácil localizar o endereço exato do casarão, sendo mais provável a escolha ter sido feita pela possibilidade semântica do número 69, o qual remete ao tema do duplo, eu-refletido, bem como ao símbolo do *yin yang*, em que jogam o masculino e o feminino, a sombra e a luz — algo que detalhamos mais adiante.

Inicialmente, Montero se surpreende com o fato de alguém morar no centro da cidade, por sua antiguidade, por ser uma região dominada por comércios. Com a curiosidade de um estudioso, ele avança pela rua “(...) tentando distinguir o número 815 neste conglomerado de velhos palácios coloniais convertidos em oficinas de consertos, relojoarias, lojas de sapatos, balcões de sucos de frutas” (FUENTES, 2015, p. 11). O antigo e o novo, a ex-colônia e a economia capitalista, Montero está em um mundo híbrido: “As indicações foram revisadas, superpostas, confundidas. O 13 perto do 200, o antigo azulejo numerado – 47 – em cima da nova numeração pintada com giz: *agora 924*” (*Ibid.*, pp 11-2). Os números confusos da história concentram em seu âmago temporalidades distintas, conforme a cidade se expande, ganha novas ruas ou estende as antigas. Diante do caos da metrópole

Você erguerá o olhar para o segundo andar: ali nada muda. [As *jukebox* não perturbam]²¹, as luzes de mercúrio não iluminam, as bagatelas expostas não adornam essa segunda face dos edifícios. Bloco de *tezonlé*, os nichos com

¹⁹ Para maiores detalhes, cf. <https://www.monografias.com/trabajos13/aura/aura.shtml>, acesso em 25 set. 2020.

²⁰ Do *náhuatl*: *tomatl* (tomate); *ahuacatl*, (testículo – em espanhol, abacate); *coyotl* (coiote); *chilli* (pimenta).

²¹ Tradução nossa de “Las sinfonolas no perturban”.

seus santos mutilados coroados de pombas, a pedra lavrada do barroco mexicano os balcões de gelosia, as janelinhas e as calhas de folha, as gárgulas de pedra (*Ibid.*)

A perspectiva de Montero nos coloca no turbilhão da vida da cidade que mais cresceu no país, desde a Revolução Mexicana. México²² é uma das principais cidades da América Latina, e, por sua vez, ocupou o espaço de uma das maiores cidades do mundo no século XVI – mais de 1 milhão de habitantes. Nesse antro moderno e, por isso, repleto de contradições, um espaço permanece sempre igual: o segundo andar do número 815. A modernidade, seu ruído e seu movimento, fica para o lado de fora. Erigido com blocos de *tezontlé*, “Lava purificada e porosa empregada em construções no México” (*Ibid.*, p. 12), segundo nota da tradutora Olga Savary, esta arquitetura mescla o *azteca* (bloco de lava) ao colonial (barroco, santos) ao contemporâneo (santos mutilados, pombas). A ironia age nesse emaranhado, os santos decadentes, desconjuntados são coroados, divinizados pelas pombas, agente duplo: símbolo da paz, portadora de pestes; banais nas grandes cidades. Evidenciam-se as múltiplas temporalidades, o transitório da cidade e o permanente do segundo andar, o qual está à prova do tempo. Tudo é estático ali, nesse espaço que não participa da rua.

Quando, enfim, a vida mexe nesse tempo sem tempo: “As janelas escurecidas por longas cortinas esverdeadas: essa janela da qual alguém se retira quando você olha para ela, você olha para a fachada de trepadeiras caprichosas, desce o olhar para o saguão desbotado e descobre o 815, *antes 69*” (*Ibid.*, *grifo do autor*). Essa casa, no umbigo da lua, é, portanto, o lugar onde Montero precisa estar para a entrevista. Um lugar que muda para a burocracia moderna, porém, continua sendo um elo com o passado rico da Cidade do Lago, com o passado de exploração de riquezas e importação de cultura e com a recente verve revolucionária, marca do breve século XX. Tempos que concentram tensões históricas pulsantes, uma miríade cultural que explode todos os dias em suas ruas. Naquele segundo andar, no entanto, a única vida é um olhar inquieto na janela, pois até as pombas fazem parte da decoração.

Montero se despede da cidade quando entra no pátio do 815, olhando uma última vez para a “(...) longa fila parada de caminhões e automóveis [que] chia, apita, solta a fumaça insana de sua presa (*sic*). Você tenta inutilmente reter uma única imagem desse mundo exterior indiferente” (*Ibid.*, p. 13). O mundo volta a ser agitado e

²² Em *náhuatl*, significa “umbigo da Lua”, segundo Fuentes (ANO).

barulhento uma última vez, enquanto o historiador está a caminho de seu destino, sem volta? Isolada do resto, a construção parece menos ruidosa, como se o silêncio da pedra pudesse abafar o turbilhão da modernidade – tal qual a passante de Baudelaire suspende a insensibilidade perante o tempo. A paralisia, em meio à explosão cultural, designa um lugar primevo. A indiferença da cidade mexicana é uma passante que deixa uma sensação no peito do observador, uma espécie de saudade de alguém que sabe que não voltará a contemplá-la. A modernidade fica para trás. Dentro do casarão, ocorre um outro tempo, não mais linear, conforme diria Paz (2015), mas um tempo circular que evidencia o resgate operado por Fuentes da tradição *azteca* e *maya*. A construção, vista de fora, parou no tempo. Não se modificou segundo a lógica da cidade: o casarão não se transformou em comércio, parece uma relíquia.

Entre o *azteca*, o espanhol, o *criollo* e o historiador mexicano há um elo, pronto ao silêncio da coisa primeira, dos deuses solitários e silentes do começo do mundo. Essa estagnação é sentida no ar *entorpecedor e espesso* dessa espécie de pátio em que penetra o protagonista, como o cheiro do túmulo de Pacal, rei *maya*, quando descavado na primeira metade do século XX. Esse túnel é um transporte para um espaço sem tempo, um espaço sem espaço: “Você procura em vão uma luz que o guie. Procura a caixa de fósforos no bolso de seu casaco, porém essa voz aguda e alquebrada o adverte de longe: – Não... não é necessário” (FUENTES, *op cit*, p. 13) – como se nada pudesse interferir no tempo, como se o fogo ainda não fosse da humanidade. Nessa espécie de zona de transição, é possível identificar a metáfora freudiana do ventre materno: Montero está prestes a renascer. Porém, esse renascer significa deixar de ser Montero, ter sua identidade enquanto jovem, homem mexicano apagada. Ao longe, a voz que chama parece ter no casarão uma extensão de seu corpo, sentindo a presença de Montero sem a necessidade de vê-lo, sabendo, enfim, que ele precisa chegar até ela.

O espaço, então, nos informa sobre a suspensão que se dará: lá fora, na rua que desemboca no *Templo Mayor*, as coisas seguem sua mutação, ali, entretanto, a força do moderno é apenas um dos condicionantes, um elemento no panteão dos deuses da história. O casarão parou no tempo, no século XIX, quando a Revolução ainda não tinha acontecido, quando a elite e a igreja mexicana, diante da Constituição de 1857 e da perda de privilégios, organizaram um golpe de proporções internacionais para renovar seu poder, o que significava restaurar uma monarquia no México, dessa

vez, sob o mando do arquiduque austríaco, Fernando Maximiliano. Golpe que se revelaria insustentável, após anos de guerrilha e da resistência dos líderes mexicanos.

Nesse sentido, *Aura* foi publicado 100 anos após o episódio que ficou conhecido como “Invasão francesa” (1862), conhecida pela entrega do México a um governo estrangeiro em decorrência de um complexo intrincado histórico. *Grosso modo*, esse episódio foi o resultado de uma guerra civil que se espalhou pelo México após a derrota contra os Estados Unidos em 1848. Segundo Andrés Lira e Anne Staples (2010), em “*Nueva Historia General de México*”, de um lado do confronto estavam os liberais constitucionalistas, que defendiam ideais modernizantes, tais como: a diminuição da interferência do clero no poder, a educação secular, dentre outras instituições modernas. De outro, reacionários da elite e da igreja que objetivavam restaurar o “verdadeiro México”, católico e, basicamente, colonial. Logo, no centro da disputa estava a recém promulgada Constituição de 1857, a qual foi responsável pelo avanço de pautas modernizantes, como a tomada de bens da Igreja, garantias individuais e de propriedade privada.

Ainda segundo Lira e Staples (2010), depois de derrotar os reacionários, Benito Juárez, presidente dos constitucionalistas se recusou a pagar a dívida contraída pelos conservadores a países como Inglaterra, Espanha e França. Em resposta, estes países enviaram tropas que invadiram o México. A delegação de Juárez foi bem sucedida ao negociar com a Espanha e a Inglaterra, mas não com a França, pois Napoleão III tinha pretensões no território mexicano: formar ali um centro de resistência ao protestantismo expansionista estado-unidense. O momento era oportuno, os EUA estavam em guerra civil (1861-65) e não teriam como regatear. Assim, Napoleão III delegou Maximiliano, arquiduque da Áustria, para o governo do Império do México, o qual viria a perdurar conforme o apoio das tropas invasoras da França até 1867.

Não obstante, para Lira e Staples (2010) a situação se tornava cada vez mais insustentável para o governo de Maximiliano, pois, a partir de 1865 o governo dos EUA passou a cobrar a retirada dos franceses. Estes tentaram negociar uma posição intermediária, assegurando sua retirada após o reconhecimento por parte dos EUA do Império, contudo, não obtiveram êxito. Para piorar sua situação, a Áustria carecia de apoio em um conflito armado contra a Prússia. Entre o fim de 1866 e o início de 1867, então, os franceses iniciaram sua retirada. Sem estes reforços, a resistência armada, comandada por Juárez, obteve vitórias importantes até a queda de Querétaro, em

maio de 1867, quando Maximiliano foi capturado e executado, marcando o fim desse episódio histórico.

Montero é consciente dos embates sofridos por seu país e faz parte da classe média qualificada e letrada, mas ele não desfruta de um bem estar social, ganhando o suficiente para tão só sobreviver na cidade: 900 pesos por mês. Ele está nessa jornada pelo dinheiro: 4 mil pesos. Montero crê, ainda, poder tirar proveito da situação que enfrenta na casa de Consuelo: "(...) refletindo que deve espaçar seu trabalho para que a mamata se prolongue o mais possível. Se você conseguisse poupar pelo menos doze mil pesos poderia passar cerca de um ano dedicado a sua própria obra, adiada, quase esquecida" (*Ibid.*, p. 37). Porém certo poder obscuro que não está submetido à mecânica do mundo exterior à mansão, faz da personagem um títere dos desígnios que lhe são impostos. Nessa disputa contra a velha elite, a classe insurgente leva a pior e acaba sucumbindo. No casarão, as forças modernizantes e seculares do século XX sucumbem ao poder da velha elite o qual é enraizado no misticismo. A margem de manobra do protagonista se revela inexistente e todas as suas ações parecem tomar o mesmo rumo que já tomaram outrora, tendo em vista o discurso do narrador.

Isso se verifica no uso do futuro do indicativo, tempo verbal que propicia uma noção diferente do tempo. Geralmente, as narrativas usam dos tempos do passado, visto que relatam algo que já aconteceu e, por isso, pode ser contado. Uma exceção notável é o livro do Apocalipse, que, graças a sua constituição, apresenta o futuro em alguns excertos. Em *Aura*, todavia, esse procedimento perpassa todo o narrar e só cede ante o uso do presente do indicativo ou nos momentos em que Montero se depara com os escritos do General, os quais usam o passado. O resultado é a impossibilidade de precisar a narrativa em termos de uma temporalidade presente ou passada ou futura. Qualquer progressão parece descrever algo que já foi e que tornará, ao mesmo tempo, a ser. Montero, cuja perspectiva partilhamos mais de perto, parece executar ordens: "Você dará uns passos para que a luz dos castiçais não o cegue" (p. 20); "Você a verá apertar o punho, procurando seu olhar" (p. 28). Logo, ele parece não dispor de uma escolha diante da narração, parece repetir os passos de outrem, este que narra, e já conhece o passado/futuro do protagonista. O tempo da narração se demonstra impositivo como um oráculo do qual não há escapatória.

Por isso, a noção de Paz (2013) sobre o tempo circular, pagão, diferente do tempo linear da Modernidade, é relevante ao livro. *Aura* evoca, nesse sentido, as idades do mundo, segundo a crença *azteca* na qual o universo possui diferentes estágios,

os quais se tornam cada vez mais decadentes conforme sucedem uns aos outros, conforme PAZ (*op cit*). Os pagãos, portanto,

(...) viram a história com (...) desconfiança, mas não a negaram de forma tão radical [quanto os cristãos] (...). Para todas elas, o passado dos primitivos, sempre imóvel e sempre presente, desdobra-se em círculos e espirais: as idades do mundo (...). O passado se anima, é a semente primitiva que germina, cresce, esgota-se e morre — para nascer de novo. O modelo continua sendo o passado anterior a todos os tempos (...). É um passado que tem as mesmas propriedades das plantas e dos seres vivos (...), algo que nasce e morre. A história é uma degradação do tempo original, um processo de decadência lento mas inexorável que culmina na morte.

O remédio contra a mudança e a extinção é a recorrência: o passado é um tempo que reaparece e que nos espera ao fim de cada ciclo. O passado é uma idade vindoura. (PAZ, 2013, p. 23).

Desse modo, ao recorrer ao tempo circular, o narrador de *Aura* institui a recorrência, a repetição, tendo em cada laço de iteração um avanço na decadência, seja na história do México e seu potencial revolucionário, representado pelo casarão, seja na manutenção de um pensamento conservador, representada pela viúva, Consuelo e pelo general Llorente, o qual será ressuscitado no corpo de Montero. Essa incorporação é uma crise de identidade que reflete o próprio lugar do México pós-revolucionário – cujo espírito de valorização do território nacional e da distribuição de terras, por exemplo, já minguava, com o que favorece a antiga elite. Essa decadência do estado milagroso da economia mexicana se refletirá na histórica ruptura ocorrida em 1968.

Ademais, a ambiguidade promovida pelo discurso narrativo também impossibilita a identificação do narrador. Afinal, quem narra *Aura*? Camila Cardoso (2007) apresenta, em “As imagens duplas e a narração em segunda pessoa em *Aura*, obra fantástica de Carlos Fuentes”, algumas propostas interpretativas. Segundo a autora, para alguns pesquisadores, a narração está atrelada ao mágico, à tradição pagã antiga e, por isso, corresponde à voz de Consuelo. Em outro sentido, o narrador é um duplo de Montero, e a narrativa é uma espécie de autorreflexão do historiador. Cardoso (2007) opta por uma terceira via ao não definir a pessoa do narrador, mas compreendê-lo como arquiteto da narrativa, o qual evidencia seus procedimentos por conta da narração em segunda pessoa. Nesse sentido, também optamos por sustentar a ambiguidade, não escolhendo um ou outro viés, crentes de que a polivalência do enunciado é seu maior mérito.

Seja representação de Consuelo ou de Montero, nos importa pensar sobre a precisão quanto à escolha da segunda pessoa. Fuentes opta por um caminho que

nunca responde acerca da condição do duplo e a projeta no próprio leitor, o *você* que está do outro lado da produção escrita. Junto de Montero não nos é possível escapar do destino inscrito nessas páginas, o que pode significar tanto que a voz de fora, ou seja, do narrador, é de Consuelo, essa mulher dotada de poderes mágicos, quanto do próprio Montero, como alguém do futuro que, conhecendo seu destino passado, o reencaminha para as mesmas ocorrências. Tanto uma quanto a outra possibilidade confirmam a proposta temporal cíclica de Paz (*Op cit*), visto que retoma o paganismo (conluio com as forças naturais para interferir na realidade) ou o tempo cíclico da iteração que sempre se repete, ainda que modificada pela decadência inerente a cada volta.

Desse modo, a atitude de Montero, assim que entra no casarão, justifica a possibilidade da força que o conduz ser a de Consuelo: uma voz o guia pela escuridão da entrada. Outro exemplo se verifica em seu comportamento: “Você come mecanicamente, com a boneca na mão esquerda e o garfo na outra, sem se dar conta, no início, de sua própria atitude hipnótica (...); identificando, afinal, seus movimentos de sonâmbulo com os de Aura, com os da anciã” (FUENTES, 2015, p. 53). Aqui, Montero parece um completamente à mercê de Consuelo, tal qual Aura. Todavia, nesse mesmo excerto, há um bom exemplo de como o narrador age na narrativa: como alguém que tece os fios, fazendo do protagonista alguém que é fatalmente designado para um destino, para um novo ciclo de repetição. Não por acaso, a narrativa circunscreve todas as ações como se já tivessem acontecido, porém, o uso do tempo verbal (futuro do indicativo) designa uma ação que potencialmente *voltará a ocorrer* como se a preparação de Aura, por parte de Consuelo, e a transformação de um Felipe Montero em general LLorente fosse algo que ocorre ciclicamente.

Essas possibilidades enriquecem sobremaneira a temática. Ao inserir o duplo na circularidade e não na linearidade, Fuentes trabalha com a latência iterativa do tema: *ao duplo orna a repetição*. Tal reincidência confirma não só a dança dos duplos, mas o tempo ritualístico, em que uma tradição é revigorada a partir de sua reprodução. O embate entre a ruptura e a conservação é personificado nas figuras de Consuelo e Montero. Ela é a representante da velha elite entreguista que deseja resgatar o passado glorioso do período imperial, representado por LLorente. Já o historiador, como tal, está atrelado a uma elite intelectualizada do México, a qual, desde a Revolução, busca acesso ao poder. Esta classe média foi a grande beneficiária do processo revolucionário, tendo em vista que foi a que mais ganhou espaço na política mexicana,

em detrimento das populações de base agrícola — como é recorrente nas experiências modernizantes, afinal a classe média se beneficia dos aparatos do Estado. Ao passo que a velha elite colonial perdia fôlego na série de disputas em que se inseriu para recuperar seus privilégios, bem como o exército, conforme os golpes militares eram derrubados, conforme Carlos Barbosa, em *A revolução Mexicana* (2010).

Feitas essas ponderações acerca do narrador, passamos agora, aos meios que caracterizam a duplicação das personagens na narrativa. Enquanto o duplo de Consuelo se dá por meios mágicos, a partir de uma mistura de plantas, o de Montero, ao contrário, se processa a partir da preparação memorialística, um processo de levantamento de dados históricos, que o torna um duplo do General LLorente. Nesse sentido, até mesmo nas distintas duplicações, as personagens emulam as construções mágicas e seculares cujas identidades revelam: uma viúva — muito associada à figura da bruxa no imaginário europeu — e um historiador, fruto do desenvolvimento das universidades no contexto do século XX latino-americano. Esse confronto entre temporalidades tão distintas é uma marca do hibridismo dos países que viveram tão longo período colonial. Como vimos, Canclini (2000) considera que houve somente máscaras de modernização na América Latina. O Estado gesta uma universidade em meio ao embate entre nativos e latifundiários descendentes de espanhóis, enquanto reprime uma greve do proletariado que exige menos horas laborais e mais dias de descanso. A revolução estoura, mas preserva, inevitavelmente, as estruturas centralizadoras coloniais.

Enfim, o historiador acaba sendo contratado para o serviço, o qual, consiste na organização d“os papéis de meu marido o general LLorente (...) antes que morra. Devem ser publicados. Eu decidi isto há pouco tempo” (FUENTES, *op cit*, p. 17). O tempo verbal intriga Montero, que não sabe, ainda, sobre a morte de LLorente. O jovem questiona se o general não está apto para o serviço e Consuelo responde: ele morreu, as memórias não foram finalizadas e devem sê-lo, antes que *ela* morra. Logo se vê: as respostas que a narrativa passa a dar acerca do que está ocorrendo, de qual a natureza dos eventos, são sempre esquivas. As respostas só provocam mais dúvidas. Portanto, progressivamente, o relato incrementa o fantástico, inserindo o irracional, ou melhor, o sobrenatural no seio do enredo. A primeira resposta é ambígua, porque impessoal: se trata do General? de Montero? da viúva? A quem *morra* se refere? O complemento de Consuelo resolve em partes “Devem ser terminadas. Antes que eu morra” (*Ibid.*) a tensão é mantida, o caráter anormal ou mórbido da situação é

sustentado. Porém, o incômodo provocado por essa assincronia está na dificuldade de Montero em encontrar uma resposta precisa, que lhe traga explicações.

Desse modo, o historiador não entende muito bem sua função ali. Como ele pode *terminar* as memórias de outrem? Não se trata de organizar as memórias, e sim conferir a elas um final, uma continuação, uma incorporação. Ele ainda tenta perguntar, interagir com Consuelo, ela, porém, corta seu raciocínio. Afinal, Montero não pode compreender a situação, porque ainda não imergiu por completo nesse ambiente, porque ainda não percebeu que o casarão e a viúva mudam a mecânica do mundo: dentro do casarão, a física do mundo material e racional de Montero deixa de funcionar. Tal qual os castelos da ficção gótica, o casarão concentra outra temporalidade e outra espacialidade: no casarão impera a verossimilhança do fantástico, no sentido de suspensão do natural, tal qual coloca Ceserani (2006). Consuelo é ciente do poder de seus domínios, diante do que exige: “O senhor aprenderá a redigir no estilo de meu esposo. Para tal, bastará ler os papéis (...)” e “(...) o senhor tem de morar aqui. Não resta muito tempo” (*Ibid.*, *passim*). Logo, ela enfatiza o caráter diferencial do serviço que está por ser feito e mais, pressiona sobre a urgência desse trabalho.

Essas circunstâncias estranhas impelem o jovem à incerteza, apesar de seu desejo pelos 4 mil pesos. Ao percebê-lo, Consuelo interfere novamente — movendo-se pela primeira vez desde que encontrara Montero — e chama Aura, seu duplo mais jovem, decretando: “É o senhor Montero. Vai morar conosco.” (*Ibid.*) Quando Aura sai das sombras, Montero

(...) poderá ver esses olhos de mar que fluem, viram espuma, voltam à calma verde, tornam a inflamar-se como uma onda: você os vê e repete para consigo mesmo que não é verdade, que são uns belos olhos verdes idênticos a todos os belos olhos verdes que você conheceu ou poderá conhecer. Entretanto, você não se engana: *esses olhos fluem, transformam-se, como se lhe oferecessem uma paisagem que só você pode adivinhar e desejar* (*Ibid.*, p. 20, *grifo nosso*).

Todas essas circunstâncias impedem a ação de Montero, pois parecem hipnotizá-lo. Montero acaba, desse modo, tornando-se um ser coisificado pelas ocorrências que presencia. A narração que marca o presente ou o futuro do indicativo é sintomática disso, pois é um prognóstico, um fado diante do qual Montero não pode escapar. Ademais, Aura funciona como um argumento irrefutável diante das paixões de Montero. Outra vez, a tensão sexual é colocada em voga, a juventude de Aura, seus olhos

fantásticos fazem com que o rapaz deixe de lado seus receios, certamente justificáveis e declare: “Sim. Vou morar com as senhoras” (*Ibid.*, p. 20).

A partir de então, Montero gradualmente perde seu *eu* para a identidade de Llorete, atuando como um receptáculo de sua *aura*, tornando-se seu duplo. Nesse sentido, depois de aceitar o emprego, o historiador se encaminha até seu quarto e, lá:

Você se observa no grande espelho ovalado do guarda-roupa (...). Move suas sobancelhas grossas, sua boca grande e polpuda que enche de vapor o espelho; cerra seus olhos negros e, ao abri-los, o vapor terá desaparecido. Você deixa de conter a respiração e passa a mão sobre o cabelo escuro e liso; toca seu perfil retilíneo, suas faces delgadas. Quando o vapor torna outra vez o rosto opaco, você estará repetindo esse nome: Aura. (FUENTES, 2015, p. 22)

Espécie de contemplação narcísica ante o espelho, a névoa do hálito desse rapaz latino-americano apaga seu rosto. Essa névoa é Aura, intervindo com seu corpo fantasmagórico entre o trabalho memorialístico e a duplicação do general. Ele se admira, gosta de sua beleza, Montero também é sensual. Mas seu amor-próprio não o salvará de seu destino, parece já traçado. Percebendo-se, ele ainda é Montero. Todavia, esse sentido identitário, ora profissional, ora autoral, ora sensual, com o qual se vinculava a personagem é paulatinamente fraturado e perdido. Ao invés de suas ambições, Montero passa a desejar cada vez mais Aura, tal qual o General Llorete outrora vivera.

Segundo o *Houaiss da língua portuguesa*, o substantivo feminino *aura* vem do latim, *aura*, *ae*, que, por sua vez, vem do grego, *aúra* e pode significar:

1 vento ameno; brisa, aragem 2 HIST. MED. FISL tênue emanção do líquido seminal que, no entender dos primeiros fisiologistas, era capaz de provocar fecundação sem o contato com o óvulo 3 PARAP suposta manifestação de substância etérea que irradia de todos os seres vivos, somente perceptível por pessoas de sensibilidade especial (...). (AURA. DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2001)

Trata-se de um termo ambíguo da língua, o qual perpassa diversos campos epistemológicos e é extremamente valioso para o que pode designar na obra. As primeiras acepções são interessantes para pensarmos Aura, tendo em vista que ela se desloca pela casa como se não fosse um corpo, de carne e osso, e sim algo etéreo, algo que é verificado por Cardoso (2007). A segunda definição, que nos coloca no campo da história da medicina, nos remete à *concepção estéril*, sobre a qual comenta

o narrador de Aura após uma das relações sexuais que ocorrem entre Montero e Aura, a qual, discutimos mais adiante. Todavia, é a terceira conceitualização que está mais próxima do conteúdo do duplo: *aura* como uma manifestação etérea. Essa definição é a mais aparente na narrativa, visto que Aura, pseudo-sobrinha de Consuelo, é uma evocação que a viúva executa para resgatar sua juventude, sua identidade junto a seu marido.

Dessa forma, Montero torna-se um duplo de Llorente, uma vez que se identifica cada vez mais com o general. Isso se dá basicamente a partir de três movimentos: contato com a escrita do General, participação nos rituais da casa e o amor que desenvolve por Aura/Consuelo. Todos estes elementos preparam o corpo de Montero para receber a identidade de Llorente. O jovem precisa abdicar de si em prol do outro, exatamente o inverso do percurso descrito por Rosset (2008): ele não fugirá desse duplo, rumando para a assunção de seu próprio *eu*. Isso, como vimos, pareceria até mesmo impossível a Montero, tendo em vista que, coisificado pelo narrador/narradora, ele deixa de ser uma pessoa com conduta própria, passando por uma espécie de rito de iniciação para receber a aura, ou seja, o *ser* de Llorente. Montero só obedece ao caminho da duplicação.

Como já vimos, Montero encontra Consuelo a partir de uma oferta de trabalho – que lhe interessa sobremaneira, por conta do salário. Aqui cabe ressaltar a importância, mais uma vez, dos nomes na obra, como o período anterior demonstra. Segundo o dicionário da Real Academia Espanhola, *consuelo* significa: “1. m. Descanso e alívio da tristeza, moléstia ou fadiga que aflige e oprime o ânimo. 2. m. gozo (v. alegria). 3. m. misericórdia (...).”²³ (2019) Com isso, Consuelo é uma espécie de descanso das aflições de Montero, em termos econômicos, como já vimos, e sexuais, tendo em vista que ela é a origem de Aura e, portanto, é um alívio à tensão sexual encerrada dentro do casarão. Entretanto, esse alívio tem um alto preço: o historiador precisará deixar de existir para si mesmo, para, enfim, comportar um outro em seu corpo belo e jovem.

Em seu primeiro contato com o manuscrito de Llorente, Montero não tem uma impressão boa: “O francês do general Llorente não goza das excelências que sua

²³ Tradução nossa de: “1. m. Descanso y alivio de la pena, molestia o fatiga que aflige y oprime el ánimo. 2. m. gozo (ll alegría). 3. m. misericordia (...).” CONSUELO. IN: Real Academia Española: Consuelo, 2019. Disponível em: <https://dle.rae.es/consuelo>. Acesso em 04 nov. 2020.

mulher lhe terá atribuído. Você diz consigo mesmo que pode melhorar consideravelmente o estilo, resumir essa narração difusa de fatos passados” e elenca aspectos da vida do general:

(...) a infância em uma fazenda *oaxaquenha* do século XIX, os estudos militares na França, a amizade com o Duque de Morny, com o círculo íntimo de Napoleão III, o regresso ao México no estado maior de Maximiliano, as cerimônias e vigílias do Império, as baralhas, a queda, o Encerramento das Campanhas, o exílio em Paris.

Dispara, ainda: “Nada que outros não tenham contado” e, por fim, satiriza o “(...) capricho [deformado]²⁴ da anciã, [o] falso valor que atribui a estas memórias” (FUENTES, *op cit*, p. 34). Nas impressões iniciais de Montero também se discerne sua atitude de tirar proveito da situação, tendo em vista seu desejo de publicar sua própria obra, para a qual necessita do dinheiro *fácil* que pode ganhar. De início, então, a personalidade de Montero ainda é capaz de questionar os desígnios da anciã. O rapaz se ilude em seu intelecto, como se os pensadores estivessem a salvo da rapina da velha e experiente elite. Aliás, em seu segundo contato com as memórias, Montero “(...) termina abandonando os aborrecidos papéis do militar do Império para começar a redação de fichas e resumos de sua própria obra” (*Ibid.*, p. 37). Nesse sentido, as memórias, por si só, não são capazes de amalgamar Montero a Llorente, serviço que caberá muito mais à viúva e aos encantos de Aura. Até porque, nesse ponto, os escritos do general versam apenas sobre si, sobre um período da história do México – não sobre Consuelo, visto que Llorente a conheceu depois da derrota de Maximiliano, em 1867, quando já tinha 42 anos e ela ainda era uma menina, de 15.

Essa informação é confirmada quando acessa a segunda pasta. Nesse momento da narrativa, a identificação de Montero com Llorente se desloca da relação entre memória e história à crônica do amor do general pela menina – algo que Montero já manifesta, a ponto de desejar deixar o casarão junto dela. Não por coincidência, o general escreveu: “(...) se ousar dizer, são seus olhos verdes que me causam a perdição”²⁵ (FUENTES, *op cit*, p. 46), reação comparável à de Montero diante do olhar

²⁴ Trocamos *esdrúxulo* por *deformado*, porque nos parece mais adequado ao original, uma vez que a palavra *esdrújulo* designa palavras que são proparoxítonas, em espanhol. Em português, no entanto, embora se admita o termo com o sentido de algo fora do comum, isso ocorre segundo um uso mais livre da língua. Em geral, usamos como guia a tradução de Olga Savary, publicada pela Editora L&PM Pocket. Há casos, no entanto, que discordamos da opção da tradutora. Nestes, sinalizamos com nota.

²⁵ Tradução nossa de: “(...) *si j'ose le dire, ce sont ses yeux verts qui ont fait ma perdition.*”

de Aura. Os escritos dessa pasta revelam a intimidade do general com Aura durante o período de exílio em Paris. E mais, descrevem um episódio grotesco pela imagem:

Um dia encontrou-a de pernas abertas, com a crinolina levantada na frente, martirizando um gato e não soube chamar-lhe a atenção porque lhe pareceu, que *você fazia isso de modo tão inocente, por pura infantilidade* e inclusive o fato o excitou, de modo que essa noite amou-a, se você dá crédito à sua leitura, com uma paixão hiperbólica, *porque você me disse que torturar os gatos foi a tua maneira de tornar nosso amor favorável, por um sacrifício simbólico...* (*Ibid.*, pp. 46-7, *grifos nossos*²⁶).

Nesse caso, a tensão sexual está misturada ao fetiche da infância, ao sadismo. A menina viola os gatos, com o que provoca, em L Lorente, o desejo por ela. A simbologia do gato é importante, tendo em vista que, em diversas tradições, de acordo com a definição de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no Dicionário de Símbolos (2020), o gato é associado ao obscuro e à morte, um ser misterioso, que perambula entre mundos. A tortura está ligada a uma afirmação da vida, o desejo sexual. L Lorente explica seu tesão com o sadismo de Consuelo, que é uma manifestação de amor, um ritual que fortalece a relação de ambos, como se o ritual alimentasse seu desejo pela garota. Tudo isso está ligado àquilo que sente Montero, o qual justifica seu amor pela menina com um senso de justiça, pois passa a acreditar que Aura está sob alguma espécie de domínio de Consuelo e, por isso, “(...) terá achado uma razão moral para seu desejo, sentir-se-á inocente e satisfeito”, “(...) porque agora a deseja para libertá-la” (*Ibid.*, p. 42), não para satisfazer seu desejo sexual, algo que seria pouco profissional nas circunstâncias em que se encontra, ainda mais se considerarmos que Aura é bastante nova, recém-saída da infância nesse momento da narrativa.

O compromisso profissional é tão importante para o jovem que ele nunca consegue executar seu desejo de fugir. Quando, ao final da narrativa, Aura e Montero conseguem uma oportunidade para tal — enquanto Consuelo não se encontra em casa — o historiador alega: “Estou contratado para um trabalho... Quando terminar o trabalho, então sim...” (*Ibid.*, p. 65) Como veremos mais adiante, ele nunca completa seu trabalho e tampouco foge, visto que incorpora a identidade de L Lorente antes que possa sair do casarão.

²⁶ Traduções nossas de: “*tu faisais ça d’une façon si innocent, par pur enfantillage*”, e: “*parce que tu m’avais dit que torturer les chats était ta manière a toi de rendre notre amour favorable, par un sacrifice symbolique...*”

O último contato com a escrita do general se dá no quarto dia. Nessa última pasta encontram-se registros sobre questões históricas do século XIX e as impressões de Llorete sobre algumas personagens da época. Contudo, Montero não está interessado nos bastidores da história, ele deseja saber sobre a mulher de olhos verdes... Nesses manuscritos, o historiador descobre que o casal não pode ter filhos, por conta da esterilidade do falecido, e ainda vislumbra um pedido deste a Consuelo: “Peço-lhe somente que veja nesse grande amor que diz me ter, algo suficiente, algo que possa satisfazer-nos aos dois sem necessidade de recorrer à imaginação enfermiza...” (*Ibid.*, p. 68) Essa demanda é uma reação ao comportamento inusual de Consuelo que “(...) insiste em cultivar suas próprias plantas no jardim” alegando que “As ervas não lhe fertilizarão o corpo, mas a alma” (*Ibid.*, pp. 68-9). Até que,

“Encontrei-a delirante, abraçada a seu travesseiro. Gritava: ‘Sim, sim, sim, consegui: eu a encarnei; posso convocá-la, posso dar-lhe vida com minha vida’. Tive de chamar o médico. Me disse que não poderia acalmá-la, precisamente porque ela estava sob o efeito de narcóticos, não de excitantes...” E no fim: “Hoje a descobri, de madrugada, caminhando sozinha e descalça ao longo dos corredores. Quis detê-la. Passou sem me olhar, porém suas palavras eram dirigidas a mim. ‘Não me detenha — disse —, vou para minha juventude, minha juventude vem a mim. Já está entrando, está no jardim, já está chegando’... Consuelo, pobre Consuelo... Consuelo, o demônio também foi um anjo, antes...” (*Ibid.*)

Observamos que o general não considera os rituais de Consuelo senão como frutos de uma mente frágil, dada a extravagâncias. Há, inclusive, incômodo diante de tais circunstâncias. Ou seja, ele compara Consuelo a um demônio, esse anjo que decai, e, sua insistência descritiva realça aspectos que mostrem a insanidade de Consuelo: pés descalços, olhar anuviado, discurso desconexo; a convocação de Aura. Ela, ao olhar do general, deixa de estar próxima ao bem, ao belo, ao desejável, para compor estranhas liturgias, aliadas a forças obscuras, para ingerir *excitantes* — chamados de opiáceos pelos discursos médicos, que também deslegitimam o papel de outros saberes. Esses elementos demonstram a hipocrisia do general, uma vez que descrevem atitude distinta da que demonstramos ainda a pouco, quando evidenciamos a cena de Consuelo violando os gatos. Naquela ocasião, o desejo sexual de Llorete fora provocado. Agora, porém, ele se demonstra preocupado, porque neste momento não se trata mais de um comportamento infantil, de uma criança, mas de uma mulher e, por isso, algo que pode manchar-lhe a honra.

Embora seja este o fim das notas do falecido general, Montero encontra outros registros do casal, os primeiros fotográficos. Neles, o historiador vislumbra: Aura é Consuelo jovem e, por isso, não pode ser sua sobrinha. Mais ainda: “Você verá, na terceira foto, Aura em companhia do velho, agora vestido à paisana, ambos sentados em um banco, num jardim. A foto se apagou um pouco; Aura não se mostrará tão jovem como na primeira fotografia, porém é ela, é ele, é... você” (*Ibid.*, p. 70). Pela primeira vez o jovem viu o general sem seu paramento militar e, assim, pode perceber a semelhança civil entre os dois, isto é, a distinção social, marcada pelo uniforme, foi apagada, cedendo espaço para observações de outra ordem, de outras identidades. Diante da identificação, o jovem não consegue garantir a própria existência:

(...) toca em suas faces, nos olhos, no nariz, como se temesse que uma mão invisível lhe tivesse arrancado a máscara que você trouxe durante vinte e sete anos: essas feições de borracha e papelão que durante um quarto de século cobriram sua verdadeira face, seu rosto antigo, o que você teve antes e tinha se esquecido. Esconde a cara no travesseiro, tentando impedir que o ar lhe arranque as feições que são suas, que você quer para si. (*Ibid.*, pp. 70-1)

Logo, o contato com as memórias de L Lorente faz com que Montero perca a identidade que lhe é própria — ele deixa de ser um observador tardio dos documentos históricos e passa a ser aquele que agiu nas ocorrências do país. Seu desespero reflete sua condição incerta, com a identidade fraturada, Montero avança em sua condição de coisa, percebendo grotescamente suas feições de antes da chegada no casarão. Esse ser de papelão e borracha está desarmado diante do poder da elite mexicana e passa a temer fantasmas no ar. Sua realidade muda, bem como sua preocupação: agora o salário vantajoso já não está mais em questão; a situação econômica não o assusta mais, visto que agora ele já não pode nem mesmo garantir que um dia existiu como crera. O que nos remete ao deslocamento que Rosset (2008) opera em relação a Rank quanto ao duplo: morrer não é um problema, desde que se possa dizer que ao menos existiu-se. Ao contrário dos sentidos metafóricos que Rosset (2008) propõe, na narrativa, a duplicação é literal, segundo a narração e, por isso, esse duplo é fantástico — a identidade é fragmentada a partir da subversão da categoria do real.

Porém, o deslocamento de Montero em direção a L Lorente não se sustenta apenas na assimilação das memórias. Nesse sentido, qualquer reação do jovem em defesa de si se frustra por conta da participação nos rituais da casa. Ele não tem muito poder sobre sua própria rotina, visto que Aura está sempre organizando os ritmos:

“Você não tem tempo de se deter no vestíbulo porque Aura, de uma porta entreaberta de cristais opacos, o estará esperando com o candelabro na mão” (*Ibid.*, p. 24); “Aura caminha com esse sininho na mão (...), diz-lhe que o café da manhã está pronto. Você tenta detê-la; Aura já descera pela escada de caracol, tocando o sino pintado de negro” (*Ibid.*, p. 35); “O tempo corre e somente ao escutar de novo o sino é que você consulta seu relógio” (*Ibid.*, p. 38); “Você acorda com dificuldade. Os nós dos dedos batem várias vezes e você se levanta da cama pesadamente, resmungando” (*Ibid.*, p. 43). Essa impotência de Montero se justifica pela sua situação de subalterno em um contexto fantástico, diante do qual pairam demasiadas incertezas. Apesar de ser um representante do poder, o historiador não está num posto de completa hegemonia, visto que ocupa uma posição inferior em termos de classe.

A rotina, além disso, é quase sempre a mesma. O café da manhã solitário: “(...) você encontra sua refeição servida: desta vez, somente um talher” (*Ibid.*, p. 36); o trabalho com os manuscritos: “Você revisa os papéis durante todo o dia” (*Ibid.*, p. 37); o jantar fantástico: “Ao sentar-se, você nota que foram dispostos quatro lugares (...)” (*Ibid.*, p. 25) A repetição dos comportamentos atua também como um rito de passagem, como uma preparação para encarnar o general. Um exemplo disso é o cardápio do jantar, sempre o mesmo, o qual consiste em uma “(...) dieta de rins, pelo visto a preferida da casa” (*Ibid.*, p. 39). De acordo com Cardoso (2007), tal dieta pode aludir a um feitiço com o qual se buscava reavivar o amor de alguém. A estudiosa baseia essa hipótese na relação que Fuentes estipula com “A Feiticeira” de Jules Michelet na epígrafe do livro – algo a que nos dedicamos no momento oportuno. Por ora, nos basta verificar que a rotina da casa catalisa a perda do *eu* de Montero ou, melhor, a duplicação de Llorente.

Diante da repetição, o historiador começa a se acostumar à casa: “Você aprendeu o caminho. Pega o candelabro e atravessa a sala e o vestíbulo. A primeira porta diante de você é a da anciã” (*Ibid.*, p. 28). Logo, Montero supera também as esquisitices de Consuelo “Se o preço de sua futura liberdade criadora é aceitar todas as manias desta velha, você pode pagá-lo sem dificuldade” (*Ibid.*, p. 38). Essas concessões acabam sendo recompensadas por outro ritual: o sexo com Aura/Consuelo. Outra vez, verificamos a tensão sexual que paira na casa e motiva comportamentos bizarros. Montero perdoa todas as esquisitices desse ambiente fantástico e pestilento, porque seu envolvimento com Aura parece inevitável.

Dessa forma, o ritual da casa se mescla ao desejo que Montero sente pela jovem. Com isso, avançamos para o terceiro elo que liga o historiador a L Lorente: o da pessoa amada. Um dos primeiros efeitos de Aura é o aceite do trabalho, o qual foi condicionado por sua aparição, como já vimos. O desejo extrapola e se intensifica a partir desse primeiro contato, perpassando toda a obra: “(...) você acompanha o sussurro da saia, o farfalhar de um tafetá — e já está ansioso para fitar esses olhos” (*Ibid.*, pp. 21-2); “Comem em silêncio. Bebem esse vinho particularmente espesso, e você desvia outra vez o olhar para que Aura não o surpreenda nessa fixidez hipnótica que você não pode controlar” (p. 26); “(...) se põe de pé, atrás de Aura, acariciando o espaldar de madeira da poltrona gótica, sem se atrever a tocar nos ombros nus da moça, na cabeça que se mantém imóvel” (p. 27); “Você permanece ali, esquecido dos papéis amarelados, de suas próprias papeletas anotadas, pensando somente na beleza inatingível de sua Aura — quanto mais pensa nela, mais sua você a fará” (p. 42).

Há, como se vê, em Aura, uma força que não se restringe a um sentimento espontâneo, mas que tem algo a ver com um poder obscuro, mágico, que torna impossível evitá-la. Esse mesmo poder se manifesta sobre L Lorente, conforme vimos acima. Além disso, Aura é percebida por Montero como uma posse sua, ou seja, os mecanismos do patriarcado operam também nele. A dependência desenvolvida por Montero acerca de Aura é intensificada pelas relações sexuais entre os dois. Na primeira vez que os jovens se relacionam sexualmente, Montero está no quarto que lhe foi destinado e sonha algo, após anos, “(...) sonha uma coisa só, sonha com essa mão descarnada que avança para você com o sininho na mão, gritando que se afaste, que todos se afastem, e quando o rosto de olhos vazios se aproxima do seu, você desperta com um grito surdo, suando (...)” — o período avança e, marca sintática, sustenta a ambiguidade da cena: Montero desperta ou continua sonhando? Trata-se de Consuelo ou Aura —

(...) e sente essas mãos que lhe acariciam o rosto e o cabelo, esses lábios que murmuram com a voz muito baixa, o consolam, pedem-lhe calma e carinho. Estende suas próprias mãos para encontrar o outro corpo, nu, que então agitará levemente o chaveiro que você reconhece, e com ele a mulher que se deita sobre você e beija-o, percorre todo o seu corpo com beijos. Você não pode vê-la na escuridão da noite sem estrelas, mas sente em seu cabelo o perfume das plantas do pátio, sente em seus braços a pele mais suave e ansiosa, toca em seus seios a flor entrelaçada das veias sensíveis, torna a beijá-la e não pede palavras. (*Ibid.*, pp. 42-3)

Não há, nessas descrições, muitos especificadores a respeito de quem o narrador está a tratar. Um dos poucos elementos, o chaveiro, representa a troca de identidade de Llorete e Montero, mas, ainda assim, não caracteriza Consuelo ou Aura. Ocorre que, para acessar o baú das memórias do general, o jovem precisa da chave que estava com Consuelo, presa em uma fita e abrigada em seu peito, sob a roupa. Anteriormente, porém, o historiador havia entregado uma chave para Aura, a qual abre “(...) uma gaveta de minha mesa [que] está fechada à chave. Lá guardo meus documentos.” (*Ibid.*, p. 27) Ou seja, a troca de chaves é também um símbolo da troca identitária que acontece na narrativa: munido da chave das memórias de Llorete, o jovem pode duplicá-lo, enquanto a memória de Montero é, aos poucos, apagada, pois seus vestígios passam à responsabilidade de Aura e não mais lhe pertencem. A metáfora pode se estender ainda mais: a chave do amor de Montero está nas mãos dessa que agora o possui na cama, realizando, enfim, o desejo sexual de Consuelo, senão de corpo, ao menos de alma: “— Querem que estejamos sós, senhor Montero, porque dizem que a solidão é necessária para se alcançar a santidade. Esqueceram-se de que na solidão a tentação é maior.” (*Ibid.*, p. 45), a tentação do desejo sexual.

Finalmente, Aura²⁷ confirma a troca identitária: “Você é meu esposo” (*Ibid.*, p. 43). Nesta sentença, não há nenhum modalizador tal qual *como* ou *se assemelha*. O verbo *ser* afirma sobre a existência, sobre a constituição, sobre a identidade de Montero — restringe-o a essa definição. Com o possessivo, Aura registra um território, um corpo cuja independência foi despossuída e, em seu lugar, erigiu-se outro *eu*. Não é mais Felipe Montero, mas o esposo de Aura. Montero anui a essa oração, porque está esgotado, porque conseguiu possuir o corpo que tanto desejara. Sem saber que, ao fazê-lo, semeara a própria anulação. Ao manter o conluio com os apoiadores do duplo, Montero sustenta sua condição de títere que, por sua vez, só serve para a duplicação, esta incorporação do outro, Llorete.

O segundo encontro entre Aura e Montero na cama não é obscuro, do ponto de vista narrativo, mas se aproxima de um ritual no qual confluem diversas cerimônias. Vejamos:

²⁷ Dissemos Aura, porque esta é a percepção do historiador, depois de que quem esteve com ele na cama deixa o quarto: “(...) retendo [Montero] nas polpas dos dedos o corpo de Aura, sem tremor, sua entrega: a menina Aura” (*Ibid.*)

Você sente a água morna que banha a sola de seus pés, alivia-as, enquanto ela o lava com uma fazenda grossa, dirige olhares furtivos ao Cristo de madeira negra, afasta-se por fim de seus pés, segura em sua mão, prende uns botões de violeta no cabelo solto, toma-o entre os braços e cantarola essa melodia, essa valsa que você baila com ela, preso ao sussurro de sua voz, girando ao ritmo lentíssimo, solene, que ela lhe impõe, alheio aos movimentos ligeiros de suas mãos que desabotoam a sua camisa, acariciam-lhe o peito, procuram suas costas, enterram-se nelas. Também você murmura essa canção sem letra, melodia que surge naturalmente de sua garganta; os dois giram, cada vez mais próximos do leito (...) (*Ibid.*, p. 57).

Aura evoca a cena dos evangelhos, em que uma mulher banha os pés de Jesus, ou, ainda, ao gesto de Jesus durante a Santa Ceia, demonstrando humildade perante seus seguidores (JOÃO, cap. 13, vers. 5 *et seq.*). Ademais, Cristo está iconicamente presente e a ele são dirigidos olhares furtivos, os quais não se pode precisar se eram de Aura ou de Montero, visto que a narração em segunda pessoa mescla as ações de ambos. Esses olhares reclamam a clemência ante o sacrilégio, conferem um voyeurismo a Cristo ao passo que o adjetivo *furtivos* implica não só um modo com o qual o olhar é dirigido à entidade, mas também algo criminoso. A dança ressalta o caráter sensual e ritualístico da cena, como numa celebração pagã, na qual a música serve como um ritmo que marca o passo de cada gesto. A música, nessa narrativa fantástica, é tão fantasmagórica quanto o corpo dessa musa chamada Aura, ou, ainda, é uma música-silêncio, um som subversivo. O narrador prossegue:

Você segura a bata vazia entre as mãos. Aura, de cócoras sobre a cama, põe esse objeto contra as coxas fechadas, acaricia-o, chama você com a mão. Acaricia essa coisa de farinha fina, quebra-a sobre suas coxas, indiferentes às migalhas que escorrem por suas cadeiras: oferece-lhe a metade da pequena porção que você pega, leva à boca ao mesmo tempo que ela, engole com dificuldade; depois cai sobre o corpo despido de Aura, sobre seus braços abertos, como o Cristo negro que pende da parede com sua tanga de seda escarlata, suas rótulas abertas, seu lado ferido, sua coroa de espinhos colocada sobre a peruca negra, emaranhada, entremeada com lantejoulas de prata. Aura se abrirá como um altar (*Ibid.*, pp. 57-8).

Nesta riquíssima imagem, o tom sacrílego é realçado: a comunhão se completa, o Salvador é devorado na alcova, enquanto migalhas de seu corpo se espalham pelas coxas da sacerdotisa. Aura comanda os movimentos do ritual híbrido. E mais: o comportamento de ambos é espelhado, o que revela um avanço no estágio de duplicação por parte de Montero. Por fim, o narrador trabalha detalhadamente a comparação que faz entre Aura e o Cristo trucidado após a crucificação. A consumação do amor, junto de Aura mulher, está mais uma vez atrelada à dor, ao horror da tortura,

ao desmembramento. Juntos, portanto, o amor e o sofrimento. Aura, sacerdotisa, mescla o pagão porque celebra a vida e o cristão porque idolatra a morte.

Antes do gozo, porém, Aura interroga Montero, entrelaçado a seu corpo:

- Você me quererá sempre?
- Sempre, Aura, eu amarei você sempre.
- Sempre? Você jura?
- Eu lhe juro.
- Ainda que eu envelheça? Ainda que perca minha beleza? Ainda que fique de cabelos brancos?
- Sempre, meu amor, sempre.
- Ainda que eu morra, Felipe? Você me amará sempre, ainda que eu morra?
- Sempre, sempre. Eu juro. Nada pode me separar de você. (*Ibid.*, p. 58)

A retórica de Aura aqui é impecável, pois condiciona o futuro do jovem, demandando a perpetuação de seu amor. Montero aquiesce, desconhecendo a literalidade da situação: terá de amar Consuelo/Aura até a morte, porque parte desse rito de duplicação consiste em viver ao lado de Consuelo até a viuvez, uma vez que Llorete esteve com ela até o fim. Neste excerto, entretanto, a identidade de Montero é resgatada por meio de seu nome, ou seja, o processo de assimilação do general ainda não se completou. Afinal, o jovem até então só se deitou com Aura, seja menina (antes dos 20), seja mulher (algo em torno de 40 anos), e não com Consuelo, relíquia do amor celebrado com Llorete. O corpo de Consuelo está para Montero assim como o casarão está para o centro do México: um ciclo que segue se repetindo, ainda que, a cada repetição, se demonstre mais decrépito. O ciclo se perpetua, o historiador adentrou ao casarão e agora terá que se deitar com a viúva.

Todavia, ao acordar no dia seguinte, o narrador nos coloca uma dúvida: “Você dorme cansado, insatisfeito. Já no sonho sentiu essa vaga melancolia, essa opressão no diafragma, essa tristeza que não se deixa apreender por sua imaginação. Senhor do quarto de Aura, você dorme na solidão, longe do corpo que pensará ter possuído” (*Ibid.*, p. 61). O narrador nomeia a situação como *sonho* e sugere que Montero não consegue reter a tristeza em sua *imaginação*. Isso já seria suficiente para duvidarmos daquilo que foi descrito anteriormente. Porém o narrador torna ainda mais imprecisa a cena, porque as escolhas verbais feitas são da ordem do incerto na reta final do parágrafo: *pensará*. Essas três escolhas, *sonho*, *imaginação* e *pensará* estão no mesmo âmbito, no imaginário e, por isso, sugerem e apenas *sugerem*, algo que só aconteceu na mente de Montero. Mais uma vez, a relação sexual com Aura, fato, se confunde com o onírico, restando ao leitor sempre suspeitas, nunca convicções.

Outro aspecto importante do duplo a ser discutido nesse ponto é a inquietação de Montero, quando acorda no quarto de Aura. Seu desconforto é motivado pela

(...) dupla presença de algo que foi engendrado na noite passada. Você põe as mãos nas têmporas, procurando acalmar seus sentidos em desordem; essa tristeza vencida insinua-se em você, voz baixa, na recordação inacessível da premonição, que procura sua outra metade, que a concepção estéril da noite passada gerou seu próprio [duplo]²⁸ (*Ibid.*, pp. 61-2).

Tal sensação advém da aparição de Consuelo no quarto, presença somente percebida no momento que o jovem acorda. Montero se nega a aceitar que a idosa esteve ali o tempo todo, mas se recorda da dança executada por Consuelo no segundo dia de sua estadia na casa: "(...) pela fresta vê a senhora Consuelo de pé, ereta, metamorfoseada com essa túnica entre os braços (...), essa túnica que a anciã mordisca ferozmente, beija com ternura, coloca sobre os ombros para girar num passo de dança cambaleante" (*Ibid.*, pp. 45-6). A mesma dança da qual participara Montero e Aura, depois da qual ele ficou com a *bata vazia* entre as mãos... Nesse par de espelhos, Montero ora ocupa a posição de objeto, ora de agente, ainda que condicionado pela aura obscura que paira no casarão. Novamente, ocorre uma referência à esterilidade: desta vez, fantástica, porque não se refere à incapacidade de gestar um ser; ao contrário, versa sobre a possibilidade de trazer alguém à tona, de produzir um duplo, duplicar o general, bem como Aura espelha Consuelo. À cena é conferido um caráter inevitavelmente fantástico, porque se trata de algo executado por Consuelo e depois replicado por Aura, como um jogo complexo, fruto da interação de duplos, filhos de uma gemação estéril.

Finalmente, a última relação sexual se dá. Desta vez, todavia, não há dúvidas sobre quem são os enamorados participantes. Aura combina com Montero um novo encontro, desta vez, no quarto de Consuelo, tendo em vista que ela não estará em casa. Isso ocorre depois de Montero ler a última pasta do general, portanto, já se identifica como um duplo. Então, o contato com a viúva funciona como uma espécie de consumação do rito. Ele avança até o quarto de Consuelo, o qual está mais escuro do que o normal. Este quarto que, para além da alcova e da arca do general, comporta

²⁸ Preferimos *duplo*, ao invés de *sósia* como na tradução de Savary, porque está mais próximo de *double* no original e para recuperar a tradição moderna do duplo, e não a antiga, da peça *Anfitrião*, de Plauto, na qual Júpiter aparece como um duplo de Anfitrião e Mercúrio duplica Sósia, originando o termo.

uma espécie de templo, no qual a idosa executa seu sacerdócio, conclamando o Apocalipse: “— Venha, Cidade de Deus; soe, trombeta de Gabriel. Ai, como o mundo está custando para morrer!” (*Ibid.*, p. 30). Quando a idosa está em casa, o quarto nunca chega a estar completamente escuro, sendo parcialmente iluminado por “(...) esses muros de reflexos desiguais, onde piscam dezenas de luzes” (*Ibid.*, p. 14) de castiçais. Neste muro, Montero distingue:

Cristo, Maria, São Sebastião, Santa Lúcia, o Arcanjo Miguel, os demônios sorridentes, os únicos seres sorridentes nesta iconografia da dor e da cólera — sorridentes porque, na velha gravura iluminada pelas lâmpadas, enfiam os tridentes na pele dos condenados, esvaziam caldeirões de água fervendo, violam as mulheres, embriagam-se, gozam da liberdade vedada aos santos. Você se aproxima dessa imagem central, rodeada por lágrimas da Mater Dolorosa, do sangue do Crucificado, do gozo de Lúcifer, da cólera do Arcanjo, das vísceras conservadas em frascos de álcool, dos corações de prata (*Ibid.*, p. 29)

Os ídolos desse oratório representam a dor, a guerra, a misericórdia, a humildade, enfim, eles destacam a morbidez tão característica do catolicismo. Em contrapartida aos santos, os demônios celebram sua possibilidade de martírio do outro e do gozo embriagado, sem culpa. No quarto de Consuelo, as dicotomias — prazer/dor, bem/mal, profano/sagrado, claro/escuro — são ainda mais relevadas do que na alcova de Aura. Aliás, a própria idosa exemplifica esses elementos ao longo da narrativa: casa-se ainda menina, símbolo da inocência; suplicia gatos para obter amor; se recente por não poder conceber um filho e sente desejo, enclausurada na solidão.

Montero chama por Aura, nas trevas do quarto de Consuelo. Mas tudo o que escuta é uma respiração. Ele tenta então tocá-la, pois o tato é o sentido mais exigido na casa, em razão do silêncio e da escuridão. Em contrapartida, a voz de Aura responde: “— Não... não me toque... Deite-se a meu lado...” (p. 73). Montero (devemos dizer Llorente?) obedece. O jovem teme pelo retorno de Consuelo “— Ela pode regressar a qualquer momento...” A voz responde: “— Ela já não regressará” (*Ibid.*). Aqui há um problema com o dêitico: Montero está perguntando pela viúva, quem saiu pela cidade; e Consuelo, quem está na cama, se referencia a Aura: “Nunca pude mantê-la a meu lado por mais de três dias.” (*Ibid.*) O jovem não se dá conta do equívoco, porque Consuelo o sustenta, não nomeando aquela a quem se refere.

A viúva, então, retoma as promessas do historiador, ante sua declaração de amor: “— Sim, você me ama. Me amará sempre, você disse ontem...” (*Ibid.*) Montero confirma, com ressalvas: “Não posso viver sem seus beijos, sem seu corpo...” (*Ibid.*).

Sua paixão está condicionada aos encantos táteis do corpo, os quais exigem uma constituição vivaz e não a decrepitude a que Consuelo remete: “(...) um rosto quase infantil de tão velho” (p. 16)²⁹; “(...) delgada como um escultura medieval, emaciada; as pernas surgem como dois fios sob a camisola, magras, cobertas por uma erisipela inflamada” (p. 29); “Há um momento em que não é mais possível distinguir a passagem dos anos: a senhora Consuelo há muito tempo ultrapassou essa fronteira” (p. 38); “(...) cansaço total da pele” (p. 44).

Contudo, seu desejo é maior do que sua parcimônia e, assim, ele avança sobre Consuelo:

Você aproximará seus lábios da cabeça reclinada junto à sua, acariciará outra vez os cabelos longos de Aura; tomará violentamente a frágil mulher pelos ombros, sem escutar seu gemido agudo; lhe arrancará a bata de tafetá, abraçá-la-á, e a sentirá nua, pequena e perdida em seu abraço, sem forças, não fará caso de sua resistência lamuriosa, de seu pranto impotente, beijará a pele do rosto sem pensar, sem distinguir: tocará esses seios flácidos até que a luz penetre suavemente e o surpreenda, o obrigue a afastar o rosto, procurar a grade da parede por onde começa a penetrar a luz da lua, essa fresta aberta pelos ratos, esse olho da parede que deixa filtrar a luz prateada que cai sobre o cabelo branco de Aura, sobre o rosto devastado composto de cascas de cebola, pálido, seco e enrugado como uma ameixa cozida: você afastará seus lábios dos lábios sem carne que você esteve beijando, das gengivas sem dentes que se abrem diante de você; verá sob a luz da lua o corpo despido da velha, da senhora Consuelo, frouxo, lacerado, pequeno e velho, tremendo levemente porque você toca nele, você o ama, você também regressou... (*Ibid.*, 73-4).

Na escuridão, subsiste o desejo sexual de Montero, diante do qual ele estupra a idosa que tanto o repugnou, mas é chamada neste momento de Aura, porque as duas agora coincidem: na primeira relação, Aura era muito jovem, na segunda, uma mulher de aproximadamente 40 anos e, agora, sua idade é a mesma da de Consuelo, mais de 100 anos. A narrativa constrói o sentido do sexo como algo ligado à dor, ao desespero, à culpa, ao irracional. Por isso, Consuelo se consola com o abuso injustificável do historiador. Nesta relação, persistem os aspectos grotescos de Consuelo, os quais endossam uma última vez sua idade avançada, que faz com que ela busque, antes de tudo, seu desdobramento. Essa mulher, marcada pelos registros do feio, se resigna diante do estupro por finalmente se sentir amada, ainda que carnalmente. Há que se notar também a importância da luz da Lua, astro atrelado ao feminino, ao sensível, o qual é responsável por revelar a verdade a Montero, na narrativa. Por fim,

²⁹ Todas as citações são de Fuentes (2015).

esse trecho nos faz pensar que o *você* a quem o narrador se referira todo o tempo tratava, também, de Llorente, revelando a ambiguidade potente do uso da segunda pessoa e sua vantagem em termos composicionais em uma narrativa que versa sobre o duplo. *Você* é Felipe Montero, é Llorente, porque, no fim, eles não serão diferentes.

Então, o jovem

(...) mergulhará sua cabeça, seus olhos abertos, no cabelo prateado de Consuelo, a mulher que voltará a abraçá-lo quando a lua passar, facho tapado pelas nuvens, oculta ambos, leva no ar, por algum tempo, a memória da juventude, a memória encarnada.

— Ela voltará, Felipe, nós a traremos juntos. Deixe que eu recupere as forças e a farei voltar... (*Ibid.*, pp. 74-5).

Portanto, Felipe Montero completa seu ciclo duplicador ao aceitar o amor de Consuelo, esta mulher centenária, por inteiro e não só no corpo de Aura, desde que a escuridão lhes sirva de repouso. Montero deixa a luz da razão histórica, a luz do Umbigo da Lua, a luz de sua ambição e adota, adorando, a vida escura do General do Império, na atemporalidade da casa, a qual é regida por essa mulher obscura, dona de suas paixões. Mas não sem um preço por parte de Consuelo, quem deverá, para mantê-lo, evocar Aura esporadicamente, visando reacender-lhe os ímpetus juvenis.

Entretanto, Montero não é o único duplo da narrativa. Sendo assim, cabe verificar, também, como o duplo de Consuelo, Aura, é produzido no enredo e quais suas implicações no livro. Com isso, passamos agora a Aura. Como já mencionamos, Aura é um contraponto a Montero no que se refere aos meios que a constituem, porque parte da duplicação exercida pelo jovem supõe um trabalho, secular, com as memórias de outro tempo, do século XIX. Aura, diferentemente, resulta de poções e ritos executados por Consuelo e se vincula a uma tradição pré-moderna. Além disso, os objetivos são outros, ainda que complementares: a idosa prepara seu duplo para resgatar sua juventude e desse modo conseguir um novo parceiro sexual e, conseqüentemente, alguém com quem possa dividir seu desejo; Montero duplica o general por uma segurança financeira, pela ambição de publicar seus próprios escritos, pelo desejo que sente por Aura e pelos mistérios encerrados na casa. Logo, os gêneros são marcados conforme as expectativas acerca de seus papéis.

Ademais, como vimos, Llorente toma Consuelo por esposa quando esta ainda era uma criança e, por isso, há uma carga sobre a juventude e seu respectivo valor na relação que eles desenvolvem — para não comentar acerca da pedofilia, tendo em

vista que, no século XIX, casamentos como esse não eram contestados nestes termos... A concepção de *Aura* está atrelada ao mágico, ao campo da manipulação do real a partir de rituais, metamorfoses e libações, visto que decorre da experimentação com ervas e animais por parte de Consuelo. A referência ao mágico³⁰ já consta na epígrafe do livro: “O homem caça e luta. A mulher intriga e sonha; é mãe da fantasia, dos deuses. Possui a segunda visão, as asas que lhe permitem voar para o infinito do desejo e da imaginação... Os deuses são como os homens: nascem e morrem sobre o peito de uma mulher...” (*Ibid.*, epígrafe). Segundo Cardoso (2007), Fuentes empresta essa epígrafe de “A feiticeira”, obra escrita por Jules Michelet e publicada em

(...) 1862, exatamente 100 anos antes da obra mexicana. Trata-se de um texto histórico baseado em uma série de autos judiciais e processos inquisitórios, no qual seu autor investiga a trajetória da figura da feiticeira ao longo de 500 anos. De mulher, espécie de curandeira e sacerdotisa, ela passa a demônio e noiva de satã. Seu último “pagamento” teriam sido as fogueiras da inquisição. Michelet utiliza uma linguagem bastante agradável, quase como um hábil romancista, narra diversas histórias e descreve rituais “mágicos”. (CARDOSO, *op cit*, p. 31)

Portanto, o mágico, na narrativa, corresponde ao imaginário das bruxas ou feiticeiras. As características físicas de Consuelo, que já demonstramos, também a aproximam da imagem da bruxa, tendo em vista que às bruxas está atrelada a imagem da idosa viúva, da feiura. Portanto, *Aura* se relaciona tanto com a história do México, a partir do centenário da Invasão Francesa, quanto com a tradição descrita por Michelet. Ainda acerca da epígrafe, observamos que as expectativas de gênero são sustentadas, sendo que a citação projeta o papel da mulher como feiticeira, associada aos aspectos obscuros da vida. Ao mesmo tempo, espera-se do homem o papel ativo, ou seja, de progenitor e, ao mesmo tempo, escravo do poder feminino, do desejo por ele provocado. Esses papéis se sustentam em Montero, exatamente como a epígrafe antecipa, como já verificamos. Com Consuelo não é diferente.

A viúva é uma personagem estranha, para dizer o mínimo. Suas falas são esquivas e polissêmicas ao extremo, ela tensiona a narrativa e a carrega de intenções que fogem à compreensão imediata:

³⁰ Aqui usamos a acepção mais generalizada do termo, segundo a qual mágica seria uma “Arte que, supostamente, produz por meio de práticas ocultas fenômenos extraordinários, que contrariam as leis naturais, geralmente definida por rituais, fórmulas; feitiçaria, bruxaria, magia.” MÁGICA. Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/magica/>. Acesso em 11 nov. 2020.

(...)

– É sobre os papéis de meu marido, o general Llorente. Devem ser organizados **antes que morra**. Devem ser publicados. Eu decidi isso há pouco tempo.

– E o próprio general, não se acha capacitado para...?

– Morreu há sessenta anos, senhor. São suas memórias inacabadas. Devem ser terminadas antes que eu morra.

– Mas...

(...)

– Saga, Saga. Onde você está? *Ici*, Saga...

– Quem?

– Minha companhia.

– O coelho?

– **Sim, ele voltará.** (FUENTES, *op cit*, pp. 17-8, *grifo do autor, grifos nossos*).

Consuelo sempre deixa margens a dúvidas em suas falas. Mas não só: à personagem são característicos os usos linguísticos que beneficiam possibilidades semânticas intrigantes. Com *Sim, ele voltará*, Consuelo pode estar respondendo sobre o coelho, Saga, que é seu companheiro, ao mesmo tempo que está falando do general, ainda mais quando, mais tarde, a viúva relata que Saga é fêmea, ou seja, o pronome não concorda com o sexo do animal, e sim com o de Llorente. Nesse sentido, Cardoso (2007) postula que o coelho está aí representando, neste primeiro encontro entre a viúva e o historiador, a fecundidade, visto que os roedores em geral são pródigos em termos de reprodução. Esse aspecto se reforça diante do fato de que Montero, ao chegar até o colchão de Consuelo, “(...) não toca em outra mão, mas na pele grossa, de feltro, as orelhas dessa coisa que rói com um silêncio tenaz e lhe oferece seus olhos vermelhos: você sorri e acaricia o coelho (...)” (*Ibid*, p. 15) – o primeiro toque do jovem foi direcionado à coelha, Saga.

O nome da coelha destaca-se: Saga vem do latim e significa “Mulher que se finge de adivinha e faz encantos ou malefícios” (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2019³¹, tradução nossa). As referências às bruxas, portanto, são constantes. Ademais, vale lembrar que o coelho no imaginário anglo-saxão é tido como uma criatura maléfica, por conta de seu poder de proliferação e destruição. Por fim, não podemos esquecer que saga também designa um tipo específico de narrativa, as nórdicas do medievo. Logo, as indicações não correspondem somente à identificação da bruxa, seu caráter malévolos, mas a um tempo anterior à modernidade.

³¹ SAGA. Diccionario de la lengua española. Real Academia Española. Disponível em: <https://dle.rae.es/saga?m=form>. Acesso em 11 nov. 2020. “1. f. Mujer que se finge adivina y hace encantos o maleficios”

Todavia, Saga nos é importante porque se trata de um dos meios de materialização do duplo. Assim, quando Saga desaparece, Aura entra na narrativa: “Então você se apercebe que é uma cama apenas elevada do solo, quando o coelho salta e se perde na sombra” (p. 17);

— Aura...

A senhora se moverá pela primeira vez desde que você entrou em seu quarto; ao estender outra vez a sua mão, sente essa respiração agitada a seu lado e entre a mulher e você estende-se outra mão que toca nos dedos da anciã. Você olha para um lado e a jovem está ali, essa jovem que você não consegue ver de corpo inteiro porque está tão perto de você e sua aparição foi imprevista, sem nenhum ruído — nem sequer os ruídos que não são escutados mas que são reais porque são lembrados imediatamente, porque apesar de tudo são mais fortes do que o silêncio que os seguiu. (*Ibid.*, p. 19)

Quanto a esse aspecto, é importante observar que, por possuir um vínculo com a Lua em diversos imaginários, incluindo o azteca³², “(...) lebres e coelhos estão ligados à velha divindade Terra-Mãe, ao simbolismo das águas fecundantes e regeneradoras, ao da vegetação, ao da renovação perpétua da vida sob todas as suas formas. Este é o mundo do grande mistério, onde a vida se refaz através da morte.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 608) Isso está profundamente atrelado aos sentidos que a obra evoca, principalmente na figura de Aura, tanto os pares de oposição: masculino e feminino, claro e escuro, noite e dia, quanto à questão dos ciclos da natureza, da morte e da vida, da fertilidade que se procura.

Além de observarmos essa relação entre Aura e Saga, verificamos o caráter etéreo de Aura e a linguagem fantástica usada pelo narrador ao relatar os acontecimentos. Nesse trecho, a fatuidade de Aura é questionada: Aura é um produto da imaginação curiosa de Montero ou um ser que de fato age na casa? E se for de carne e osso, de onde vem? Aura é o resultado das experimentações de Consuelo e, por isso, é, ela também, fruto de uma concepção estéril. Por fim, Consuelo decreta: “— Eu lhe disse que regressaria... — Quem? — Aura. Minha companheira. Minha sobrinha.” (*Ibid.*, p. 19) A idosa, portanto, vale-se da ambiguidade, colocando Montero e o leitor em situação de desconfiança: sobre quem Consuelo está falando? A resposta é intrigante e, por isso mesmo, produz uma incerteza: ela fala sobre Llorente, pois Montero

³² Para eles, as manchas da Lua haviam sido provocadas por um coelho, lançado por um deus. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2020), essa imagem evoca, ainda, uma conotação sexual, tendo em vista o aspecto fálico e vaginal da imagem. No contexto de *Aura* o coelho também evoca uma tensão sexual, pois ele manifesta o desejo sexual de Consuelo.

está ali, aceitando sua condição de casulo; ela fala sobre Saga, pois Saga é como uma ponte que viabiliza a concepção de Aura; ela fala de Aura, pois Aura é a represa de sua juventude, a partir da qual oportunizará a conquista de Montero e, conseqüentemente, a materialização das memórias do general, finalmente, ela fala de si mesma, pois retornará em sua juventude, para matar o desejo com o qual convive pelas exigências dos ímpetos da carne.

Todavia, esse não é o único intercâmbio processado entre a coelha e Aura, visto que Montero se depara com essa situação novamente: “Você desce contando [os degraus] e dá um passo atrás quando encontra os olhos rosados do coelho que logo lhe dará as costas e sai pulando. Você não tem tempo de se deter no vestíbulo porque Aura, de uma porta entreaberta de cristais opacos, o estará esperando com o candelabro na mão.” (*Ibid.*, p. 24) Aura não cede tempo para que o jovem interprete a informação e já o conduz ao próximo passo do ritual, o jantar.

É em um dos jantares, inclusive, que Montero começa a perceber o comportamento espelhado de Consuelo e Aura:

Teve vontade de intervir na conversação doméstica perguntando pelo criado que apanhou ontem suas coisas mas que você nunca tinha visto, o criado que nunca serve a mesa: você ia perguntar se, de repente, não ficasse surpreendido pelo fato de até esse instante Aura não ter aberto a boca e comido com essa fatalidade mecânica, como se esperasse um impulso alheio a ela para pegar a colher, a faca, partir os rins (...) e leva-los à boca. Você olha rapidamente da tia para a sobrinha e da sobrinha para a tia, porém a senhora Consuelo, nesse momento, detém todo o movimento e, ao mesmo tempo, Aura deixa a faca sobre o prato e permanece imóvel e você se lembra que, uma fração de segundo antes, a senhora Consuelo fez a mesma coisa. (*Ibid.*, p. 39)

O excerto descreve uma desconfiança por parte de Montero: quem é o criado, a que se referiu Aura quando o jovem perguntou sobre seus pertences? Mas essa indagação é suprimida em detrimento de algo ainda mais perturbador: o que ocorre nessa casa que impele Aura a imitar os gestos da tia? (Aura, bem como Montero, parece uma marionete sob o controle de forças fantásticas. Ela se comporta de um modo mecânico e desumanizado. Aura, tal qual Montero, é grotesca). O que o leitor pode aferir, uma vez desentrançadas as complexas tramas dessa narrativa, é que Consuelo controla Aura como se esta fosse uma boneca vodu ou, ainda, como se fosse uma marionete, o duplo controlado pelo duplicado. Por isso, Aura revela o poder obscuro e sinistro de Consuelo, essa mulher capaz de dominar os outros e a si mesma, a partir de sua desdobra. O corpo de Aura, embora mais belo, mais jovem,

mais ativo, ainda depende do corpo de Consuelo, por isso, Aura justifica a Montero, na reta final da narrativa:

- (...) por que se há de sacrificar assim?
- Eu gostar dela? Ela é que me quer. Ela se sacrifica por mim.
- Mas é uma mulher velha, quase um cadáver; você não pode...
- Ela tem mais vida do que eu. Sim, é velha, é repulsiva... Felipe, não quero voltar... não quero ser como ela... outra... (*Ibid.*, p. 64)

Em seguida, Aura revela o medo que domina a juventude de Consuelo, assim como se verifica a circularidade da narrativa: “— Você se enterra em vida. Tem que renascer, Aura... [postula Montero] — Tem-se que morrer antes de se renascer... Não. Você não entende. Esqueça, Felipe; tenha confiança em mim.” (*Ibid.*, p. 64) A juventude é uma obsessão, uma condição da existência de Aura, ela vive porque Consuelo não suporta a velhice, essa situação de indigência que lhe é delegada pelo controle masculino, o qual imputa à juventude a beleza e à velhice o abandono.

Aura, dessa maneira, não subverte a lógica que a sustém à duplicação, sendo que tem aversão à velhice. Além disso, quando se relaciona sexualmente, Aura sempre está presa à culpa, ao sofrimento. O sexo, para ela, não é de nenhuma maneira libertador. O que a contrapõe aos movimentos pela liberdade sexual feminina dos anos 1960. Se considerarmos que Consuelo, por sua vez, desenvolve esse fragmento de si para vivenciar o prazer que lhe é proibido na velhice, tem-se uma subversão quanto às interdições de gênero: a idosa pode romper com a barreira da solidão. Contudo, isso não se estende a outros aspectos de sua identidade, haja vista que, pertencendo a uma antiga elite, ela continua a subjugar as classes econômicas inferiores. Nesse aspecto, simbólico-histórico, ela é a anciã que detém um ímpeto conservador em si para evitar a *decadência* do mundo.

O espelhamento dos comportamentos dessas mulheres, seus gestos duplicadores, são evidenciados no quarto capítulo. Montero, à procura de Aura, a encontra na cozinha:

- (...) no momento em que degola um cabrito: o vapor que surge do pescoço aberto, o cheiro de sangue derramado, os olhos duros e abertos do animal lhe dão náuseas; atrás dessa imagem, perde-se a de uma Aura malvestida, com os cabelos retos, manchada de sangue, que o contempla sem reconhece-lo, que prossegue no seu trabalho de açougueiro. (*Ibid.*, p. 50)

Aura aparece feia, suja, desgrenhada, e provoca a repulsa de Montero. Ele sente que ela está vivendo essa situação absurda por conta da tirania de Consuelo. Além disso, o olhar da moça, o qual provoca geralmente o desejo, agora está vazio. O narrador prossegue:

Você vira-lhe as costas; desta vez você falará com a anciã, lhe jogará na cara sua cobiça, sua tirania abominável. Com um empurrão abre a porta e vê a velha, por detrás do véu de luzes, de pé, cumprindo seu ofício imaginário; você a vê com as mãos em movimento, estendidas para o ar: uma mão estendida e apertada como se realizasse um esforço para deter algo, a outra apertada em torno de um objeto de vento, cravada ora uma, ora outra vez no mesmo lugar. Em seguida a velha porá as mãos sobre o peito, suspirará, voltará a cortar o ar, como se — sim, você verá claramente, como se tirasse a pele de um animal... (*Ibid.*)

O ímpeto inicial de Montero é refreado, mais uma vez, porque ele se depara com algo fantástico: Consuelo consegue controlar Aura a esse ponto? Que estranho poder liga essas duas mulheres? Ou, ainda, quão atormentada pode ser Consuelo, disposta a ações imaginárias, sem sair de seu quarto? Montero precisa, enfim, de respostas e “(...) corre ao vestíbulo, à sala, à sala de jantar, à cozinha onde Aura limpa lentamente o couro do cabrito, absorvida em seu trabalho, sem escutar sua entrada nem suas palavras, olhando-o como se você fosse de vento. (*Ibid.*, grifo nosso) Depois de reconhecer nitidamente a duplicação dos gestos, o jovem se transforma em vento, em aura, tal qual a pseudo-sobrinha... Seres sem corpo, despossuídos, imagens ambulantes interligadas pelo desejo ou melhor, pelos desejos. Aura continua escrava de sua juventude e, desse modo, sustenta o paradigma que a oprime. Ela insiste no duplo, incapaz de aceitar sua própria condição humana.

Montero não suporta a duplicação de Aura e arruma uma maneira de se isolar do resto da casa: coloca a mobília para trancar as portas do quarto que ocupa. O jovem não compreende a realidade que se descortina por participar de um imaginário secularizado, tipicamente moderno em que os elementos do duplo, sua materialização, não cabem. Em geral, muita dúvida paira sobre a narrativa, como temos demonstrado. Entretanto, nesse momento da narrativa, o leitor percebe, junto de Montero, que a repetição não é mera coincidência, instada por hábitos semelhantes por parte de Aura e Consuelo, e sim uma marca do duplo, o espelhamento, a repetição dos mesmos movimentos corporais. Diante disso, Aura tem seu comportamento determinado por Consuelo, quem atua como uma mestra de marionetes e/ou uma bruxa e, simbolicamente, como alguém que manipula os outros. Consuelo é, portanto, esta mulher

que intriga e sonha, que dispõe de uma visão não limitada aos fatos constatados pelo saber científico. Por isso, Montero nasce e morre em seu peito, nasce como Llorente e morre como Felipe.

Além de Saga, Consuelo manipula ervas para viabilizar o surgimento de Aura. Quanto a esse aspecto, verificamos que, ao contrário de Montero — cuja duplicação não é algo ativo, calculado por ele — a viúva age para originar seu duplo ou fecunda a si mesma, para dar à luz a uma criatura de modo estéril. As ervas que Consuelo usa são, em geral, possuem propriedades dermatológicas, alucinógenas, calmantes e potencialmente venenosas. O narrador conjectura sobre os usos dessas ervas: “(...) dilata as pupilas, acalma a dor, alivia os partos, consola, cansa a vontade, consola com uma calma voluptuosa.” (*Ibid.*, p. 55) Diante disso, observamos a obsessão com a juventude: ervas que tratam da pele, para que pareça mais jovem; das dores impostas pela idade avançada, e das vias respiratórias, congestionadas por excreções.

Além disso, a tensão sexual é marcada pelo narrador, propondo que os atributos calmantes das plantas estão a isso relacionados: cansa o desejo, motivo de culpa para Consuelo, ao passo que a letargia do opiáceo instaura a volúpia. A relação com o sexo está atrelada, também, à faculdade benéfica dessas plantas contra doenças venéreas. Por fim, na hipótese do narrador, há uma correlação entre a materialização de Aura e o parto que, por ser executado sem a fecundação é estéril — afinal, segundo as palavras do próprio general: “Sei por que você chora às vezes, Consuelo. Não lhe pude dar filhos, para você, que irradia a vida...” (*Ibid.*, p. 68)

Diante disso, compreendemos melhor as alegações de Aura, quando afirma que Consuelo se sacrifica por ela, tendo em vista que a ingestão dessas ervas pode trazer uma série de efeitos colaterais nocivos e resultados potencialmente fatais. Para evocar Aura, Consuelo precisa chegar à beira da morte, precisa vislumbrar o abismo para rejuvenescer. A relação entre a vida e a morte é reenfatizada. Desejando ser amada ainda uma vez, Consuelo carece do auxílio do obscuro, do inefável e não mede recursos para tal. Nesse sentido, a solidão da viuvez e da velhice são fardos insuperáveis. Completamente abandonada, a idosa não dispõe de beleza; a ela não resta nenhum afeto. O duplo, então, Aura, é uma chance, uma mendicância do *eu* para salvá-lo da solidão e do desamor.

Por sua vez, a duplicação de Llorente por parte de Montero é algo motivado, a princípio, pela ambição do jovem em relação a seu projeto pessoal. Arrogante, o rapaz acredita que pode subverter o poder da elite antiga do México contra ela mesma. Algo

semelhante ocorre com Golyádkin, que tenta escalar a Tabela de Hierarquia sem seguir os protocolos. Ao iniciar seus trabalhos, o historiador se vê em um contexto de impossível dominação: ele se torna o meio para os desígnios da viúva e não o contrário, tal qual o copista serve de degrau para o duplo ascender. O amor que Montero nutre pela pseudo-sobrinha não é libertador. Ao contrário, serve como um catalisador do rito de incorporação do general golpista. Sendo dominado, pouco a pouco, pela rotina do casarão, o qual subverte as leis naturais e remonta a um contexto pré-moderno, Felipe Montero duplica o Llorente e perde sua própria identidade no processo. A identidade do historiador lhe é subtraída e agora ele passa a duplicar aquele que esteve na interação direta com a história. Portanto, Montero equivale a Golyádkin, pois ambos morrem metaforicamente em decorrência de sua ambição.

No entanto, o processo é diferente. Se Golyádkin é confrontado com o irracional, com o fantástico petersburguense, Montero é manipulado pelo sobrenatural, por aquilo que escapa à sua razão. Porém, o historiador não enlouquece em seu processo de duplicação, mas sucumbe às ordens de uma dimensão obscura, totalmente alheia a ele, sobre a qual nem o leitor chega a descobrir muito. O copista, diferentemente, luta consigo mesmo pelo sucesso na cidade de Pedro e é vencido pela hipocrisia inerente a esse espaço. Golyádkin enfrenta o sistema rígido da cidade, sua hierarquia iluminista, a qual ainda não deixou seu passado segregacionista para atrás. Montero, diferentemente, luta contra o passado que insiste em se presentificar. Por fim, a personagem dostoiévskiana possui uma camada cômica, mesmo que de um humor demoníaco, sádico. Já o historiador mexicano está vinculado ao sério ou ao horrível, àquilo que provoca medo, pois possui demasiado poder sobre nós: o desconhecido.

6 CRIANÇAS ESPELHO: O DUPLO SEGUNDO A SENSIBILIDADE DE HUGO MÃE

Crianças espelho, eis como a narradora, Halldora, caracteriza a si e a irmã, Sigridur, em *A desumanização*, livro publicado em 2013, por Valter Hugo Mãe: “Éramos gêmeas. Crianças espelho.” (HUGO MÃE, 2013, p. 9) E, nesta qualidade de *gêmeas idênticas*, “Era fundamental que fôssemos cada vez mais gêmeas. Que se notasse. Que tivéssemos um destino comum, uma felicidade comum, um respeito comum, que estivéssemos sempre juntas.” (*Ibid.*, p. 22) Nesta enunciação inicial se encontra a problematização do *eu* enquanto alguém que dispõe de uma conexão corporal sensível e intrigante com o outro, afinal, se idênticos, os gêmeos “Não exprimem então senão a unidade de uma dualidade equilibrada.” (CHEVALIER, 2020, p. 530) Todavia, uma vez separadas pela morte, o equilíbrio que havia entre as gêmeas fenece: “Tudo em meu redor se dividiu por metade com a morte” (*Ibid.*, p. 9). Como podem continuar sua identidade sem serem a cópia uma da outra? Dessa forma, os gêmeos, associados à morte, se aproximam do duplo, segundo a reflexão psicanalítica, proposta por Rank (2014) e Freud (1996).

O enredo se desenvolve a partir do processo de aceitação ou, melhor, significação da morte por parte de Halldora. Esse conflito é particularmente penoso para Halla, tendo em vista a sua conexão identitária com a falecida. Sem a irmã, a narradora “Andava por ali a ver no vazio coisas de mentira. Andava a ver o vazio das coisas. Porque, sem a Sigridur, tudo perdera o conteúdo. Estava oco. Como se ela fosse o dentro de tudo.” (*Ibid.*, p. 36) A morte é percebida como uma dimensão oculta que, por sua natureza aterradora, torna todo o resto superficial, no sentido de ser sensível apenas em sua camada externa. Segundo Thiago Guimarães, em *As Desdobras da Morte em A Desumanização, de Valter Hugo Mãe: entre espelhos e narrativas* “O lembrete da própria morte, quando muito próximo, foi transfigurado em algo indesejável e exasperador na cultura ocidental” (GUIMARÃES, 2016, p. 14). Partindo do ponto de vista de Phillippe Ariès (2012), em *a História da Morte no Ocidente*, Guimarães (2016) assinala que houve uma grande mudança na percepção sobre a morte a partir do século XIX, qual seja: a morte não mais encarada como algo natural e ritualizado, mas como um traço selvagem da natureza.

Nesse sentido, morrer passou a ser interpretado como algo negativo e não mais uma transição para uma realidade outra. Por isso, houve “(...) uma grande transformação dos ritos. A aproximação da morte passou a ser disfarçada e se tornou algo vergonhoso e interdito ao aparecimento público. O moribundo e a sociedade começaram a ser poupados do evento anteriormente coletivo e consciente.” (GUIMARÃES, 2016, p. 14) Então, a vida passou a ser celebrada como um acontecimento feliz, ao passo em que à morte assignou-se uma interdição, por ameaçar a potencial alegria da vida, segundo Ariès (2012, citado por GUIMARÃES, 2016). Para Guimarães (*Op cit*), quando se interdita esse processo, em nome de uma ilusão, o sujeito fica impedido de compreender o fenômeno, que é limítrofe, ao mesmo tempo que certo. Assim, no livro, Halla:

(...) instável na convicção de que as palavras salvariam, enfurecia-me por me apertar ainda o peito e a tristeza trazer uma paralisação constante dos gestos e das ideias. Dizer Sigridur não fazia companhia. O meu pai fazia companhia mas não diríamos o nome da Sigridur com tanta matéria que o seu corpo se refizesse diante de nós. Éramos imbecis. Valíamos nada. (HUGO MÃE, 2013, p. 30)

Com o silêncio, a morte continua exercendo seu fardo, pois a gêmea permanece ligada à morta, sem dispor de uma identidade que lhe seja própria. Afinal, as palavras não trazem os mortos de volta e isso não cabe a elas. Entretanto, seu poder narrativo pode ajudar a superar os traumas, naturalizando a morte. Enquanto não pode assumir a morte de Sigridur, Halla continuará sendo *a menos morta*, a criança vinculada à morte: “Começaram a dizer as irmãs mortas. A mais morta e a menos morta. Obrigada a andar cheia de almas, eu era um fantasma. (...) As nossas pessoas olhavam-me sem saber se viraria santa ou demônio. Os santos aparecem, os demônios assombram.” (*Ibid.*, p. 13) Para os demais, Halldora duplicava a irmã e causava um mal-estar, vindo do medo, pois ela faz com que se lembrem que a morte pode atingir a qualquer um, até mesmo uma criança. A percepção do resto do povo os preocupava: o que seria da gêmea que sobreviveu, esse fantasma que nos assusta? A resposta é binária: o santo como uma aparição benigna e o demônio como uma assombração terrível. Não pode haver uma terceira via para essas pessoas, acostumadas a perceber tudo sob os parâmetros do bem e do mal.

O contexto é o da Islândia, outro país à margem do norte global. De acordo com Théo de Borba Moosburger (2009), até o século XX, a Islândia era um território

da Dinamarca, não dispendo de autonomia política. Como tal, o país não logrou desenvolver-se plenamente. Ao contrário, seguiu com uma economia baseada na agricultura ao longo de boa parte de sua história milenar, conforme o autor. Situação que, por si só, já é bastante adversa, tendo em vista as dificuldades geográficas as quais enfrenta: o frio intenso, a atividade vulcânica, os acidentes geográficos, enfim.

Sua precariedade, contudo, nunca impediu o florescimento de uma tradição literária muito importante para o Ocidente no medievo: as sagas. Essa tradição literária até hoje repercute, seja por meio de adaptações, como a série *Vikings* ou, ainda, pelo resgate cultural, que, muitas vezes é operacionalizado por autores de fora do país – como é caso de Jorge Luiz Borges ou do próprio Hugo Mães. Registros dos feitos e mitos da cultura víquingue, as sagas guardam a memória de um povo guerreiro, de agricultores com um vínculo muito grande com a terra, com a natureza em geral, como é próprio em povos de base pagã.

Esta tradição, vista aqui como uma série de práticas que visam interferir no mundo a partir de sacrifícios animais, rituais de passagem, entre outras, se apresenta ainda muito viva no imaginário das personagens, tendo como principal representante a mãe de Halla. Após perder a filha, a mãe, desolada, arranca um mamilo de Halla:

Nessa noite, o meu pai no barco [a pescar], deitei-me atordoada. Não suportava a cabeça. A cabeça estava como um inchaço do corpo, um pedaço de porcaria que não tinha sentido. Entendi mais tarde que comera algum veneno. Fizera-me dormir além do sono. Um apagamento violento que me deixara à mercê. Quando acordei, a minha mãe desfizera-me um mamilo. A pele falhava. O sangue já seco não escondia os cortes. As dores eram profundas. A minha mãe disse-me que precisávamos de sacrificar o coração. Não sentir e não temer. Ter medo era um egoísmo insuportável (...) Arrancara-me um ovo da pele. Dizia que era o símbolo da maternidade. (*Ibid.*, p 33)

De um só golpe ela retira, simbolicamente, a maternidade de Halla, como a retirar-lhe o potencial de concepção – para que nunca deixe de ser criança – e a emoção, como a ceifar-lhe qualquer ímpeto passional ou, mesmo, qualquer alegria, depois da atrocidade que é perder alguém assim tão cedo, o que, segundo Guimarães (2016) é doloroso por conta do potencial nunca executado que é depositado no jovem: uma dor que se manifesta pelos diversos se's que se acercam de quem morreu – e se ela tivesse vivido, talvez fugisse da Islândia, talvez tivesse encontrado um namorado... Novamente, observamos a interdição da morte: não se pode sentir e temer algo natural. Essa desnaturalização, todavia, já denota a presença da modernidade no imaginário da mãe, tendo em vista que, para os nórdicos antigos, a morte significava uma

transição e não a perda de alguém, conforme o sentido moderno. Além disso, a tristeza profunda que sente a mãe de Halla é manifestada, também, a partir de cortes que ela mesma faz na própria pele “Ainda que se pusesse anêmica, meio morrendo, era como queria. Vingava-se de si mesma por não ter sabido salvar uma filha.” (*Ibid.*) Como se estivesse marcando runas – letras víquingues que protegiam de diversos males – em si, para combater o horror da morte.

Enquanto um país à margem do centro do capital, a Islândia vivenciou um processo de modernização tardio e fragmentado, o qual se concentra principalmente na capital, Reykjavík, ficando outras partes desassistidas das instituições e da industrialização. No caso da região do Arnarfjordur, onde se passa o enredo de *A desumanização*, as condições são tão precárias, que chega a ser difícil precisar o tempo de acordo com a narração. Apesar disso, o tempo parece ser o da contemporaneidade. Algo que se evidencia mais no discurso da tia de Halla, o qual se aproxima demasiadamente dos enunciados conspiratórios do século XXI – além de fatores como a menção ao compositor Glenn Gould e às guerras mundiais. Nesse espaço, falta até um líder espiritual devidamente institucionalizado, sendo a figura deste ocupada por um membro dos poucos habitantes da região: o Steindór. Para Halla, o líder atua de maneira improvisada em seu cargo. Porém, é preciso observar que o Steindór fazia parte de uma espécie de elite local, possuindo um barco de pesca próprio e dispondo de uma rara qualidade de vida perante os demais moradores. Logo, pode-se inferir que ele não está no poder somente por alguma sabedoria incomum, mas porque suas condições econômicas superam as do resto do povo.

Quando a família de Halldora vai até outro local, a diferença entre o moderno e o antigo se evidencia: “Em Bildudalur, ajeitados para as compras e para as vendas, reparávamos sempre em como as pessoas pareciam limpas. Como se tivessem trabalhos mais lentos, onde se sujassem mais devagar. Estavam sempre mais bonitas” (*Ibid.*, p. 31). A sujeira marca a precariedade de um lugar e o opõe à limpeza de outro, de mais recursos. Aquela condição impõe uma vida pesada, de trabalhos rústicos, o que torna a sua gente pedregosa, como os próprios fiordes. Esse povo menos sofisticado, é também mais feio que o das cidades, a rudeza de sua vida difícil transparece em suas feições. A sujeira, então, se relaciona ao feio.

As limitações impostas pelo contexto, contudo, levam a impasses quando o enredo apresenta uma situação delicada. Após a morte da irmã, Halldora se aproxima

de Einar, espécie de tolo da vila medieval, e dele engravida aos onze anos. Inicialmente, os moradores concebem aquilo como resultado do estupro paterno ou, segundo o Steindór, algum tipo de milagre, resposta à tristeza pelo ente perdido. Tanto uma como outra hipótese revelam a ausência de uma institucionalização: se resultado de violência, a carência de uma administração que gerencie os bens e a qualidade de vida das pessoas; se milagre, a perpetuação de um imaginário pré-moderno, legado da baixa escolaridade.

O que se descobre, porém, é que a garota teve relações sexuais precocemente com esse homem mais velho, Einar, que não dispõe de uma condição mental saudável. Por outro lado, Einar também fora vítima de algo violento na infância: ele assistiu à morte do próprio pai. Os detalhes desse acontecimento não são muito precisos, tendo em vista que isto é lembrado pelo próprio Einar, muitos anos depois. A narração, em primeira pessoa, também compromete a veracidade do relato. Todavia, esse é um dos assuntos mais silenciados ao longo da narrativa: “[A tia] Gorda e glutona, fervendo por dentro, furiosa por ter tomado sozinha a decisão para o maior erro da sua vida. Não entendi. Ainda insisti: de ir para Höfn. O meu pai calou-se.” (HUGO MÃE, 2014, p. 42) O silêncio é a arma dos segredos daquela localidade e, como tal, camufla crimes e provoca traumas.

Segundo o Einar, o Steindór e a tia de Halla foram os responsáveis pela morte de seu pai: “(...) o Steindór e a tua tia obrigaram o meu pai a morrer à boca de deus³³.” (*Ibid.*, p. 140) A imensa dor provocada por essa morte e o trabalho do Steindór, que “(...) tentava domesticá-lo [Einar] havia anos.” (*Ibid.*, p. 21), impuseram o silêncio ao menino, com o qual ele teria que lidar pelo resto da vida: “Sei coisas, sei coisas, só não sei explicá-las (...). Sei que me magoaram, mas não consigo lembrar. Fizeram-me muito mal, Halla, e quase sei quem foi, mas não me lembro.” (HUGO MÃE, 2014, p. 36) Einar não consegue lembrar o nome de seu pai e, por isso, “(...) nunca mais pudera perguntar por ele.” (*Ibid.*, p. 143) Sem a lembrança do nome, o menino nunca pode compreender a morte do pai, nem fazer vigorar a justiça sobre ele. Sem um nome, o pai fora apagado de sua história. Signo do *ser*, portanto, o nome também protege o *eu* do esquecimento. Halla aprende isso, mais tarde na narrativa, depois de sepultar o filho natimorto: “Eu dizia o nome do Hilmar e, de alguma impossível forma, protegia na boca o meu filho (...). Ainda estava presente. Se dissesse o seu nome,

³³ Cratera localizada na Islândia.

ele era ainda (...). Dizíamos [Halla e o Einar] filho e ríamos com uma euforia esquisita de quem nunca poderia ter perdido por inteiro um filho.” (HUGO MÃE, 2014, p. 104) As palavras, por mais débeis que sejam perante o mundo, resgatam a memória de alguém.

Diante de todo esse contexto arcaico, os habitantes do vilarejo não podem levar Halla a algum hospital em uma vila mais desenvolvida, porque perguntas surgiriam. As instituições ali nunca entraram e, agora, é tarde demais para recorrer a elas, visto que o espaço do poder fora ocupado por um só homem que não tem um passado imaculado.

Se me levassem para a vila, iam fazer perguntas. A minha idade era toda criminosa para a maternidade. A criança grávida, as nossas pessoas assim se referiam, vinha das aberrações quase sempre imaginárias dos fiordes. Não podia ser demasiado exposta ou discutida. Era bom que passasse quieta até ser maior, um tempo maior. O que rapidamente acontecia a todos, apressados de velhice num lugar onde pouco se fazia além de envelhecer a trabalhar. (HUGO MÃE, 2014, p. 76)

Segundo Guimarães (2016), as pessoas se tornam hostis a Halla uma segunda vez: agora, além da garota portar a morte em seu corpo, como um fantasma, ainda é dada a *promiscuidades* que, ao olhar local, é algo repugnante diante da estagnação moral dos viventes:

Assombrávamos. Eu e o Einar. Éramos aberrações e apenas assustávamos o mundo, sobretudo legitimados pela piedade do Steindór, que nos atendia ao conforto possível, os restos de comida, o destino dos afazeres espirituais. Éramos suportáveis apenas pela dimensão espiritual do sofrimento. A expectativa sempre custosa da fé. (HUGO MÃE, 2014, p. 93)

Não ocorre, desse modo, uma intervenção razoável que objetive ajudar Halla. A eles dois, vítimas de seu espaço, só sobra os restos da comida e o sacerdócio compulsório: a manutenção do templo local, a igreja, que já fora o claustro do Einar ao longo de muitos anos – outro segredo dos moradores. A tarefa atua como uma espécie de pena pela vida pecaminosa. Eles são privados de sua antiga liberdade, estão presos à igreja. Ambos são, então, simplesmente condenados ao isolamento e isso é visto como um bem que se lhes faz: “As nossas pessoas diziam que estaria bem na igreja, como se a igreja fosse um cemitério. Os tolos não vivem por completo. A Halldora, a menos morta, filha de Gudmundur, não vive por completo por todos os motivos.” (*Ibid.*) Einar, atoleimado pelo silêncio *comprado* pelo Steindór todos esses

anos, e Halla não devem almejar mais do que uma vida de cemitério: ele, calado como uma tumba, ela, guardada simbolicamente junto de sua irmã para calar as lembranças da morte.

Perante os outros, Halldora é um duplo de Sigridur e, como tal, assombra porque relembra a morte, a finitude. Num contexto de “(...) velhos carregados de ideias inúteis.” (HUGO MÃE, 2014, p. 16) o duplo-Halla incorpora a fatalidade da existência e assusta. Logo, esse duplo precisa ser encerrado e ocultado dos outros. Sua presença é um fardo. Ao olhar dos outros, a heroína se torna um fantasma, um duplo. Esse duplo se relaciona à reflexão de Freud (1996) e Rank (2014) na medida em que ameaça os vivos por lembrar-lhes de sua condição de mortais. Ao mesmo tempo, esse duplo resgata a concepção mais antiga, pois, para a narradora, a alma da irmã a mantém viva e essa ideia não lhe traz assombros. Essa ambivalência descortina o contexto fragmentado da modernidade islandesa: apenas algumas cidades se modernizaram, outras prevalecem enraizadas em crenças pré-modernas.

Entretanto, Halldora julga que os idosos de seu vilarejo estão limitados por suas crenças inúteis e sabe que eles tentam preservar suas tradições:

Eu a passar e eles sempre com exclamações. Palavrinhas acerca de como devia ser cada gesto, cada sentimento, cada sonho de futuro. Como se o futuro estivesse preparado para ser igual ao passado, aos dias que gastaram. Como se eu ainda fosse a tempo de lhes ser igual. Uma velha metida para dentro a conspirar inconfessavelmente contra tudo e contra todos. (HUGO MÃE, *op cit*, p. 16)

A narradora se porta de modo distinto dos demais habitantes do ermo. A ela interessa a descoberta, a construção de novos sentidos a partir de outras experiências: “O que digo é só bom porque pode ser dito, mas não se põe de parede para a casa ou de barco para a fuga. Não podemos navegar numa palavra. Não podemos ir embora. Falar é ficar. Se falo é porque ainda não fui. Ainda aqui estou. Preciso de me calar, pai. Preciso de aprender a calar-me. Quero muito fugir.” (*Ibid.*, p. 34) Ao contrário dos velhos, Halla não tem interesse na tradição empedrada pelo emprego das palavras. Seu interesse está todo voltado às ações. Ela precisa agir no mundo para sentir-se alguém. O uso do verbo fugir é muito simbólico, pois, novamente, metaforiza-se uma prisão, um espaço que castra as liberdades. Desta vez, não se trata de um elemento do vilarejo em isolamento, mas a própria Islândia. Halla anseia por um mundo menos arcaico e representa a novidade àqueles que ali vivem. Sua existência também

incomoda pela novidade: ela se recusa a conspirar contra tudo, a aceitar a vida dos velhos como sua.

Como principal voz dos velhos, Steindór figura como aquele que deseja perpetuar as tradições. Conforme Guimarães (2016), tanto Steindór quanto a tia de Halla

(...) esforçam-se por se manterem no centro do poder, que atua na organização e no controle dos lugares e dos papéis deles e dos outros membros da comunidade. Para isso, eles não se furtam em se utilizar do poder que suas vozes conjuram, ainda que silenciem, prejudiquem ou maltratem a quem quer que os ameace em suas posições. (GUIMARÃES, 2016, p. 45)

Desse modo, Steindór impedira que Einar recobrasse sua memória e exigisse vingança. Igualmente, quando Halla perde seu filho, depois de um aborto conturbado, o Steindór e a tia de Halla, vinda de uma cidade maior para *ajudar* a família, decidem que a menina vá viver com o Einar na igreja. A tia, ainda, inicia um processo de apagamento da história de Sigridur, higienizando a casa da família de Halla:

A casa estava limpa de nós (...). O meu pai num lado, a minha mãe no outro, sem conversa, a minha tia espanando e enxotando, parecia ali uma trabalhadeira concentrada que usava apenas o corpo, em muito demitia a mente. Não se pensava (...). O meu pai, de nervoso passara a contido, um bicho circunscrito, como uma raposa que se domesticasse, procurando esquecer a sua própria natureza. Na verdade, nada me parecia natural nos modos abreviados e higienizados da casa. Talvez fossem costumes de Höfn, outras manias e finezas que para aqueles nossos lados se tornassem exageradas. A minha tia corrigira mais do que os erros. Ela retirara identidade, para que não se sentisse nada senão a pragmática sucessão dos dias. (HUGO MÃE, 2014, pp. 106-7)

A higienização é um apagamento das personalidades do lar. O senso pragmático da tia exclui as humanidades e suas identidades. Ela faz dos livros do pai de Halla mechas, cheia de conspirações contra o poder subversivo da leitura, e destrói a memória de Sigridur, tirando suas roupas, sua cama de lugar. Esperando acabar com a morbidez daquele espaço, ela impede o luto. A tia representa muito bem a contemporaneidade, pois

(...) construía as convicções mais delirantes do mundo. Afirmava que as guerras mundiais não haviam existido. Havia servido para arregimentar os homens, mandá-los para lugares quentes, para dar-lhes fome e sede, para depois levar-lhes coca-cola num golpe publicitário sem precedentes. A coca-cola inventara claramente a primeira guerra, servindo-se com cocaína pura para a anestesia coletiva da população mundial. (*Ibid.*, 108)

Como se vê, a tia parece retirar suas verdades dos mais infames sites da internet. É essa a mulher que gerencia a vida da família de Halla. Símbolo da ignorância que as redes impulsionaram, ela eviscera o potencial destrutivo da negação contemporânea da ciência e do saber.

Halla, em oposição, diante da hierarquia daquele espaço, sem muitos recursos práticos, instituições e condições de vida melhores, se apega à reflexão como a um seguro contra o mal de lidar com a fratura da morte. Nessa abertura entra o duplo, a gêmea que morreu. Diferentemente das demais narrativas que analisamos, esse duplo não é uma desdobra de um mesmo *eu* (Golyádkin), assim como não se trata do processo de duplicação de um outro (Montero). Em *A desumanização*, o duplo é uma série de projeções do outro sobre o *eu*: “(...) perguntavam-me: é verdade que os gêmeos ficam de duas almas. Como se eu estivesse a sentir-me gorda ou pesada, como se tivesse alguma mudança no corpo ou na luz dos olhos que evidenciasse a obrigação de fazer a minha irmã viver. (HUGO MÃE, 2014, p. 10) Ou, ainda, projeções do *eu* sobre a morte: “Não sentia o lado de lá dos gestos. (...) Queria dizer que me faltava a percepção dos gestos da Sigridur e cada coisa que eu fazia não percutia. Tivéramos efeito uma na outra, como ecoando cada instante. Agora eu estava ali deitada, apavorada, toda ao contrário do que me pedira a minha irmã” (*Ibid.*, p. 52). É um elemento deste duplo a presença de sua ausência, a opressão que a morte pode provocar no elo entre as gêmeas ainda crianças. Como vimos, a ausência de Sigridur fez que com que Halla percebesse o mundo como algo oco, sem o *dentro das coisas*. O mundo como um espelho que só atinge as superfícies.

Inicialmente, Halla quer manter o duplo:

Gostava que pudesse aparar o meu corpo também [como a um bonsai]. Ficar eternamente criança por vontade, nem que desse muito trabalho. Ser sempre assim, igual ao que fora a minha irmã. O único modo de continuarmos gêmeas. Sabes, pai, se eu crescer e não crescer a Sigridur vamos ficar desconhecidas. Faz de mim um bonsai. Corta o meu corpo, impede-o de mudar. (*Ibid.*, 2014, p. 11)

A heroína se preocupa com a dessemelhança: deixar a igualdade significa perder quem sou. A princípio, Halla não compreende que a morte deverá produzir não a manutenção de sua antiga identidade, mas a configuração de uma nova. Halldora precisa se desvincular da irmã, para se constituir como sujeito ou perecer na tentativa

de reanimar a irmã. Não obstante, a vontade de continuar igual descende do comportamento anterior das gêmeas, da identidade compartilhada das gêmeas vivas:

Cuidadosamente desinfetámos os joelhos a arder, porque caíamos sempre na corrida. Estávamos furiosamente habituadas a cair e a esfolar os joelhos e as mãos quando fugíamos do Einar. Comparávamos as feridas. Queríamos ter as feridas iguais. Quando tínhamos as feridas iguais até ficávamos felizes. Como se o Einar nos fizesse o mesmo mal. Como se representasse o mesmo desgosto para as duas. (HUGO MÃE, 2014, p. 22)

Por outro lado, a necessidade de manter a identidade compartilhada é uma exigência da mãe que, “(...) combalida e sempre enferma, tocou-me na mão e disse: tens duas almas para salvar ao céu.” (*Ibid.*, p. 9) Mas não só, trata-se, ainda, de uma expectativa geral dos habitantes: “Disseram-me que talvez a criança morta tivesse prosseguido no meu corpo. Prosseguia viva por qualquer forma.” (*Ibid.*) É evidente, porém, que a mãe é quem exerce maior opressão sobre Halla, a raiva que sente pela morte de uma das filhas é direcionada à outra, por trazê-la tão gêmea e não ser ela em absoluto: “A minha mãe (...) corta-se e odeia-se. Odeia-me também. Como não me multiplico, sou uma metade insuportável que prefere não reconhecer” (*Ibid.*, 2014, p. 37).

A mãe também é uma interdição no projeto de ir-se dali: “(...) se fugires, mato-te. Vais estar sempre ao pé da minha mão. O único longe para ti há de ser a morte. Perto da tua irmã.” (*Ibid.*, p. 33) Todavia, a ideia de manter o duplo não traz de volta a gêmea morta, apesar dos esforços da heroína: “Devias morrer, dizia ela [a mãe] ao deitar. A tua irmã está sozinha e não te pode vir acompanhar. Mas tu podes.” (*Ibid.*) Só a morte pode irmaná-las uma vez mais. Mesmo que quisesse, a heroína percebe, aos poucos, que não é completamente idêntica à irmã em seu íntimo: a ela não agradava os doces islandeses, *snudurs*, quem deles gostava era a Sigridur. Por isso, ela conjectura que os habitantes da vila lhe estavam dando doces para consolar a alma da irmã: “Talvez pudesse passar a gostar de *snudurs*, se a Sigridur estivesse verdadeiramente posta dentro de mim. Quando experimentei, igualmente odiei, e ausência da minha irmã apenas aumentava. Eu dizia que o açúcar me vinha como sangue à língua.” (*Ibid.*, p. 10) Ela não é a Sigridur. Não pode ser. O sangue delas é o mesmo, mas a identidade não pode coincidir. O duplo é uma projeção, não um fato que tenha concretude.

Assim, o duplo, em *A desumanização*, está atrelado tanto ao invisível, à essência metafísica, alma, quanto à materialidade. Da perspectiva do outro, Halla materializa, ao espelhar sua gêmea morta com seu corpo, a morte e horroriza, tal qual um fantasma. Esse duplo é legitimamente moderno e agourento. Contudo, da perspectiva de Halla, o duplo simboliza uma tentativa de conexão com a irmã morta, uma maneira desesperada de não se perder em meio ao jogo de identidades. Desse modo, a heroína conjectura sobre a morte a partir da participação da irmã nos eventos pós-morte. Tem-se então, o duplo vinculado à noção de alma, logo, à imaterialidade e ao pré-moderno.

Para Halla, de começo, os corpos físicos são a superfície do ser e, por isso, potencialmente mais propensos às sujidades, ao mal: "(...) talvez a morte seja só uma maneira de simplificar a alma. A morte é a simplificação das almas. Deixa-as libertas dos infinitos pormenores do corpo. Libertas da sua vulnerabilidade. (...) o corpo suja a alma." (HUGO MÃE, 2014, p. 40) O duplo de Halla, Sigridur, não é negativo, mas uma espécie de entidade purificada da irmã – o duplo é valorizado em relação ao *eu*. Morrer é limpar-se do mundo carnal. Essa concepção é muito próxima do imaginário cristão: a alma como um duplo idealizado, benigno. Enquanto ela, Halla, que ainda pertence ao material, encontra-se vulnerável às sujidades do mundo, às fraquezas da carne, como o sexo com o Einar; portanto, está associada ao mal. Há, nesse sentido, um jogo de oposições: a narradora, muito embebida pela lógica cristã – imposta por alguns reis nórdicos desde o século X, de acordo com Moosburguer (2009) – se considera suja e má, ou seja, culpa-se por sobreviver.

Apesar disso, os prazeres e a sensibilidade que o Einar traz faziam-na se sentir feliz: "Ele sacudia-me a terra do peito. Dizia que me sacudia a terra ao coração, para me fazer sentir viva, absolutamente diferente da Sigridur." (*Ibid.*, p. 47) Einar traz a Halla as descobertas perigosas do corpo. Ela aprende com ele a se masturbar e é ela mesma quem lhe procura o sexo, quando juntos estão sobre a irmã enterrada: "Queria entender porque me desejava tanto porque eu, sem saber exatamente o quê, desejava algo também. Estava viciada na descoberta de cada dia. Na intensificação perigosa das brincadeiras. A brincar de ser adulta." (*Ibid.*, p. 49) Entretanto, tudo isso é muito perigoso, porque a menina não tem consciência daquilo com o que está se envolvendo. Ainda trata o sexo, o envolvimento com outrem como brincadeira. Ela só pode brincar de ser adulta, enquanto furta-se à morte, ao duplo, mas não pode amadurecer sem experiências. Ao passo que avança em seu processo de lidar com a

morte da irmã, o Einar se torna mais importante, visto que, apesar de tudo, ele reclama Halla para a vida.

Além disso, o sexo, embora desconfortável em sua primeira vez, foi uma atitude rebelde. Halla, ao deitar-se com o Einar, se rebelou contra a sociedade em que vivia, que lhe propunha envelhecer normalmente, segundo o que sempre se fez; e, principalmente, desfazia-se do pacto com a irmã: “Não parava de pensar que estava proibida de fazer futuro com ele [Einar]. Era como desobedecer à morte. Ordens da morte, do lado de lá da vida. O Einar não podia ser meu namorado.” (*Ibid.*, p. 30) Afinal, no leito de morte, entre outros pactos que selaram, Sigridur pede “Foge do Einar.” (*Ibid.*, p. 25), visto que “A Sigridur acreditava que o Einar, um dia, haveria de nos matar. Depois, haveria de nos abrir a barriga com uma faca afiada, depois, haveria de comer tudo quanto houvesse dentro de nós com uma colher grande.” (*Ibid.*, p. 22-3)

A composição do episódio é bastante simbólica, visto que a relação entre os dois ocorre sobre o espaço da *criança plantada*, o local onde Sigridur fora enterrada. Inicialmente, Halla acreditava que a irmã havia sido plantada e que, depois de algum tempo, vicejaria de alguma forma. Mais tarde, ela se desengana: “A minha irmã não subia a terra, nem por árvore de músculo nem por tronco de madeira.” (*Ibid.*, p. 39) Apesar disso, outra fecundação viceja nesse espaço. Nada cresce de Sigridur, do lado da morte. Mas Halla, a menos morta, ainda pode gerar vida. Ao fazer sexo com o Einar, a heroína se aproxima da vida, embora deite-se sobre a morte. O ciclo de morte-renascimento permanece avançando sobre qualquer cultura, entendida genericamente aqui, como produto humano: a criança gera outra criança. O ritmo inexorável da vida se perpetua. Todavia, o sexo, força da vida, não atenua a dor da perda. Halla ainda sofre com a truculência da morte: “(...) a morte é um exagero. Leva demasiado. Deixa muito pouco.” (*Ibid.*, p. 13)

Nesse sentido, Einar foi a única pessoa, excetuando-se o pai, Gudmundur, a se compadecer da garota, a dar suporte em sua tristeza. Antes, Einar era visto como “(...) um ogre malcriado com que nunca teríamos amizade.” (*Ibid.*, p. 20) ou, ainda, como o homem da “(...) boca aberta como um rabo, o lado de trás. Um objeto de matar” (HUGO MÃE, 2014, p. 39), mais tarde, a menina o conhece melhor e, afinal, o homem rude demonstra-se complexo à sua maneira, capaz de interessá-la por conta de sua bondade. Einar, enfim, é percebido como alguém sensível: “(...) os olhos feitos de gelo azul, tinha vidro por dentro, como se dentro da cabeça guardasse um cristal. As mãos grandes, os dedos compridos e bonitos, de pianista.” (*Ibid.*, p. 48) De acordo

com Guimarães, “O vidro requer cuidados para não quebrar, pois, se isso acontecer, pode causar acidentes, feri-lo. De um bicho ameaçador, Halla percebe agora suas fragilidades [as do Einar] e a necessidade que ele também tem de cuidados. Ela não se prende à aparência externa e busca conhecê-lo em sua subjetividade.” (GUIMARÃES, 2016, p. 42) Finalmente, Einar era bem humorado, trazendo o riso para a vida de Halla: “Tu que idade tens, és mais velho do que o meu pai. Ele dizia que não. Tinha metade da idade e o dobro do juízo. Ríamo-nos.” (HUGO MÃE, 2014, p. 49) Rir é naturalizar os eventos, dessacralizá-los. Rir é, à sua maneira, libertar-se.

Seu primeiro contato mais íntimo ocorre quando ambos estão se banhando nos tanques quentes da Islândia:

Mostrei-lhe a cicatriz que escorria para fora do pano pequeno no meu peito. Era um fusível pelas costelas. Acendia nada. Escurecia-me. Ele já ouvira falar. Achei que estava quase a chorar por mim. Estava comovido. *Nunca nenhuma percepção me fora tão revolucionária quanto aquela.* A minha mãe, confessei, corta-se e odeia-se. Odeia-me também. Como não me multiplico, sou uma metade insuportável que prefere não reconhecer. (*Ibid.*, p. 37, grifo nosso)

A empatia de Einar se torna revolucionária para Halla. Em geral, autocentrados, os moradores do ermo islandês não demonstram benignidade uns pelos outros na narrativa, mas acham que todos devem se portar conforme a tradição: envelhecer trabalhando. Diante do Einar, ela se sente segura o bastante para mostrar sua intimidade: seu peito destruído, como estivesse a revelar seu coração lacerado, a tristeza enorme que sentia: um fusível que não acende nada. Einar, por destoar da normalidade, não consegue se enquadrar ao contexto e ajuda Halla a encontrar outros sentidos para a vida dela, visto que ela não conseguia achá-los por si só. “Os tanques eram populares. As coisas populares não combinavam com uma rapariga tão desanimada quanto eu. Ele, enrabichado, todo cheio de interesses e eu, amuada, a exigir o meu direito à solidão e ao silêncio. (*Ibid.*, p. 35) O silêncio e a solidão, continuidades do duplo, impedem a menina de significar novos meios de observar a vida, pois continua presa às representações que dela fazem, evitando construir um caminho para a sua própria identidade. Ou evitavam, antes do Einar e sua explosão difusa de vida, resistindo à morte: “Quando deus me matar, vou revoltado, porque sentirei a falta de aqui estar eternamente.” (*Ibid.*, p. 54)

Embora desajeitado, Einar sempre propõe novas possibilidades para a vida, diga-se, novas maneiras para a desvinculação do duplo: “A expectativa do Einar era

a de que eu me libertasse. Ficasse do lado da vida, abdicando de estar auscultando a terra à procura da minha irmã. Queria que me habituasse à ideia de sairmos dali.” (*Ibid.*, p. 67) O rapaz, de cristal na cabeça, traz a possibilidade do sonho, ir-se embora, ser longe, com o que retoma a potência de Sigridur, sem, no entanto, se perder pelos labirintos do duplo. Mesmo assim, Halla é incapaz de admitir seu amor: “O Einar jurou que queria muito ser o meu herói. Eu pedia que não me prendesse. Disse-lhe: em liberdade, a beleza atrai a sorte. Em cativo, a beleza atrai o azar. Dizia beleza como podia dizer amor o amor. Nunca diria amor. Não podia amar o Einar. O que nos acontecia era como sem nome.” (*Ibid.*, p. 54) Ela não pode amá-lo por completo, porque deseja estar longe. Nesse momento, apegar-se a ele é ficar, permanecer encarcerada a Islândia, manter-se sob o território do duplo.

Apesar disso, ele ajuda Halla na dura caminhada da assunção: permitir a partida do duplo, tomando posse do que há de aprendido no processo, transformando-se, assumindo a unicidade que tem por nome Halldora, embora isso lhe custe a partida da Sigridur. Isso se aproxima daquilo que Rosset (2008) compreende do duplo. Na qualidade de uma ilusão, uma fuga daquilo que se é, superá-lo, isto é, desvincular-se dessa representação, significa voltar-se à vida, ao que percebemos como existente, por mais dificuldades que isso possa trazer. Assumir a si, é libertar-se das projeções. Nesse sentido, Einar, que ouvia as nuvens com medo, perseguia seus demônios atirando na água, porque seus tiros não chegavam até elas. Portanto, a esse homem somente era possível uma luta contra a representação do duplo, seu reflexo na água. Desse modo, no caso do Einar, trata-se de uma dupla ilusão: as nuvens não são fantasmas, mas representam seu trauma infantil, o qual tampouco pode ser refletido: “E eu perguntei: achas que são mortos. Os mortos que falam. E ele disse: não. São os meus medos. Tenho muitos medos e eles ficam a cobrir o céu e a fazer inverno e tempestades.” (*Ibid.*, p. 53) Einar enfrenta o imaterial, sua dor inefável, estando ainda mais longe de si do que Halla. A identidade dele permanece um segredo.

Ele combate os reflexos dos duplos de seus medos, atirando na água ao longo de boa parte de sua vida, por não lembrar o conteúdo exato desses medos, as faces que realmente lhe causaram o trauma – o Steindór e a mulher urso, tia de Halla. Pior: “O Steindór, aqui e ali estremecendo como se o frio lhe desse um esticão, pôs-se a dizer que as nuvens eram fantasmas todos juntos. Muitos fantasmas incapazes de partir. O Einar, sem saber, fixaria tal coisa e teria medo das nuvens a vida inteira.” (*Ibid.*, p. 143) Enfim, Einar persegue o líquido para liquidar o etéreo: atinge o imaterial,

duplo, por não poder combater o sólido, o corpo. Halla e Einar estão irmanados no enfrentamento de seus duplos.

Um dos desejos de Sigridur era sair dali, do oeste islandês, seria uma *pessoa longe*, ou seja, alguém que encontraria um lugar menos difícil para viver: “Quando for grande, quero ser de outra maneira. Quero ser longe. Eu respondia: Ninguém é longe. As pessoas são sempre perto de alguma coisa e perto delas mesmas. A minha irmã dizia: são. Algumas pessoas são longe.” (*Ibid.*, p. 22) Esse confronto de palavras mostra Sigridur menos preocupada com a inconstância das coisas no mundo. Se tudo muda sempre e mais, nunca se está verdadeiramente perto de nada, nem de si mesmo: não há proximidades quanto ao *eu*, somente o *ser-se*. Espécie de desobrigação, essa conduta da gêmea lhe traz a capacidade de inventar para si novos rumos, outras percepções acerca do mundo. Halla assume parte desse desejo, ainda que isso lhe custe enfrentar a restrição da irmã acerca do Einar, quem “(...) por agora, é o mais longe que existe. Como se me levasse a ser outra” (HUGO MÃE, 2014, p. 51)

A possibilidade de existir com menor desespero se crava nela e a permite sonhar uma vez mais, relegar a repetição, esse *duplo* chamado tradição, mesmo que, para isso, tenha que admitir em si outra representação, outro *eu* que não Halldora. Nesse sentido, a identidade das duas permanece interligada. Essa simbiose resiste e impede que uma possa seguir independente da outra. Por isso, para que a heroína consiga fugir, consiga ir além da Islândia, ela admite para si uma terceira identidade: nem Halla dos fiordes, nem duplo-Sigridur. Ela continua presa à representação, sem coincidir com ela mesma, sem admitir-se enquanto sujeito de sua própria existência, sem ser, simplesmente, Halldora, resignada àquilo que se é, e não dada a projeções.

Contudo, todas as descobertas que o Einar traz a Halla não vêm sem um preço. Ela engravida e, com isso, produz novas fraturas na estrutura social do vilarejo:

lam de perto para terem a certeza. Faz assim, diziam. Faz assim. Era para eu me virar de um e de outro lado e decidirem se ter a barriga um pouco inchada podia dar numa gravidez. A minha mãe confirmava: doze anos, tem doze anos. O espanto era geral. As nossas pessoas barafustavam indignadas e gemiam como se tivessem dores e olhavam para mim uma e outra vez. (*Ibid.*, p. 65)

Mais uma vez a menina choca a população. Agora já não incomoda somente por lembrar a morte, qual o duplo moderno na visão psicanalítica, mas fere a organização do vilarejo pela gestão da vida: “Das irmãs mortas, afinal, eu era a menos

morta e, grávida, estava menos morta ainda.” (*Ibid.*, p. 60) Ao engravidar, Halla já não podia mais ser exatamente igual à irmã. Essa nova situação escandalizava a todos, colocando Halla como uma pária no vilarejo: “As nossas pessoas mostravam uma compaixão esquisita. Sentiam nojo de mim mas não o podiam manifestar. Era uma criança, ainda que grávida. (HUGO MÃE, 2014, p. 61) E, pior, provocava as piores suspeitas: “O Steindór (...), adulto e desconfiado, perguntava: e o teu pai pôs-te a mão. Era uma ideia nojenta. Ele pensava que poderia ter sido maldade do meu próprio pai.” (HUGO MÃE, 2014, p. 62) Homem de segredos, Steindór busca segredos nos outros, naturalmente.

Entretanto, apesar de separar os corpos das gêmeas, diferenciando a menina Sigridur da mulher Halldora, o discurso do Steindór reanima a possibilidade do duplo:

O Steindór queria que todos comessem por entender que eu estava de milagre. A gravidez nunca era uma coisa má. Não o podia ser. Ela era a manifestação de um milagre a que as mulheres acediam. Com as mãos um pouco abraçando-me, confessei que me vinha ao coração uma vontade muito grande de partir o corpo. *Alguém afirmou que eu me viciara na duplicação. Não tinha identidade própria.* Era uma aberração. Queria fugir. Quem quer fugir já metade foi embora. O Steindór disse. Sou gêmea da morte. Vivo com muito medo. Se a tristeza permitisse, estaria apenas em pânico. Sempre em pânico. (*Ibid.*, p. 64, *grifo nosso*)

O Steindór não pode admitir um crime sob sua jurisdição. A ordem deve ser mantida. Para isso, recorre ao milagre. O filho não pode ser o resultado do sexo. Isso rompe com as normas sociais, sendo completamente execrável. Melhor um filho sem pai. Higienizado. Em outro sentido, o sexo também é uma área interdita por inúmeros tabus, de modo a desnaturalizar-se. Quando a ideia do sexo se aproxima da infância, *a idade da inocência*, a situação torna-se ainda mais insuportável. Dessa maneira, Halla, que já andava *cheia de almas por aí*, naturalmente viria a conceber uma outra alma espontaneamente. É mais fácil justificar assim e calar sobre os problemas que isso pode trazer, tanto em níveis legais quanto em éticos. Steindór não está disposto a desenterrar culpados, pois isso chamaria atenção sobre ele próprio, afinal, todos sabem o que ocorrera com o pai de Einar, cujo filho pergunta: “Achas que as nossas pessoas sabem de tudo. Eu afirmei que sim. Havia pouca gente enganada naquele lugar” (*Ibid.*, p. 43) Cabe silenciar para que todos sejam *cidadãos de bem*...

A desculpa do Steindór se respalda em dois motivos, primeiro, Halla é mulher: “O planeta é feminino.” (*Ibid.*), segundo o Steindór: tudo começa pela mulher. Trata-se de uma justificativa mitológica para a concepção. Ele impõe sua palavra ante a

ignorância do povo: “Com as ideias todas espirituais de engravidar virgem, as pessoas enfureciam lentamente. Mediam-se pela reação do Steindór. Escutavam o que dizia para sentirem conforme dizia.” (*Ibid.*, p. 66) Segundo, e mais significativo motivo para o que consideramos aqui: ela está viciada em duplicar-se. Isso quem diz não é o Steindór, mas um morador qualquer da região. Ele associa ao milagre o duplo, também sobrenatural. O fato é negado, mais uma vez, em prol de uma representação narrativa. Inicialmente, a morte da Sigridur é negada pelos moradores, que insistem em tratar Halla, *a menos morta*, como o duplo da irmã, materialização de sua alma. Agora, a gravidez e sua gravidade são ignoradas para que se resgate o duplo, renascimento da irmã. Halla, portanto, não está grávida de sexo, mas está retornando Sigridur ao mundo:

Subitamente, iluminada, a minha mãe pensou que o meu filho seria uma tentativa de ressurreição da minha irmã. Enumerou as provas. Entre gémeos, a morte entrega ao sobrevivente a alma do que partiu. A gravidez sem homem acontecia como uma fertilidade interior, induzida pelo interior, sem mais ninguém. Uma gravidez que era decisão da alma. (HUGO MÃE, 2014, p. 70)

A mãe, desesperada com essa nova catástrofe familiar, precisa que Halla seja condescendente com o duplo: “Não admitia que dissesse que estávamos mortas uma da outra. Precisava, outra vez, que eu representasse a vida da Sigridur. Era imperioso que eu fosse a Sigridur também.” (*Ibid.*) Porém, sustentando a representação, ou seja, a ilusão de que Halla pode trazer a outra filha de volta, a mãe não consegue avançar em seu processo de significação da morte. Represando seus sentimentos, ela impede a si mesma de compreender a naturalidade da morte, apesar de tudo. Com isso, ela obriga, violentamente, Halldora a atuar nessa ilusão “Eu respondia-lhe como podia. Que estávamos desligadas. Estávamos mortas uma da outra. E a minha mãe batia-me sempre (...) e ela só não fazia pior porque estava cada vez mais apagada, a gemer nos movimentos, a queixar-se, chorosa e má.” (*Ibid.*, p. 69-70) Ao evitar o reconhecimento da morte da filha, ela traz a morte, aos poucos, a si mesma, por intermédio da depressão e impõe o mesmo destino a Halla.

Em contrapartida, a heroína deposita no filho a esperança de um retorno ao mundo dos vivos: “Ansiava pelo meu filho como quem fizesse o próprio mundo nascer. Depois que nascesse, ele ocuparia o lugar inteiro do mundo. Seria o tamanho inteiro de cada coisa e tudo se justificaria pela sua existência. Pensei: será o dentro de tudo. Ocupará o vazio de tudo deixado pela Sigridur.” (HUGO MÃE, 2014, p. 69) O

filho preenche sua vida como um resgate. Preenche seu corpo, ignorando o éter das almas. Este filho substancia a vida da jovem, suprimindo o vazio, legado da irmã. Ademais, o filho é uma diferença entre ela e a irmã. Sigridur não teria se relacionado com o Einar. Sigridur morreria criança, antes de poder gerar um filho. E Halla sabe que não porta um duplo, duplos não são chaves de compreensão, mas dissimulações perante a brutalidade da existência. Não. Seu filho é um contato com a vida, não era bom nem ruim, era um fato, não um duplo na visão rossetiana: “Eu respondi: foi o Einar, mãe. Foi apenas o Einar.” (HUGO MÃE, *op cit*, p. 70)

Ela estava grávida de sexo. Grávida de vida. Quando a gente desenganada do vilarejo desse modo o percebe, logo trabalham a punição: isolá-la do resto. Não antes, porém, que ela perdesse o filho. Uma noite, enquanto sonhava, Halldora cai da cama sobre a barriga: “A buscar o dedo mindinho do monstro [que lhe queria ensinar o essencial sobre o medo], a confundi-lo com a Sigridur, a chegar mais, até cair sobre a barriga que estalou. Gritei. As cascas de ovos partiam assim.” (*Ibid.*, p. 73) Esse monstro também intenta duplicar a menina: “Querida ser meu gêmeo. Imitava a expressão atônita do meu rosto e suspirava” (*Ibid.*, p. 72) A enganá-la, o monstro do pesadelo de Halla faz com que a menina caia sobre o filho que ainda gesta dentro de si, como a impedi-la de seguir sua vida, impossibilitando o resgate do *dentro de tudo*. O monstro da tristeza “(...) chegava de dentro” e, por isso, “Sabia de coração cada gesto e pensamento meu.” (*Ibid.*) Apesar de ser interior, deseja que tudo se identifique por sua superfície, como um reflexo: falsa evidência do que se é, segundo Rosset (2008). O monstro deseja identificar-se a Halla para impedir sua felicidade, mantendo-a *viciada em duplicar-se*.

Isso, ao menos, no nível simbólico. É evidente que um filho coloca a vida da mãe em risco em se tratando de uma gravidez tão precoce. Com a queda, o risco à saúde de Halla aumenta. Ela começa a ter um grande mal-estar, o que a leva, junto com o Einar, a procurar o Steindór. Este, mais uma vez incapacitado pela necessidade que tem por manter os segredos do lugarejo, não consegue ajudá-los. “A dificuldade do Steindór em decidir era frustrante e suficientemente esclarecedora. Não havia muito como despachar o meu assunto para fora da povoação.” Para ele, o essencial era salvá-la, pois “Os filhos, dizia ele, eram como redes atiradas à sorte. Os pais são garantias. Se eu perdesse a criança, haveria sempre de ter oportunidade de tentar outra vez. Tentar outra criança.” (HUGO MÃE, 2014, p. 72) Para Halla, isso não significava uma garantia. Ela estava desamparada, visto que “(...) o meu filho era uma

meta física. A mais importante de todas. Eu precisava de chegar ao seu corpo.” (*Ibid.*, *grifo nosso*) O jogo da narradora coloca seu filho não apenas como uma nova forma de significar a sua vida, desvinculando-a do corpo de Sigridur, mas também como algo não tangível, transcendente, um alento ao espírito: uma promessa vindoura.

Mais uma vez, Halla foi relegada a seus próprios meios, sem dispor de acesso a instituições. A *criança grávida* não pode nada a não ser esperar. Enquanto isso, sofrendo com a gravidez, a mãe de Halla vigia e ameaça: “(...) não percas a tua cria. Se perdes a tua cria não tens perdão. Era porque achava que seria mãe virgem e que traria a Sigridur de volta.” (*Ibid.*, p. 79) A mãe da heroína exige dela uma medida que resolva a dor de perder uma filha criança. Halla, entretanto, delirando de dor por conta do filho, começa a ouvir Sigridur: “Mata-o, Halla, mata-o. E a minha mão começou a bater.” (*Ibid.*, p. 80) Bem como a mãe, Sigridur reitera o duplo: ela não podia ser esquecida por causa de um filho. Trata-se do forte laço entre as gêmeas que ainda retumba, da necessidade que Halldora tem em manter sua conexão com a irmã, pedágio que o outro lhe impõe. Ela não pode simplesmente ser, mas sim refletir a gêmea que está do outro lado vida.

Finalmente, ela acaba perdendo o filho, sua meta física, em casa: “O ovo partira. Diziam que era um ovo de serpente. Abriria para a eclosão das feras. Estaria para o mal.” (*Ibid.*) Um tal filho só poderia representar o mal diante daquelas pessoas, visto que havia sido concebido pela *gêmea da morte*, durante a infância. Halla escandalizava as feridas não tratadas da Islândia. Mostrava a todos o preço da manutenção do silêncio. Calar é permitir aberrações. É permitir que uma criança engravide e, depois, se lhe furte qualquer assistência. Mas o aborto, “(...) filho à pressa”, acaba por inflamar a mãe da menina: “(...) fazes tudo assim, maldita, fazes tudo como se fosses um bicho. Vou gostar de te ver morta como um bicho também.” (*Ibid.*, p. 81) Era como se, mais uma vez, a mãe perdesse a Sigridur. Halla agora carrega um novo ódio. O natimorto retoma o vazio:

A pele da minha barriga estava solta. Era muita pele para nada dentro. E estava seca. Tocava-lhe, sem filho, sentia que o corpo se alheava de mim, como muito distinto de mim. Rejeitando-me. Uma casa assaltada. Não era alguém. Era uma casa assaltada. Um lugar que, subitamente, se desocupara. Um lugar que alguém rejeitara. (*Ibid.*)

Halla, vazia, é grotesca. Ela deixa de ser humana e se torna uma coisa. Perder o filho, sua metafísica, é alheador: se depara com o abismo. Dessa maneira, ela e o

Einar vão até a boca de deus, gigantesca cratera, e lançam seu filho, a devolver ao abismo algo que agora está do outro lado: “(...) como alguém que decidira nascer do lado de lá.” (*Ibid.*, p. 82) Com isso, Halla abandona a infância:

Disse-lhe [ao Einar] que não aceitava mais ser criança. As crianças não sepultam filhos. Quem sepulta um filho não tem idade. Está para lá das idades, para lá dos tempos, tem uma posse do mundo que independe de todas as limitações. A intensidade de quem sepulta um filho é semelhante à das forças inaugurais ou terminais. Pode fazer e desfazer tudo. Legitimamente lhe é conferido o poder moral de começar ou de acabar tudo. O Einar temeu que eu quisesse saltar. Que saltasse para também morrer. Disse que não. Estava mais capaz de matar que de morrer. (HUGO MÁE, 2014, p. 83)

De tanto deparar-se com a morte, Halla internaliza seu poder destrutivo-criativo. Isso lhe traz a capacidade de ação, a legitimação de sua vida. Depois que lança seu filho morto ao abismo, a heroína reivindica para si um direito de viver, com os riscos que a criação e a destruição podem implicar. Ao deixar a infância, Halla toma para si o poder de existir. Com esse novo ímpeto, ela pode agora enfrentar a estagnação de seu povo. Para isso, ela se vale da morte, elo fundamental da vida. Halla, ao confrontar-se com seu vazio, com o alheamento, se torna capaz de matar para garantir a vida, para impedir o apagamento do silêncio. Contudo, essa reivindicação ainda terá que esperar, como um vulcão adormecido.

Depois da despedida do filho, Hilmar, o casal passa a morar juntos, na igreja. Mesmo tendo sido empurrados para lá, para essa espécie de *cemitério*, como uma forma de punição pela anormalidade de sua conduta, eles continuam sendo hostilizados: “A menos morta está mais gorda. Já deve andar de esperanças outra vez, ainda tomba à segunda por ser a burra que é. A menos morta tem um olho pisado, aquilo deve ser o tolo que lhe bate, e que bata, a ver se ganha juízo, que lhe faltou muita educação. Vai tombar.” (*Ibid.*, p. 94) As palavras do mirrado povo revelam sua estagnação moral: a mulher merece apanhar porque engravida cedo, merece sofrer por não conseguir parir. A vítima deve ser hostilizada... Apesar de ser uma criança. Isolada da própria família, a qual está domada pela mulher urso, Halldora reencontra a melancolia, num processo de separar-se do duplo:

Das duas, a Sigridur era a sonhadora. Se a morte não a tivesse traído, esperá-la-ia uma vida de maravilhas por diante. Mas a vida não pertencia aos sonhadores, ainda que talhados para o sucesso. A vida era dos que sobravam. Em sobrar estava a oportunidade de prosseguir e de alguma vez se ser feliz.

Eu sobrava. Não tinha o caráter da minha irmã. Percebia isso cada vez melhor. Seguiria-a sempre. Ela, cheia de ideias e inspirações. Eu, oca, uma existência pela rama, a ganhar conteúdo pelo fascínio que ela exercia sobre mim (...) Ela seria capaz de tudo. O seu sonho concebia tudo e todas as espertezas. O meu era apenas um modo rudimentar de a imitar. Pensei em muitas ocasiões que não éramos gêmeas. Pensei que ela era genuína e eu apenas uma imitação. (*Ibid.*, p. 102)

A Sigridur representa a possibilidade do *ser*, o que se planeja como certo e bom. Ela era a criança mais carismática, mais doce, mais viva. Enquanto viva, não teve tempo de *desgraçar-se* e, por isso, somente as melhores expectativas a rondavam. Halldora se recente por sobrar a irmã, por prosseguir vivendo, por ser o oposto disso: amarga (ela não gosta de doces) e silente. Halla é uma criança *à pressa*, estava sempre a apressar os estágios de sua vida, e rapidamente agiu de modo reprovável perante os demais. É, portanto, o *mal* que vigora, em forma de mudanças, aquilo que os protetores da tradição não desejam ver. Como sobra, Halla se percebe como duplo da Sigridur e, sendo ela a criança perfeita, a Halla associa-se todo o mal. Ela se torna responsável pelas desgraças de seu povo e é perseguida por isso, dando vasão ao ódio deles.

Entretanto, aos poucos, Halla se dá conta de que os gêmeos se assemelham somente na superfície. O duplo não pode ser o *eu* – trata-se de uma representação externa do *eu*, como um espelho. Nesse sentido, a desvinculação com o duplo é mais evidente no episódio que ela ganha um espelho: “Era a mais profunda ilusão.” (HUGO MÃE, 2014, p. 115) Apesar disso, ela ainda deseja transportar o espelho enorme pelo vilarejo, para o que recebe a ajuda do Einar, “(...) que não ganhava medo a loucura nenhuma” (*Ibid.*) Ela sabe que isso é um desvio, uma mentira de gente, não um corpo, mas precisa iludir-se minimamente, “Deixa-me fingir um pouco mais, Einar.”, pois assim consegue enganar um pouco seu destino desolador: “Estás-me [Einar] a fazer tão feliz que me apetece ficar aqui quieta muito tempo.” (*Ibid.*) Ela dá ao duplo o que é do duplo: a face fria do espelho, a superfície enganosa e, com isso, desassocia seu corpo do duplo, da morte.

A mãe, porém, não é capaz de perceber a dimensão ilusória do duplo na face enganosa do espelho. Por isso, quando leva Halla diante dele, ela percebe a Sigridur, do outro lado da vida:

Aproximou-se, vendo-se. Eu para trás. Atrás dela e ela a desviar-se lentamente, como a perceber alguém que estivesse mais longe. Percebia a Sigridur lá mais adiante. A minha mãe, de olhos molhados, a fixar o espelho numa

tristeza atônita e profunda. Eu sei, mãe, o que pode ser esse assombro. Eu sei o que pode doer. E ela chegou-me ao espelho, juntou-me muito junta ao vidro, toda eu sentido aquele frio, e a minha cara pousou na da Sigridur, e ela veio muito perto, as suas lágrimas a caírem na minha testa, sobre as mãos que levei ao pescoço, ao peito, até lhe sentir o beijo. Beijou-me assim, tão atrapalhada quanto incapaz de se conter. Afagou-me os cabelos como se mos despenteasse ou me procurasse entre eles. Ensarilhou-os para que sob o seu labirinto loiro existissem duas filhas. (HUGO MÃE, 2014, p. 117-8)

A mãe continua a negar a realidade. Ela não consegue admitir, ou, pelo menos, processar, a partida de uma das filhas. Ao interagir com Halla diante do espelho, ela recupera a outra filha por um instante, sem que se dê conta da ilusão, diferentemente de Halla. A mãe, desesperada, em total desamparo, ainda tenta encontrar o duplo no labirinto da cabeça da heroína, embebida pela ilusão do duplo. Mas não consegue sair do labirinto do duplo. Desejo de permanecer iludida ou incapacidade de fuga: ela segue com o duplo. Beija Halla, porque precisa beijar seu duplo, Sigridur, no sub-mundo. A dor da mãe não cede. Ela é forte demais em sua dor. Mesmo assim, trata-se do único momento em que a mãe da menina demonstra afeto a ela, o qual, sim, é verdade, é enganoso como o duplo, o que não deixa de ser uma reaproximação entre as duas, ainda que efêmera.

Depois do jogo com o espelho ambulante, Halla se dá conta de que

Não era possível continuarmos gémeas (...) Porque amadurecia e haveria a Sigridur de amadurecer também, até com entusiasmo, no lado escondido da morte. A nossa similitude haveria de ser outra coisa, algo que eu procuraria ininterruptamente. Algo indefinido que não tinha nome, não tinha lugar, estava como apenas uma evidência difícil que em alguns dias se impunha e em outros enfraquecia. (*Ibid.*, p. 124)

Halla se desvincula do duplo, porque não está mais presa à emulação, ou, melhor, à representação. Ela assume o indefinido da morte, o desconhecido, a falha de nossa racionalidade. A morte não tem nome ou lugar, não tem precisão. A morte apenas é, existe como um fato intransponível que ora magoa mais, ora é mais suportável. Amadurecendo, a heroína se desamarra do fardo que lhe é imposto, de seu vício de duplicação. Compreende que as gêmeas não têm a obrigação de ser exatamente iguais e que podem viver suas vidas de modo independente. Liberta desse fardo, ela consegue até vingar-se da irmã, ao fazer sexo com o Einar em frente ao espelho: “Ao ver a Sigridur com o gémeo do Einar talvez me tenha sabido a uma cruel vingança por me haver enganado também. Por me ter deixado com tantas ideias de criança. A querer lutar contra a maturidade necessária. A criança bonsai terá sido dos meus piores

desejos.” (*Ibid.*) Ela consegue admitir que a ideia de seguir criança para sempre, enquanto duplo da irmã, fora um erro: apesar de sobrar, Halla tinha sua própria vida para viver. Uma vida que já se bastava em si, pois conflituosa como qualquer outra.

Enfim, a irmã morta deixa de ter poder sobre a narradora. Ao explicar para o Einar sobre as coisas que a Sigridur dizia sobre ele, que as mataria a ambas e comeria suas vísceras, ele pergunta se Halla sentia medo dele, “Eu disse que não. Que ele era o fim do meu medo. O Einar sentiu-se e ficou subitamente muito bonito. As coisas que eu relembrava da Sigridur estavam cada vez mais erradas. Como se a morte fosse burra. Durante a morte, o que a minha irmã deixara dito emburrecia.” (HUGO MÃE, 2014, p. 128) Se a morte for burra, ela perde seu caráter atroz e adquire um contorno menos temível, embora seja difícil viver em um contexto em que a morte se espalha por todo lado, como um mofo que ressignifica tudo ao redor. Daí vem o desejo da fuga: a Islândia lembra a morte. Enfim, Sigridur, morta, parece *burra*, porque a morte já não pesa mais. Não é mais repressora como antes, quando a gêmea recém havia morrido.

Agora que o duplo não contamina mais o olhar da narradora, ela consegue observar o que realmente oprime os outros e, principalmente, quem molesta o Einar. Ao lembrar o que acontecera consigo e com o pai, Einar põe-se a chorar desconsoladamente. Impelido por um desejo de justiça, ele decide que o Steindór precisa morrer. Halla e ele então descobrem a rede de mentiras e segredos que os envolve a todos: “As pessoas calavam muito mais do que poderíamos esperar. Estavam acostumadas a calar e o Einar era um segredo de todos, até dele mesmo que, baralhado da cabeça, trocava a sua história com a dos outros, e trocava o medo com o que estava por vir quando o medo dizia respeito ao que já passara.” (*Ibid.*, p. 140) O Einar percebe que sua identidade lhe fora roubada todos esses anos: “O Einar não era um rapaz especial entre os outros. Era igual. Lembrava-se de ser igual e sentiu a falta dessa realidade.” (*Ibid.*, p. 141)

Por isso, ao dar-se conta de sua história, ele traz o espelho à igreja, durante o casamento e “[Põe]-se diante dele, multiplicado. (...) O Einar aceitava ter um lado de lá da morte. Aceitava pensar que metade de si morreria.” (*Ibid.*, p. 139-40) A identidade mentirosa que o Steindór criara para ele morria agora. Einar, o tolo, desaparecia. O Einar percebe essa fratura como um duplo que, segundo Halla, fora algo que ela lhe demonstrara. Enfim, Einar também se percebe desdobrado, pois deixara uma parte de si para trás. Graças ao esquecimento imposto pelo silêncio, Einar passou a vida

toda a lutar contra males desconhecidos, temendo o futuro, quando, em verdade, o horror de sua vida era um trauma do passado: “Dizia-me que não era tolo, ficara assim apenas porque não pudera guardar a inteligência que o atormentava.” (HUGO MÃE, 2014, p. 147)

Por fim, Halla não consegue permitir que o homem que ama destrua sua própria vida: “Não te quero preso, não te quero culpado. Quero-te sem medo, não vás buscar medo a lado nenhum.” (*Ibid.*, p. 149) E, dessa forma, preparada para matar, Halla pede que o Einar espere até que ela recupere os livros de seu pai, antes de saírem para o topo do fiorde, a partir de onde fugirão. Com isso, ela consegue tempo para trancar e incendiar a casa do Steindór, que dorme, junto da mulher urso, sua noite de núpcias:

Tomei um dos poemas do meu pai. Uma só folha, um poema único, sem cópia, irrepetível. Com ele acendi o fogo à casa bonita do Steindór e ainda vi como as paredes convidaram o lume, tão gulosas. Achei que o meu pai ia inconfessavelmente gostar que um poema seu servisse de acendalha para aquela combustão. Tinha direito a reclamar a sua participação na maldade tão oficial do mundo. (HUGO MÃE, 2014, p. 150)

A ênfase que a narradora dá na unicidade do poema é significativa. Halla parece pronta para assumir sua fuga da Islândia e deixar o duplo para traz, afinal, tal qual aquele poema, ela, Halldora, também é irrepetível. Ademais, ela salvava o Einar de seu destino, de sua vingança, por desejar a ele outro rumo, até porque cabia à gêmea da morte extirpar o mal que lhes impunha o Steindór e a tia – esses apagadores de memórias. Amadurecida, a heroína vinga os males que estes dois causaram a ela, à sua família e ao Einar, impedindo com que sigam sequestrando o passado, ao passo que deixa a irmã para traz, pertencente à morte, e não a ela, portanto. Livra-se, nesse processo, do duplo: “Os fantasmas recuaram e o caminho era só vento e o frio do costume. Não temia as raposas. Sentia-me igual a elas.” (*Ibid.*, p. 151)

Não por acaso, ela se identifica às raposas, visto que a raposa é um ser “Independente, mas satisfeito com a existência; ativo, inventivo, mas ao mesmo tempo destruidor; audacioso, mas medroso; inquieto, astucioso, porém desenvolvido, ele encarna as contradições inerentes à natureza humana.” (GRIAULE; DIETERLEN, 1965 citado por CHEVALIER *ET AL*, 2020, p. 846) Halla se liberta das projeções e está apta a aceitar a vida em sua contingência, deixando à morte o que a ela cabe: o desconhecido. Ela assume a condição mutável do ser em sua incoerência, em seus erros e

acertos. Não cobra mais de si a perfeição sonhadora da irmã, mas admite a si como protagonista de sua vida e, como tal, capaz de qualquer ação: criadora ou destruidora, forças tão complementares. E, desse modo, encerra o relato, pois “Falar é ficar. Se falo é porque ainda não fui. Ainda aqui estou.” (HUGO MÃE, 2014, p. 34) Ela encerra o enredo e parte, sozinha e dona de si, sabendo que o Einar “(...) a perdoaria”, pois “Quem não sabe perdoar, só sabe coisas pequenas.” (*Ibid.*, p. 151) Afinal, o Einar também já descobriu quem ele é.

Enfim, em *A desumanização*, acompanhamos a trajetória de Halla em seu enfrentamento da morte e das projeções que se acercam dela. As projeções são, ao mesmo tempo, externas e internas. Os outros lhe impõem a condição de duplo da irmã e a obrigam a assumir a alma da irmã como sua. Halla, diante disso, se sente responsável pela restauração ou salvamento da gêmea. Assim, qualquer comportamento que se desvie do esperado – envelhecer a trabalhar tranquilamente – faz com que Halldora seja perseguida e punida pelos demais moradores. Além disso, a heroína dispunha de um forte laço com a irmã, o qual reforça as projeções que ela mesma faz. Imbuída na lógica cristã de alma, Halla vê a irmã como algo purificado, a perfeição, o oposto dela mesma, a quem considera suja e má. Trata-se da oposição corpo e alma. Ao mesmo tempo, essa irmã permanece viva, do outro lado da vida e a narradora espera poder conectar-se a ela novamente para saber como está. Essa percepção se vincula ao duplo psicanalítico por ser uma espécie de salvo conduto do *eu* em relação à morte.

Ademais, para os outros moradores do ermo islandês, o corpo de Halldora é um espelho que mantém viva a presença de Sigridur. Seu duplo. Não é uma manifestação fantástica, capaz de transportar a menina à vida, mas é uma lembrança física, um elo entre a vida e a morte e, por isso, relembra a iminência da morte, ante a população majoritariamente idosa: “Não havia mais miúdos. Era tudo velho.” (HUGO MÃE, 2014, p. 12) Por isso, ela causa mal-estar, visto que a morte, a partir do século XIX, passou a ser interdita e vista como algo negativo. Ninguém quer pensar em morrer. A menina lembrava a todos da morte, como o duplo descrito por Freud (1996) e Rank (2014). Dessa maneira, tornou-se uma *persona non grata* para os demais.

Isso não ocorre nos casos de Golyádkin e Montero, pois, no primeiro caso, o duplo do copista é aceito pelos demais por se esforçar por ser agradável a eles, às custas da sanidade de Golyádkin. No segundo caso, o historiador é atraído à duplicação e é bem-quisto pela senhora Consuelo, visto que ele acabará por reanimar seu

antigo amor por intermédio de seu corpo. Entretanto, o duplo ainda está associado à morte em ambos os casos, mesmo que ela não seja literal, como ocorre em *A desumanização*. Apesar disso, nas três narrativas os contextos acabam por oprimir os protagonistas de certa maneira e por provocar a duplicação. Seja na cidade de São Petersburgo, no casarão da senhora Consuelo ou no ermo islandês, a força social ou estrutural do espaço ocasionará grave impacto na subjetividade das protagonistas.

Para a mãe de Halla, a aparência da menina deve ser mantida, porque qualquer desvio entre o corpo de uma e de outra representa a vacuidade do morrer, o estágio nulo de não ser mais alguém, de desumanizar-se para sempre. Nesse sentido, a gravidez ou os encontros com o Einar representam a divergência entre o que se espera da criança Halla e da gêmea morta. É um avanço na idade, no crescimento. É, enfim, a perda da identidade de Sigridur. Com isso, os desvios que ocorrem na vida de Halladora, afetam o seio familiar duplamente: ao passo que uma filha se encaminha cada vez mais irrecuperavelmente para a morte, Sigridur, a outra parece se afundar irremediavelmente no charco islandês, o que significa morrer lentamente. Esse é um aspecto que difere *A desumanização* dos demais objetos: o apelo familiar.

Todavia, para a heroína, esses desvios entre si e a irmã são sua salvação. Einar, com seus cristais interiores, sua empatia e sensibilidade, faz com que a menina se identifique com a vida e deixe o ímpeto de duplicação para trás. Contudo, esse processo de recomposição da identidade de Halladora é penoso e difícil, tendo em vista que seu *eu* se encontra fragmentado, por ser demasiadamente dependente da irmã. Ao perder a irmã, Halla *perde* metade de si. Portanto, ela precisa encontrar novos motivos para se relacionar com a vida. Por estar a seu lado e ajudá-la quando todos os outros a abandonaram, Halla percebe quão importante é o Einar em sua vida: “Acontecia gostar dele. Estava a acontecer. De gostar muito dele. E por cada instante me deixava levar pela ideia boa de partilhar e perdoar-me por ter crescido a partir de tanta insignificância. Redimia-me lentamente. (*Ibid.*, p. 116) Einar, enfim, consegue trazê-la para a vida, para o espaço do corpo, longe do duplo e de seu vínculo com a morte.

O filho representa essa primeira tentativa de estar no mundo dos vivos, com vida a vigorar dentro de si. Metaforicamente, o filho preenche a enorme lacuna deixada por Sigridur. Todavia, esse filho não é capaz de afastá-la por completo do duplo, pois, logo, novas projeções são colocadas em Halla, por conta de sua juventude. A

morte dele, finalmente, rompe, mais uma vez, com a capacidade para a vida da menina e lhe devolve o abismo. Por fim, morando já com o Einar, descobrindo-lhe o amor, Halla se vincula definitivamente à vida e decide que já não basta fugir dali, sem antes vingar o silenciamento que fora imposto ao Einar. Ela precisa tratar outra ferida antes que possa *ser longe*.

Com isso, ao matar o Steindór e a tia, ela redime a sua terra e prepara seu caminho rumo à ação, deixando as palavras. Ao matá-los, ela faz da morte uma aliada e combate os representantes do poder. Quando, enfim, assume sua própria personalidade: ela não é a *menos morta*, mas a gêmea fatal, aquela que usa a poesia para incendiar os que apagam a existência dos outros, condenando-os ao silêncio. Halla, assim, se prepara para ser longe, sendo ela mesma, e acena para a vida. A jovem compreende, então, a origem dos males locais e faz justiça, algo que nem Golyádkin nem Montero conseguiram fazer.

7 TUDO E NADA: CONSIDERAÇÕES FINAIS

O duplo parece um fenômeno muito difundido no ocidente. Desde sempre desenvolvemos uma ou outra crença que se associe a uma representação da desdobra do sujeito. Alma é uma repetição, o perdurar da identidade após a morte. Entretanto, como vimos, essa compressão muda conforme a chegada da Modernidade. O duplo agora aterroriza, humilha, submete o *eu* a estranhas façanhas. Essa aparição parece, de fato, ter alguma relação com a morte, seja ela simbólica ou literal. Em nossos objetos, a única morte literal foi a de Sigridur. Porém, a desdobra de Halla se dá de maneira diferente dos demais duplos, pois advém muito mais de uma carga externa que é colocada na menina. No caso de Golyádkin, a morte é simbólica, porque é uma morte social, ou morte da razão diante da bizarrice moderna, representada pela cidade de São Petersburgo e suas estruturas. Já Montero encontra a morte de sua identidade, a qual não é um morrer biológico ou físico, mas sim um apagamento de sua subjetividade, imposto pela arquiteta de um ritual sinistro e sensual que é representante da velha elite colonial do país.

Em todos os casos, o meio traz o duplo segundo o debate da identidade. Essas personagens fragmentadas, de modo mais ou menos acentuados, revelam fraturas na concepção do indivíduo centrado do Iluminismo. Nesse sentido, Golyádkin é o que mais se opõe a essa fórmula razoável e retilínea, por assim dizer, tendo em vista que, à época da obra de Dostoiévski, o embate contra a razão moderna era ainda muito candente, especialmente no caso de São Petersburgo, cidade de valores importados, gigantesco bloco de pedra talhada sobre o charco russo.

Essa metáfora tenciona descrever um processo histórico que tentou trazer certas pautas do Iluminismo, como a educação proporcionada pelo Estado, o aprimoramento técnico, a arquitetura que enfatiza as linhas retas a um contexto fincado no medievo: hierarquia legitimada pelo sangue, submissão por servidão, valorização de uma concepção cosmogônica do universo. Golyádkin é uma subversão dos valores retilíneos e coesos do Iluminismo, desvelando a loucura de um contexto em que se misturam culturas modernas e pré-modernas. Ao mesmo tempo que desafia a cidade, seu autoritarismo e hierarquia, Golyádkin a legitima, pois sua vitória representaria apenas a manutenção da opressão e do desencaixe entre essas realidades.

Montero, por sua vez, também incorpora os desafios que seu país enfrenta. Tanto Montero quanto Golyádkin são letrados à sua maneira, a diferença entre um e

outro é o grau da formação. Montero não só estudou em um contexto que fornecia uma educação mais estruturada do que Golyádkin – trata-se de uma questão histórica, afinal -, como ainda teve a oportunidade de sair de seu país para estudar. Mas isso não torna sua situação melhor: ele não possui uma moradia própria e não tem recursos suficientes para desenvolver seu projeto pessoal. Ele passa a depender de um capricho da elite local, a qual pode pagar pela manutenção de sua existência nos anais da história. Embora consiga, dessa maneira, um salário mais digno, o historiador é obrigado a enfrentar o duplo da elite: sua versão jovem e bela. Após subestimar o poder da velha senhora, metáfora para essa representante do poder, ele acaba repetindo a história, ou seja, acaba subjugado e tem a sua identidade apagada. Montero deixa de existir com sua própria consciência para encarnar a do general Llorente, duplicando-o com um corpo remoçado. A elite, tanto no contexto russo quanto no mexicano prevalece, independentemente da vontade individual (Golyádkin) e da intelectualidade (Montero).

Halla não é uma exceção a essa regra: ela não partilha das vantagens do chefe local. Mais rico, Steindór pode decidir aquilo que será melhor para ele: a manutenção do silêncio. Além disso, como líder espiritual, ainda que ilegítimo ou, melhor, não institucionalizado, essa personagem tem um poder ainda maior sobre os demais moradores do ermo islandês e, no ofício da religião, ele mantém o silêncio ativo. Todavia, Halldora desafia as estruturas que se estagnam na região. Ela traz a morte em seu próprio corpo, porque é, para os demais habitantes, um duplo da gêmea que morreu. Isso já provoca um desconforto. Os velhos, que podem ser lidos como esses reprodutores da tradição, estão, agora, mais próximos de sua morte. Isso, ainda, não é tudo. A menina, na difícil tarefa de envelhecer tendo que enfrentar a morte da irmã, se expõe ao sexo e ao poder vital das relações sexuais e acaba gestando um filho. Da perspectiva de Halla, essa manifestação da vida é um alívio na tensão que o duplo provoca em sua vida. Para os outros, porém, a menina parece viciada em duplicar-se e, por isso, provoca nova aversão. Quando ela descobre o preço alto que seu companheiro teve que pagar pelo silêncio e pela inação dos outros, ela decide vingar-se. Nesse sentido, ela consegue se libertar da projeção do duplo e lutar por sua própria identidade. Halla age no mundo e acaba com aqueles que a oprimiam, tendo como estopim o irrepetível: um objeto de arte, um poema. Sua ação é muito diferente das idealizações de Golyádkin e Montero, os quais nunca conseguem por em prática aquilo que desejam.

Com isso, se verifica que os contextos e seus duplos podem ser aproximados em termos de sua multitemporalidade: a Peterburgo czarista, o México da institucionalização da revolução e a Islândia pós-crise financeira. Este último caso, mais peculiar, não se passa em um centro moderno, em uma grande cidade. Por isso, em *A desumanização* ocorre uma espécie de inversão de perspectiva: se em *O Duplo* e *Aura* tratamos de um sujeito que se desdobra ou duplica um outro em meio ao projeto moderno, na narrativa de Hugo Måne temos uma gêmea que sofre com as projeções em um contexto no qual não ocorre a modernização. O retrato que Halla faz nos evidencia uma Islândia que preserva uma tradição retrógrada e praticamente sem nenhuma seguridade social, uma Islândia que evoca, ao mesmo tempo, o passado medieval e o desespero do sem sentido que a Modernidade traz.

Contudo, após considerarmos as obras em detalhe, associando os contextos em que a modernização não se efetivou ao fenômeno do duplo, percebemos que uma de nossas expectativas não se concretizou como esperado em relação a uma das obras, qual seja, relacionar o processo de descentramento descrito por Stuart Hall ao desdobramento do *eu*, ao duplo. Desse modo, não se pode dizer que Dostoiévski tenha proposto um descentramento do *eu* tal qual Hall descreve em seu trabalho. É evidente que o autor russo fora crítico em relação à compreensão de que o sujeito é assentado apenas sobre uma essência. Essa questão, aliás, não foi questionada somente pelo escritor. Diversos autores, dos mais diferentes países, publicaram obras que contestavam isso no século XIX. Para citar apenas alguns, trata-se dos casos de Ernst T. A. Hoffmann, Robert L. Stevenson, Edgar A. Poe. Entretanto, não se pode alegar que Dostoiévski tenha seguido uma pauta identitária, tal qual se viria a pensar no século XX. Golyádkin é elaborado em termos de classe, mas não em relação a seu gênero, sua raça ou sua etnia. A personagem, inclusive, reproduz uma série de preconceitos relacionados, principalmente, à hegemonia masculina – mas essa não é uma pauta da obra. A identidade do herói está condicionada, em geral, à sua função no trabalho: copista. Sem dúvida, trata-se de uma escolha estilística importante para a composição da narrativa, porém, essa perspectiva atinge somente um nível identitário e, com isso, não pode ser associada à percepção de Hall (2011).

Por outro lado, a composição de *Aura* traz mais de uma perspectiva identitária. Por centrar-se nas interações de Montero, Consuelo e seus duplos, a obra acaba por confrontar algumas expectativas dos papéis atribuídos a cada gênero. Isso está até na epígrafe do livro, a qual indica que ao homem cabem as questões práticas e à

mulher àquilo que foge ao natural, a um poder obscuro sobre a natureza. Tal estereótipo resulta da reiteração, ao longo de milênios, da condição subalterna que foi construída para as mulheres. O livro não questiona isso abertamente, mas sugere, a partir da angústia de Consuelo diante da velhice, o dilema da velhice feminina, a qual é hostilizada pelos homens em geral, a partir da reprodução dos discursos sobre a beleza. Aliás, esse mal-estar quanto à perda da beleza se reflete em seu duplo, Aura, e na crise identitária da viúva, a qual só pode ser superada com seus poderes mágicos. Nesse sentido, a obra reproduz o discurso da bruxa, ser maligno que ameaça a estrutura do patriarcado a partir de conluios com a natureza. Porém, essa necessidade de manipulação, de intervenção no real, advém, no caso de Consuelo, de seu desejo por companhia. Emanada da terrível solidão que o patriarcado inflige à mulher em sua velhice.

A obra, ainda, evoca outro confronto identitário, o de classe, conforme já abordamos. Se encarados sob esse viés, Consuelo representa a velha elite que esforça-se pela conservação das estruturas sociais, pelo resgate do passado, pela manutenção da tradição, e Montero simboliza a classe média insurgente e instruída que ascendia cada vez mais no México nas décadas posteriores à Revolução. Há, além disso, uma terceira dimensão que perpassa *Aura*: o conflito entre diferentes bagagens culturais, manifestada a partir do acesso ao capital cultural. Sob esse viés, Montero acessa a história de seu país na universidade e em um contexto de institucionalização da revolução, ao passo que Llorente fora uma figura de alta patente quando na ocasião da Invasão Francesa. Ou seja, são duas identidades, completamente antagônicas que disputam ou, melhor, passam a disputar o mesmo corpo. Por isso, não seria exagerado considerar que as tensões identitárias na obra antecipam aquilo que Hall (2011) viria a perceber como descentramentos da noção de indivíduo, até porque vários desses descentramentos eram pensados na década de 1960. Basta lembrarmos, além disso, que há teóricos que consideram o ano de 1968 como marco na virada do Pós-modernismo e o México foi um dos países que serviram de palco de intensas manifestações.

Por fim, *A desumanização* também corresponde ao descentramento conforme Hall (2011). O duplo, na obra, é uma interdição à subjetividade de Halla. Vinculada à irmã, ela deve lutar para conseguir independência na busca por uma vida melhor. A morte, a dor da perda, é apenas um obstáculo em sua jornada – ainda que seja, talvez, o mais penoso. O processo de desidentificação da gêmea, no sentido de deixar as

semelhanças externas com a irmã esmaecerem, implica na superação da dominação protagonizada pelo Steindór, o mantenedor da tradição silenciosa dos fiordes, e pela tia de Halla, a mulher urso conspiracionista, que é responsável por apagar a identidade de Sigridur e higienizar a morte. Assim, vislumbramos a trajetória da menina que, a duras passos, supera as projeções e consegue admitir a própria identidade: jovem, mulher, islandesa, do século XXI, mãe, amante. Para isso, cabe desenlaçar-se das representações do duplo, o qual a mantém atrelada à morte, à tradição e coincidir com quem se é, ou seja, assumindo as próprias falhas, as próprias virtudes de quem se é, sem deixar-se levar pela ilusão.

Inevitavelmente, por conta de nossas escolhas, algumas questões não ganharam o destaque que deveriam neste trabalho, mas podem ser trabalhadas com maior afinco em pesquisas vindouras. No caso de Dostoiévski, é possível estabelecer diálogos entre as obras que, antes de *O Duplo*, tematizaram o pequeno funcionário russo, como é o caso de *O capote* de Gógol, por exemplo. Além disso, uma perspectiva multimodal pode render muitos bons frutos, se se analisar as ilustrações que Alfred Kubin realizou da novela. Por fim, outro fator intrigante, e não considerado aqui, diz respeito ao gênero do livro, visto que Dostoiévski coloca, como subtítulo de sua obra: *poema petersburguense*; algo que poderia, por exemplo, ser aproximado de Púchkin e sua *prosa em verso*, Eugênio Onêguin. Quanto a Fuentes, sempre seria interessante avaliar *Aura* em contraste com *Terra Nossa*, também do autor, visto que Fuentes relata, segundo Cardoso (2009), que Felipe Montero seria o narrador desse romance. Seria válido, também, compreender esse livro sob uma perspectiva histórica que considerasse não apenas a realidade imediata do México quando de sua publicação, e sim o contexto que é destacado no livro, isto é, a Invasão Francesa. Por fim, *A desumanização* poderia ser lido do ponto de vista de seu espaço, elemento narrativo que é tão vital (quase literalmente) no romance.

REFERÊNCIAS

- AURA. *In*: DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2018.
- BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A revolução mexicana**. São Paulo: Unesp, 2010.
- BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BEZERRA, Paulo. O Laboratório do gênio. *In*: Dostoiévski, F. **O Duplo**: poema petersburguense. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BEZERRA, Paulo. Mundos desdobrados, seres duplicados. *IN*: CAVALIERE, A.; Schnaiderman, B. ET AL. **Caderno de Literatura russa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- CARDOSO, Camila. **As imagens duplas e a narração em segunda pessoa em Aura, obra fantástica de Carlos Fuentes**. Dissertação de mestrado (Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas) – Campinas: 2007.
- CERVANTES, Miguel de. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha**: primeiro livro. São Paulo: Editora 34, 2012.
- CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.
- DOMINGUES, Camilo J. T. L. **Nikolai Gavrílovitch Tchernychévski e a Intelligentsia Russa**: filosofia e ética na segunda metade do século XIX. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense) – Niterói: 2015.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mihailovitch. **Memórias do Subsolo**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mihailovitch. **O Duplo**: poema petersburguense. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2013.
- FIGES, Orlando. **Uma história cultural da Rússia**. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- FIGUEIREDO, Rubens. Livro de Orlando Figes sobre a cultura russa abuse de caricaturas. **Folha de S. Paulo**, 2017.

FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*. México D. F.: Penguin, 2015.

FUENTES, Carlos. **Aura**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 237-273.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2013.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

GUIMARÃES, Thiago. **As desdobras da morte**. (Programa de Pós- Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe) – São Cristóvão: 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOBSBAWM, Eric. J. **A era das revoluções**: 1789-1848. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

HUGO MÃE, Valter. **A desumanização**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy**: the literature of subversion. Londres: Routledge, 2009.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**: configuração na pintura e na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LIRA, Andrés; STAPLES, Anne. Del desastre a la reconstrucción republicana, 1848-1876. In: VELÁSQUEZ GARCIA, E.; NALDA, E.; ESCALANTE GONZALBO, P.; GARCIA MARTINEZ, B. *et al.* **Nueva historia general de México**. Cidade do México: El Colégio de México, 2010.

POE, Edgar. **Histórias extraordinárias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

RANK, Otto. **O Duplo**: estudo psicanalítico. São Paulo: Dublinense, 2014.

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

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.