Interpretações do mito do Duplo

Letícia Cristina Alcântara Rodrigues
Thalita Sasse Fróes
Poliana Queiroz Borges
(Organizadoras)

Mares

Interpretações do mito do Duplo

Conselho Editorial Técnico-Científico Mares Editores e Selos Editoriais:

Renato Martins e Silva (Editor-chefe)
http://lattes.cnpq.br/4416501555745392

Lia Beatriz Teixeira Torraca (Editora Adjunta)
http://lattes.cnpq.br/3485252759389457

Ilma Maria Fernandes Soares (Editora Adjunta)
http://lattes.cnpq.br/2687423661980745

Célia Souza da Costa
http://lattes.cnpq.br/6191102948827404

Chimica Francisco
http://lattes.cnpq.br/7943686245103765

Diego do Nascimento Rodrigues Flores
http://lattes.cnpq.br/9624528552781231

Dileane Fagundes de Oliveira
http://lattes.cnpq.br/5507504136581028

Erika Viviane Costa Vieira
http://lattes.cnpq.br/3013583440099933

Joana Ribeiro dos Santos
http://lattes.cnpq.br/0861182646887979

Marcia Tereza Fonseca Almeida
http://lattes.cnpq.br/4865156179328081

Ricardo Luiz de Bittencourt
http://lattes.cnpq.br/2014915666381882

Vitor Cei
http://lattes.cnpq.br/3944677310190316

Interpretações do mito do Duplo

1ª Edição

Letícia Cristina Alcântara Rodrigues
Thalita Sasse Fróes
Poliana Queiroz Borges
(Organizadoras)

Rio de Janeiro
Mares Editores
2020

Copyright © da editora, 2020.

Capa e Editoração
Mares Editores

Todos os artigos publicados neste livro sob a forma de capítulo de coletânea foram avaliados e aprovados para sua publicação por membros de nosso Conselho Editorial e/ou colaboradores pós-graduados da Mares Editores, assim como pelos organizadores da obra.

Dados Internacionais de Catalogação (CIP)

Interpretações do mito do Duplo / Letícia Cristina Alcântara Rodrigues; Thalita Sasse Fróes; Poliana Queiroz Borges (Organizadoras). – Rio de Janeiro: Mares Editores, 2020.
141 p.
ISBN 978-65-87712-08-6
doi.org/10.35417/978-65-87712-08-6

1. Análise e crítica literária. 2. Literatura I. Título.

CDD 801.95
CDU 82/49

Os textos são de inteira responsabilidade de seus autores e não representam necessariamente a opinião da editora.

2020
Todos os direitos desta edição reservados à
Mares Editores
CNPJ 24.101.728/0001-78
Contato: mareseditores@gmail.com

Sumário

Apresentação 9

Mitanálise do duplo em *A comédia dos erros*, de Shakespeare . 13

A história de amizade entre Don Quijote e Sancho Panza: contribuições para o mito do duplo..... 34

Morte, vampirismo e duplicidade: a angústia do reflexo 73

O duplo em Samuel Beckett 89

A representação do duplo em "História de passarinho", de Lygia Fagundes Telles 117

Sobre os autores 139

Apresentação

Esta coletânea se dedica à reflexão sobre o mito do duplo, a relação entre o eu e o outro, marcada por traços de uma experiência de subjetividade ao considerar o fenômeno como um "alter ego", um "segundo eu", "aquele que caminha ao lado" ou um "companheiro de estrada". Segundo Julio França (2009, p. 7-8, grifo do autor) "de modo bastante genérico, pode-se entender o *duplo* como qualquer modo de desdobramento do ser", que "apesar de ser uma extensão do sujeito, [...] não abandona sua condição de simulacro, [...]. Afinal, no momento em que é gerado, já não pode mais ser confundido com o 'eu' original; possui uma essência própria e se assume necessariamente como 'outro'.

Na literatura, o duplo está sob diversas possibilidades - espelho, sombra, fantasma, vampiros, retratos, gêmeos, sósias. O termo alemão *Doppelgänger*, "utilizado para se referir aos duplos, almas gêmeas ou mesmo projeções fantasmagóricas não vistos por ninguém além de seu portador" (FRANÇA, 2009, p. 9), surge ao final do século XVIII para expressar esse mito que tanto desperta a imaginação humana.

No entanto, há que se ressaltar que, ao longo dos séculos e nas mais diversas culturas, é possível encontrar diferentes interpretações para o mito do duplo. Das narrativas relacionadas à criação do mundo e do homem, dos gêmeos descritos pelos relatos míticos ao duplo do

século XXI, significativas são as mudanças na sua concepção como forma de atender às demandas e inquietações do ser humano.

Os trabalhos acadêmicos que compõem esta coletânea elucidam diferentes manifestações do mito do duplo. Em 1591, Shakespeare publica *A comédia dos erros,* cujo duplo do gêmeo que usurpa a identidade do irmão sem se dar conta do que faz, provoca um contraponto cômico à interrogação sobre identidade e expressa a sensação de perda de controle sobre si mesmo. Nesse capítulo, verifica-se como o duplo se estabelece levando em consideração o imaginário da sociedade elisabetana. A autora se vale da hermenêutica simbólica e da mitanálise propostas por Gilbert Durand como percurso metodológico, considerando a hipótese de que existe uma relação entre o mito do duplo e as questões de identidade social, além da instabilidade do real, presentes no imaginário elisabetano.

No segundo capítulo, partilhando o mesmo momento histórico do poeta inglês, tempo no qual a percepção de si revela fendas e desintegração dos sujeitos, Miguel de Cervantes**,** simultaneamente à história de amizade entre o Cavaleiro da Triste Figura e o seu fiel escudeiro, apresenta um homem multifacetado que atualiza a problemática do fenômeno do duplo se desdobrando na relação entre o eu e o outro. Nessa perspectiva, analisar o mito do duplo no *Quijote* (1605 - Primeira Parte; 1615 - Segunda Parte) significa compreender o ser dual e conflituoso, imbuído de valores paradoxais, que surge cindido em duas personagens complementares. Na obra, os valores

opostos de Don Quijote e Sancho Panza, em constante relação, instauram um paradoxo capaz de desencadear tanto o processo de *quixotização* do escudeiro quanto o processo de *sanchificação* do cavaleiro.

O terceiro capítulo coloca em perspectiva as imagens do vampirismo e do mito do duplo construídas por Guy de Maupassant e por Edgar Allan Poe. Os contos "O Horla", de Maupassant, narram o encontro de um narrador-personagem não identificado com uma criatura invisível, que o persegue, usurpa sua energia e sua identidade, enquanto em "A queda da casa de Usher", de Poe, ressalta-se a relação entre a morte, o vampiro e o duplo, ou outro eu, acrescentando a reflexão sobre a questão do espelho, tão importante para esses dois mitos.

Inundando o século XX de provocações, a obra do irlandês Samuel Beckett é marcada pela circularidade e pelo espelhamento de personagens e ações que se duplicam, na tentativa de encontrar algum sentido para a condição humana. O quarto capítulo explora o uso que o escritor inglês faz de uma linguagem marcada pelos não-ditos e pela repetição que denotam o desmoronamento do homem de seu tempo que não pode mais se livrar da fragmentação e, por isso, se duplica. A sua peça "Improviso de Ohio" e seu romance *Companhia* são escritos sob o signo do duplo, em ambos temos um "eu" que, diante da solidão, se desdobra em um outro na tentativa de compreender a si mesmo. O

estudo apresentado busca mostrar como o duplo conduz as personagens desses dois textos de Beckett na busca pelo “eu”.

O último capítulo desta publicação investiga a representação do duplo em um dos contos de Lygia Fagundes Telles. Temática amplamente explorada pela escritora brasileira, o duplo constitui um dos lugares-comuns da escrita lygiana, constituindo fonte inesgotável de investigação para os pesquisadores de diferentes linhas de pesquisa, mas em especial, àqueles ligados à do imaginário. Em uma perspectiva mítico-simbólica, o autor se detém à análise do conto “História de passarinho”, narrativa em que outra vez a artista retoma tal temática e a representa de modo bastante original.

(As organizadoras).

Referência

FRANÇA, Julio. O insólito e seu duplo. *In*: GARCIA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (org). **O insólito e seu duplo**. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2009. p. 7-14.

Mitanálise do duplo em *A comédia dos erros*, de Shakespeare

Poliana Queiroz Borges[1]

Desde épocas remotas o duplo-mágico aparece em pinturas rupestres, em forma de animais visados pelos caçadores. Como mito literário, o duplo está presente em textos mesopotâmicos, entre os quais, a epopeia de Gilgamesh, anterior às epopeias gregas. Numa classificação inicial, os duplos podem ser homogêneos ou heterogêneos. Os homogêneos apresentam semelhança física e são representados por gêmeos ou sósias. Os heterogêneos surgem pela sugestão de sombras, reflexos ou do sobrenatural (o eu estranho, o simulacro técnico, os monstros de dentro). O objetivo deste trabalho é verificar como o duplo se estabelece em *A comédia dos erros*, de Shakespeare, levando em consideração algumas das características da sociedade elisabetana. Esse objetivo será buscado, metodologicamente, por meio da hermenêutica simbólica. Northrop Frye, Clemént Rosset, Margot Berthold e C. G. Jung são alguns dos teóricos utilizados nesta pesquisa. Considera-se a hipótese de que existe uma relação entre o mito do duplo e as questões de identidade social, além da instabilidade do real, presentes no imaginário elisabetano.

[1] Doutora em Estudos Linguísticos e Literários, UFG.

Willian Shakespeare (1564-1616) é parte de uma estrutura na qual a identificação com seu lugar social e o respeito a essa ordem está intimamente ligada à unidade íntima dos sujeitos. Nesse texto do dramaturgo inglês há duas duplas de gêmeos idênticos e o percurso dessas personagens está ligado ao restabelecimento de uma ordem social rompida por acontecimentos trágicos, impostos pelo destino. O duplo do gêmeo que usurpa a identidade do irmão sem se dar conta disso, provoca um contraponto cômico à interrogação sobre identidade e expressa a sensação de perda de controle sobre si mesmo. A presença de duplos na literatura e na arte sempre aponta questões relacionadas à identidade.

A comédia dos erros, que muitos consideram a peça inaugural de Shakespeare, foi publicada pela primeira vez em 1623, no *First Folio*, onde foram reunidas as obras completas do dramaturgo inglês. Era o período elisabetano, de efervescência cultural, especialmente no teatro, que se tornara uma instituição na vida dos londrinos. As circunstâncias favoráveis ao desenvolvimento das artes estavam intimamente ligadas ao cultivo da tradição oral e da apreciação da palavra. E Shakespeare era, sem dúvida, um mestre da palavra. O tema do duplo não ficou restrito ao texto de *A Comédia dos Erros*, ele aparece de diferentes formas na obra shakespeariana, como por exemplo, em *O mercador de Veneza,* como duplo homogêneo, e em *Romeu e Julieta* e *A tempestade*, como duplo heterogêneo.

Em Londres, durante o reinado de Elisabeth I, o teatro se tornou, de acordo com Margot Berthold, "uma instituição na vida da cidade" (2008, p.312). Eram frequentes encenações teatrais em festas, banquetes, ou cerimônias como casamentos e batismos. Essa presença do teatro no cotidiano pode ser observada em peças shakespearianas, como *Hamlet* e *Sonho de uma noite de verão*, onde aparece o teatro dentro do teatro. Patrice Pavis afirma que:

> [...] o teatro dentro do teatro passa à forma lúdica por excelência, onde a representação está consciente de si mesma e se auto-representa pelo prazer da ironia ou da busca de uma ilusão ampliada. [...] O emprego dessa forma corresponde às mais diversas necessidades, mas sempre implica uma reflexão e uma manipulação da ilusão (PAVIS, 1999, p.386).

Os modelos clássicos greco-latinos foram de grande inspiração, tanto para as tragédias quanto para as comédias shakespearianas. Em *A comédia dos erros,* é retomado um texto latino, do dramaturgo romano Plauto (230 a. C. - 180 a. C.): *Menaechmi*, cujo nome é uma referência aos personagens principais. Ela retrata a história de dois irmãos gêmeos idênticos – Menecmo e Sósicles – que foram separados durante a infância. Na tentativa de Sósicles, já na vida adulta, em reencontrar o irmão uma série de cômicos mal entendidos é gerada[2].

[2] Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Menecmos.

Para Pierre Brunel “nas lendas heróicas, o herói gêmeo é aquele que conseguiu tornar visível no mundo o seu duplo” (1997, p.264), mas na comédia de Shakespeare o que acontece é uma usurpação involuntária de identidade. O dramaturgo modificou a peça de Plauto, tornando seu texto, cenicamente, mais complexo. Uma das modificações foi o acréscimo de mais um par de gêmeos, ou seja, tem-se o par de gêmeos patrões e mais um par de gêmeos criados, tão idênticos que não se diferenciam nem mesmo no nome. Isso sugere uma profundidade especular e, ao mesmo tempo, traz alívio à tensão dramática, através do riso.

Em *A comédia dos erros*, o personagem Egeu, no início da primeira cena do Ato I, é preso e sentenciado à morte pelo duque Solinus. A causa da prisão foi o fato de ter desembarcado em Éfeso, sendo natural de Siracusa. Após uma quebra de decoro por parte de mercadores das duas cidades, foi acordado que não haveria trânsito e nem comércio entre as duas cidades, sob pena de morte. Essa infração cometida por Egeu, pai dos gêmeos, ambos com o mesmo nome “Antífolo”, obriga o duque, embora comovido pela história do mercador, a mantê-lo preso. Contudo, adia a sentença para o final da tarde, às cinco horas. Esse fato indica, por parte do autor, respeito à unidade de tempo, defendida pelo Classicismo. Segundo as normas clássicas, a ação deveria acontecer no espaço de um único dia. Durante este período “seria possível ser mantido o engano entre os gêmeos

sem que algum tipo de explicação se fizesse indispensável" (HELIODORA, *apud* SHAKESPEARE, 2011, p. 12). No entanto, quando a platéia ainda pensa que o problema de Egeu é o mais grave a ser resolvido, Antífolo e Drômio de Siracusa desembarcam em Éfeso, dando continuidade a uma jornada iniciada alguns anos antes, quando Antífolo de Siracusa resolvera deixar o pai e seguir em busca dos familiares perdidos, levando consigo seu criado.

No período elisabetano, a função social, o lugar de onde se fala na sociedade, era determinante no estabelecimento das relações. A figura do escravo, do criado, pode ser observada, desde a Antiguidade, em comédias e tragédias. Pavis em seu *Dicionário do Teatro* afirma que o criado pode se apresentar, a um só tempo, como servo ou confidente e muitas vezes, como ocorre em *A comédia dos erros,* se torna "senhor absoluto da intriga" (1999, p.80). De acordo com Pavis, o criado é sempre:

> [...] aquele que faz frente à personagem principal, que a força a agir, a se expressar, a revelar seus sentimentos, a executar as tarefas pouco dignas dos aristocratas ou dos burgueses. Mais que um *alter ego*, ele é o corpo e a alma do patrão, sua consciência e seu inconsciente, seu "não-dito" e seu "não-feito". Conforme a ideologia da peça, ora sua diferença é posta em relevo (sua glutonaria, sua maneira trivial e popular de se expressar, seus desejos em estado puro [...]; ora, ao contrário, o criado se aproxima muito do patrão, até contestar

> a supremacia daquele que o emprega (PAVIS, 1999, p.80).

Os criados gêmeos, ambos com o nome de Drômio, expõem as relações sociais de sua época. Responsáveis pelas confusões cômicas, os criados de *A comédia dos erros* empenham-se no papel de mensageiros, num leva-e-traz contínuo, cheio de quiproquós. Pavis, citando Bergson, afirma que o quiproquó é "uma situação que apresenta ao mesmo tempo dois sentidos diferentes, [...] aquele que lhe é atribuído pelos atores [...] e o que é lhe dado pelo público" (Bergson, In: PAVIS, 1999, p.319). E somente ao público é dada a percepção da duplicação dos personagens, daí o riso.

Os Drômios da comédia shakespeariana, assim como geralmente acontece com os criados das comédias, atualizam o mito de Hermes, deus grego que presidia as viagens e a troca de mensagens, que protegia mercadores e ladrões.

O texto shakespeariano também utiliza alguns elementos do mito de Héracles, filho de Zeus com Alcmena, esposa de Anfitrião. Por causa da fidelidade de Alcmena, Zeus não conseguiu cortejá-la. O deus olímpico precisou se transformar em um duplo de Anfitrião para conseguir seu intento. Na mesma noite, Alcmena teve em sua cama Zeus, o pai dos deuses, e Anfitrião, seu marido, engravidando dos dois. Héracles, filho de Zeus, foi perseguido pelo ciúme de Hera, esposa de Zeus. Enlouquecido pela deusa, o herói matou seus filhos e sua

primeira esposa. Para Junito Brandão, o mito de Héracles aparece no pensamento grego para responder à:

> [...] necessidade de justificar tantas provações por parte de um herói idealizado como o justo por excelência. [...] os sofrimentos de Héracles configuram as provas por que tem que passar a psique, que se liberta paulatina, mas progressivamente, dos liames do cárcere do corpo (BRANDÃO, 1990, p. 96).

Hermes está para os Drômios assim como Héracles está para os Antífolos. Ao retomar esses mitos Shakespeare dá corpo à estrutura narrativa de sua comédia com elementos arquetípicos, presentes no inconsciente humano. É importante lembrar que em meados dos séculos XVI e XVII, era mais interessante saber recriar um texto da era clássica do que, propriamente, criar algo novo.

Na comédia de Plauto a ação se passa em Epidano e em Shakespeare foi transferida para Éfeso. Essa mudança, relacionada à *Epístola de Paulo aos Efésios* e aos *Atos dos apóstolos*, constituiu um indício do espírito de época do período elisabetano. Havia uma rebeldia popular contra os valores da tradição medieval-cristã e a angústia maneirista desse período desencadeou uma crise ideológica. Já não havia espaço para uma aceitação indiscriminada dos mitos clássicos, mas as explicações baseadas na fé cega cristã também começavam a gerar questionamentos.

O duplo do gêmeo que usurpa a identidade do irmão sem se dar conta disso, provoca um contraponto cômico à interrogação sobre identidade e expressa a sensação de perda de controle sobre si mesmo. A presença de duplos na literatura e na arte sempre aponta questões relacionadas à identidade. Em *A comédia dos erros*, na segunda cena do ato I, o irmão viajante, que busca sua família perdida, deixa claro que seus objetivos em Éfeso dizem respeito a essa busca de identidade:

> ANTÍFOLO DE SIRACUSA
> Quem me deixar às minhas alegrias,
> Deixa-me àquilo que não posso ter;
> Eu sou qual gota no oceano
> Que no oceano busca uma outra gota,
> E ao mergulhar bem fundo na procura
> (Ainda sempre buscando) se perdeu.
> Pois também eu, buscando mãe e irmão,
> Sem encontrá-los, sinto-me perdido.
> Até então eu vou fazer turismo
> Pra ver se é o que dizem a cidade (21)[3].

Ao chegar a Éfeso, Antífolo de Siracusa quer experimentar a cidade; e exclama a certo ponto da ação: "Esta terra parece enfeitiçada!" (36). Com tal expectativa, todas as confusões são, no primeiro momento, relegadas ao plano do sobrenatural, do inexplicável pela razão.

[3] SHAKESPEARE, William. *A comédia dos erros*. Tradução Bárbara Eliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. (Saraiva de Bolso); todas as citações são desta edição e serão seguidas, de agora em diante, por parentético número de página.

Mas aquilo que estava causando uma percepção errônea da realidade era apenas o real duplicado. E duas vezes duplicado, pois são dois os pares de gêmeos: Antífolo de Éfeso e Antífolo de Siracusa, filhos do mercador Egeu; Drômio de Éfeso e Drômio de Siracusa, servos dos respectivos Antífolos e que foram acolhidos por Egeu logo que nasceram padecendo pelo mesmo acidente marítimo.

A comicidade gerada pelos Drômios ao confundirem seus patrões, levam todos os gêmeos, cada um a seu tempo, a duvidarem da própria sanidade mental. Ou até mesmo a levantarem as duas questões: ou é feitiçaria/ mistério ou é loucura/ ilusão.

> DRÔMIO DE SIRACUSA
> [...]
> Não sei se isso é demônio ou se isso é fada!
> Se eu não for logo, vai dar bode nisso!
> E eu não quero brincadeira com feitiço!
> [...]
> Patrão, será que hoje eu mudei tanto?
> ANTÍFOLO DE SIRACUSA
> Eu também; nós mudamos por encanto.
> DRÔMIO DE SIRACUSA
> Eu sinto que estou todo transformado (36).

Para o filósofo Clemént Rosset “a estrutura fundamental da ilusão é perceber com exatidão, mas ignorar a consequência (1999, p.14)”. Sem recusar o real que lhe é dado, Antífolo de Siracusa deixa-se levar pelos acontecimentos

ANTÍFOLO DE SIRACUSA
Estou na terra do inferno danado?
Isto parece um sonho pelo avesso,
Ela me fala e eu não conheço.
Farei o que quiserem; pode ser
Que desse engano nasça algum prazer (37).

A ação citada refere-se à segunda cena, do ato II. Aqui, Adriana, esposa de Antífolo de Éfeso, toma Antífolo de Siracusa por seu marido. Fica ofendida com o estranho comportamento do "marido", e associa a algum tipo de desgaste mental, uma espécie de loucura. Apesar de estranhar seu comportamento, ordena que se dirijam todos para sua casa. Então, na primeira cena do próximo ato, Shakespeare retoma o centro do mito de Anfitrião: Adriana (como Alcmena), iludida, recebe em casa Antífolo de Siracusa (Zeus) e deixa Drômio de Siracusa (Hermes/Sósia) de guarda no portão. Ao retornar para casa, Antífolo de Éfeso (Anfitrião) encontra os portões trancados e é hostilizado em púbico por Drômio de Siracusa, que está portão adentro.

Como coloca Northrop Frye (1912-1991) "a tragédia se dá porque uma personagem específica está em uma situação que não pode dominar" (1999, p.16). Mas, o que se configurava em trágico torna-se cômico por ventura de algumas situações presentes na cena: diferente do mito, no texto de Shakespeare existe a presença de uma testemunha (Luciana, irmã de Adriana) que invalida uma possível cena de amor; a possibilidade de um escândalo público, que desonraria o caráter de Antífolo de Éfeso, o impede de uma ação mais drástica; pela

ação dos gêmeos Drômios, que agem como *clowns* "tirando conclusões absurdas de lógica igualmente absurda" (FRYE, 1999, p.19) e, por fim, pela própria expectativa do inevitável reencontro dos irmãos.

Todos se vêm envolvidos num falso real. Mas, enquanto os de Siracusa creditam essa ilusão ao sobrenatural, Drômio de Éfeso, Adriana e Luciana cogitam os motivos que levam "Antífolo de Éfeso" a esse comportamento incomum. Os quiproquós que seguem cena após cena, atestam a desconfiança que surge: a de que Antífolo de Éfeso sofre de um desequilíbrio ou cansaço mental, uma espécie de loucura.

CORTESÃ
Eu não disse? Seu marido não está louco?
ADRIANA
E o que sugere essa brutalidade.
Eu lhe juro, doutor, que se os seus passes
Recobrarem o juízo deste homem,
Eu farei tudo o que o senhor quiser.
LUCIANA
Nunca vi um olhar tão transtornado!
CORTESÃ
Vejam como treme com o ataque!
[...]
ÂNGELO
Eu não sabia que ele estava insano.
ABADESSA
Faz muito tempo que ele está assim?
ADRIANA
Toda a semana esteve perturbado
E já nem parece ser o mesmo;
Mas foi só hoje que a destemperança
Atingiu os extremos mais terríveis (65;72).

No período elisabetano "o imaginário situa-se com relação a dois termos, eles mesmos móveis e relativos: o realismo e a loucura. Esta última tem, no século XVI, um *status* instável" (DUBOIS, 1995, p.15). Partindo desse pressuposto, é possível perceber que os personagens de *A comédia dos erros* estavam duplamente envolvidos em uma ilusão, visto que aquilo que se lhes mostrava como real era, na verdade, um engano.

Essa situação gerou um desequilíbrio na estrutura social hierarquizada, própria do século. Guy BOQUET observa que, no período elisabetano, percebe-se um sistema cosmológico,

> [...] que amalgama ao cristianismo medieval as especulações neoplatônicas redescobertas pelos humanistas, a unidade do plano divino é assegurada por um jogo de correspondência entre os diversos níveis de conhecimentos, universo espiritual, macrocosmo do mundo físico, corpo político e social, microcosmo do ser humano (BOQUET, 1989, p.18).

O que estava em jogo, então, era muito mais que cômicos jogos cênicos, mas também estava impresso ali todo um pensamento de época em plena crise maneirista. Shakespeare colocou em evidência uma sociedade organizada como um sistema altamente hierarquizado, com doutrinas desenvolvidas pela igreja medieval e que começavam a se chocar com as novas estruturas econômicas e sociais.

Usando o duplo como elemento norteador da narrativa, o poeta inglês deixa evidente um anseio que começava a germinar no seio dessa sociedade em conflito: a busca pela identidade. Vários são os momentos em que os personagens duvidam de si mesmos ou dizem já não se reconhecerem mais.

> DRÔMIO DE SIRACUSA
> O senhor me conhece? Eu sou Drômio?
> Sou seu escravo?
> Eu sou eu mesmo? (45).

Tudo tornado mais leve pelo riso. Porém, a pergunta continua a ecoar: *"Eu sou eu mesmo?".* A questão sai da boca de um servo, bem à maneira de Shakespeare, que conseguia colocar dentro de um mesmo espaço, em Londres, "do mais humilde batedor de carteiras ao mais importante funcionário [...] e tinham a oportunidade de, efetivamente, viver a experiência de serem parte de uma mesma comunidade" (GREER, 1986, p.26). Nessa perspectiva, o teatro era uma grande janela através da qual o público via e podia se ver: uma janela especular, que jogava as pessoas para dentro de si, devolvendo a pergunta feita pelo personagem.

Esses questionamentos mal resolvidos abrem precedentes para os embates loucura x realidade x ilusão x sobrenatural, que vão se sucedendo no texto. E é com o renascimento dos mitos, a partir da Renascença, que tais conflitos internos ganharam dimensão simbólica. Em Shakespeare esse duplo homogêneo, em busca de si através do

reencontro da família, restabelecerá uma ordem cósmica. Dessa maneira, os personagens vivenciam uma espécie de "jornada íntima do herói", trajetória percorrida muito mais pelas reflexões do que por uma viagem propriamente dita.

Também tocada por este sentimento íntimo, mas profundamente tocada pelo ciúme Adriana se dispõe a retomar o marido que pensa prestes a perder. Resolve, então, salvar Antífolo de Éfeso levando até ele um doutor para salvá-lo de sua suposta loucura, e essa figura é a própria personificação das contradições dominantes naquele período.

> DOUTOR
> Dê-me sua mão, para eu tomar o pulso.
> ANTÍFOLO DE ÉFESO
> Quer minha mão, não é? Pois aqui está!
>
> *(Bate no doutor)*
>
> DOUTOR
> Espíritos que moram neste homem!
> Cedei às minhas preces sacrossantas!
> Voltai às vossas covas nos infernos!
> Eu vos conjuro! Pelo céu! Deixai-o! (65).

Antífolo de Éfeso reage de forma agressiva, pois é o único ali que vê os acontecimentos de forma mais lúcida. O real se apresenta para ele na forma de: o servo que se confunde, ou que não obedece às ordens de forma correta; esposa ingrata e infiel. Porém, a falsa realidade que tenta a todo o momento confundi-lo, faz com que o

personagem chegue ao limite de, realmente, quase cometer um ato de loucura contra a esposa: se lança contra Adriana. A altivez e a segurança que revestem Antífolo de Éfeso contrastam com a insegurança dos outros personagens. Mas, enquanto os de Siracusa aceitam o real como ele se lhes apresenta

> ANTÍFOLO DE SIRACUSA
> Confesso que não sei o que pensar.
> Mas acho que também seria um louco
> Se recusasse a oferta do colar.
> Deve haver por aqui muito dinheiro
> Pois nunca vi presente dado assim!
> Vou ao mercado, procurar por Drômio
> Pra tentar escapar ao manicômio! (50).

Antífolo de Éfeso fala ao Duque:

> [...]
> Minha mulher, a irmã e uma cambada
> De sórdidos comparsas, entre os quais
> Um tal doutor, de aspecto macilento,
> Um saltimbanco mistificador.
> Pois esse esbirro, dando-se importância,
> Tomou meu pulso examinou-me os olhos,
> E em meio a cabalísticos esgares
> Gritou que eu estava possuído!
> Levaram-me amarrado para casa;
> Livrando-me das cordas com meus dentes
> Fugi, e vim buscar-vos, pra pedir-vos
> Que ordeneis que me sejam explicadas
> A causa dessa vil indignidade (79).

A esta altura do texto, no Ato V, todos os personagens encontram-se juntos, de frente ao convento, lugar onde se daria a

decapitação de Egeu. Ao Duque Solinus é concedido o divino direito do reconhecimento dos enganos e o consequente restabelecimento da ordem.

No imaginário elisabetano "o poder de atração de uma peça preponderava grandemente sobre a questão de sua origem literária. O que importava no teatro elisabetano, como em outros, não era a invenção de uma trama, mas sua elaboração criativa" (BERTHOLD, 2008, p.319). Assim, temos em *A comédia dos erros* o mito do duplo cumprindo mais de um papel: evocando arquétipos fundadores da psique, fundamentais para uma sociedade em transformação e o mito como narrativa reelaborada tanto das fontes primárias, como do texto de Plauto. Essa inquietude presente no maneirismo, o sentimento presente na vontade de restabelecer uma ordem, sobretudo íntima, é vista por C-G JUNG como uma renovação:

> Abrir a passagem da psique coletiva significa uma renovação de vida para o indivíduo, quer seja agradável ou desagradável. Todos querem agarrar-se a essa renovação: uns, porque assim aumentam sua sensação de vida, outros, porque veem nisso a promessa de um conhecimento mais amplo. Por conseguinte, ambos, se não quiserem renunciar aos grandes valores presentes na psique coletiva, deverão lutar de um modo ou de outro, a fim de manter a ligação recém-descoberta com os fundamentos originários da vida (JUNG, 2012, p.158).

A cada um é dado o seu modo de lutar, de manter-se íntegro. Mesmo que isso exija do indivíduo um confronto consigo mesmo. Na perspectiva do duplo também está envolvida a questão de morte-renascimento. Um renascimento simbólico, no caso de *A comédia dos erros.* Embora o duplo aqui configurado seja o de um duplo homogêneo, conforme a tipologia de Ana Maria Lisboa de Mello em *As faces do duplo na literatura* (2000), o momento do reconhecimento na peça abriga duas situações: primeiro, configurar o duplo; segundo, apaziguar a todos que estavam dominados pela angústia, insegurança e medo do que estava por vir. Assim, o duplo é um *alter ego* ou, como diz MORIN,

> [...] mais precisamente um *ego alter*, que a pessoa viva sente nela, ao mesmo tempo exterior e íntimo, ao longo de sua existência. E, por conseguinte, não é uma cópia, uma imagem da pessoa viva que, originalmente, sobrevive à morte, mas sua realidade própria de *ego alter*. [...] é o movimento elementar do espírito humano que primeiro só coloca e conhece sua intimidade exteriormente a ele. De fato, no começo, toda pessoa só se sente, se ouve, e se vê como "outro", isto é projetada e alienada. As crenças do duplo se fundamentam, pois na existência original e fundamental que o homem tem de si mesmo (MORIN, 1997, p.136-137).

A cena do reconhecimento, tão aguardada, dá ao público elisabetano uma tônica consonante com aos apelos dos movimentos sociais vindouros. Ver-se refletido no outro, a dor da dissociação, o

reencontro e o estabelecimento de uma nova estrutura estavam presentes na ordem do dia. Deixava-se, o homem, de reconhecer-se apenas no coletivo, erguendo os germes do subjetivo, que começava a dar os primeiros passos em direção ao indivíduo.

> DUQUE
> Um desses homens é do outro o gênio:
> E um dos outros também; quem sabe aqui
> Qual é o homem, e quem é o espírito?
>
> [...]
>
> ABADESSA
> Meu nobre duque, peço-vos que entreis
> Conosco para a sala do convento,
> Onde ouvireis detalhes desta estória.
> E peço a todos os que aqui vieram
> E sofreram com os erros deste dia,
> Que não nos neguem sua companhia
> Para terem, de nós, satisfações.
> Depois de trinta anos de agonia,
> Tenho aqui meus dois filhos que hoje nascem:
> Meu longo parto só termina agora.
> A vós, meu duque, e a todos os demais,
> O meu marido e eu, e os nossos filhos,
> Convidamos à festa da saudade;
> Depois da dor, vem a felicidade (85).

E quanto ao destino, tantas vezes responsável pelos dissabores e desventuras do homem, ficamos com ROSSET (1999, p.46) "'Não se escapa ao destino' significa simplesmente que não se escapa ao real. O que é e o que não pode não ser". Seguindo os passos dos anseios de um povo que amava, Shakespeare faz uma leitura do momento

histórico e transfigura a angústia em riso. Um riso nervoso, cheio das expectativas que lançaram o pensamento humano em direção aos conhecimentos das verdades íntimas.

Referências

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BOQUET, Guy. **Teatro e Sociedade**: Shakespeare. Tradução: Berta Zemel. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

BRAVO, Nicole Fernández. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. (Org.) **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 261-288.

DUBOIS, Claude-Gilbert. **O imaginário da Renascença**. Tradução de Sérgio Bath. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995.

FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare.** Tradução e notas Simone Lopes de Mello. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. – (Criação & Crítica:9).

GREER, Germaine. **Shakespeare**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

HUIZINGA, Johan. **O declínio da Idade Média**. Lisboa-Rio de Janeiro: Editora Ulisseia,19--.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. 24ª Ed.- Petrópolis, Vozes, 2012.

MELLO, Ana Maria de. **As faces do duplo na literatura**. In: INDURSKY, Freda, CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). Discurso, Memória, Identidade. Porto Algre: Sagra Luzzatto, 2000. p. 111-123.

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

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. – São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROSSET, Clemént. **O real e seu duplo**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SHAKESPEARE, William. **A comédia dos erros**. Tradução Bárbara Eliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011 (Saraiva de Bolso).

Referência eletrônica

http://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Menecmos

A história de amizade entre Don Quijote e Sancho Panza: contribuições para o mito do duplo

Thalita Sasse Fróes[4]

Introdução

Em algum lugar de la Mancha, o homem, peregrino entre dois mundos, assiste a velha ordem sucumbir. Em seus últimos suspiros, a visão de mundo medieval desvanece à medida que o mundo moderno se consolida. Ao contrário dos tempos de outrora, a Espanha afasta-se da glória concedida a uma nação quase sem limites. A supremacia do Império dilui-se paulatinamente e o orgulho de seu povo esmorece com a vergonhosa derrota sofrida pela *Armada Invencible*. De leste a oeste das terras conhecidas, o poderio, que se alastra sobre os povos de todos os continentes, mostra-se enfraquecido. E o impiedoso processo de *limpieza de sangre*, responsável por expulsar milhares de mouros e judeus, converte a singular harmonia social de um passado pouco distante na cruel segregação de sua gente.

Sensível leitor de seu tempo, Miguel de Cervantes Saavedra encontra no âmago da vida espanhola o retrato de um herói decadente. No alvorecer do século XVII, Cervantes publica *Don Quijote*

[4] Doutora em Letras e Linguística, UFG.

de la Mancha[5] (Primeira Parte – 1605; Segunda Parte – 1615) – uma história de amizade, entre um fidalgo e um lavrador, que juntos caminham pelo Campo de Montiel. Alonso Quijano, encantado com seus livros de cavalaria, decide sair pelo mundo em busca de façanhas e aventuras. O fidalgo arma-se cavaleiro e convida, seu vizinho, Sancho Panza para se tornar o seu fiel escudeiro. Durante a jornada, um existe para o outro e o ininterrupto contraponto entre eles é capaz de representar, com maestria, as vicissitudes do ser humano cindidas em duas personagens consideradas complementares. Em um ambiente cotidiano, a aparente simplicidade da história de amizade se transforma à medida que a suposta loucura do cavaleiro, em oposição ao suposto discernimento do escudeiro, converte-se em uma emanação da natureza antitética do pensamento humano. Cervantes rompe com os padrões vigentes, apresentando uma nova concepção de homem e assim o faz, utilizando-se da figura do duplo.

Don Quijote e Sancho Panza: uma jornada pela árida região de *La Mancha*

Ao longo dos séculos e nas mais diversas culturas, é possível encontrar diferentes interpretações para o mito do duplo. Das

[5] Títulos e ortografias originais: *EL INGENIOSO HIDALGO DON QVIXOTE DE LA MANCHA* (1605) e *SEGUNDA PARTE DEL INGENIOSO CAVALLERO DON QVIXOTE DE LA MANCHA* (1615). A questionável qualidade de impressão espanhola da época sugere uma grande quantidade de erros não apenas de impressão bem como tipográficos por todo o texto. Acredita-se que o próprio Cervantes tenha se encarregado de algumas correções.

narrativas relacionadas à criação do mundo e do homem, dos gêmeos descritos pelos relatos míticos ao duplo do século XX, significativas são as mudanças na sua concepção como forma de atender às demandas e inquietações do ser humano. Na tradição judaica, a noção de desdobramento pode ser encontrada na figura de *Adam Kadmon*. Segundo Pierre Jourde e Paolo Tortonese, "Deus, na criação judaico-cristã, fez o mundo à sua própria imagem, e o homem à sua semelhança. O Zohar especifica que Deus criou a forma do homem celeste como um veículo em que ele enviou os atributos a serem conhecidos"[6] (JOURDE; TORTONESE, 1996, p. 7, tradução nossa). Considerando a esfera religiosa, Ana Maria Lisboa de Mello afirma que

> [...] a noção do duplo está na concepção divina, já que Deus, consciência absoluta, cria o universo para nele se refletir. A cosmogênese já implica a idéia de desdobramento. No nível do microcosmo, a crença de que a alma sobrevive ao aniquilamento do corpo é o paradigma da duplicidade e um dos fundamentos das tradições religiosas de modo geral (2000, p. 112).

Em *O Banquete*, de Platão (427-347 a.C.), na fala de Aristófanes, o homem, em sua origem, também se aproxima da figura do duplo. No século IV a.C., o filosófo grego destaca que três gêneros, uma vez cindidos, formaram a Humanidade: o masculino, o feminino

[6] Dieu, dans la création judéo-chétienne, fait le monde à son image, et l'homme à sa ressemblance. Le Zohar precise que Dieu créa la forme de l'homme celeste comme un char sur lequel il descendait pour être connu dans attributs.

e o andrógino, do qual resta apenas o nome. Descendentes, respectivamente, do sol, da terra e da lua, os três gêneros eram dotados de grande força e vigor. Contudo, mesmo antes de desaparecer, no início dos tempos, o andrógino "era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto agora nada mais é que um nome posto em desonra" (PLATÃO, 2012, p. 119). Seja por meio do desdobramento, seja pela cisão, o paradigma da duplicidade atravessa a natureza humana. Sob esse prisma, Mello assegura que a universalidade do duplo

> [...] indica uma referência claramente antropológica, ao mesmo tempo transcultural e trans-histórica, embora certos momentos históricos e culturais favoreçam o seu recrudescimento. Esse símbolo é constantemente retomado porque ele fala da essência e da existência do ser, colocando em xeque a unidade psíquica, tão mais significativa quanto mais se mostra frágil (2000, p. 123).

Contudo, somente em 1796, caberia ao escritor romântico alemão Jean-Paul Richter (1763-1825) cunhar o termo *Doppelgänger* – traduzido por "duplo" ou "segundo eu" com o sentido de "companheiro de estrada", "aquele que caminha ao lado". O apogeu do mito do duplo na literatura seria ainda mais tardio, acontecendo apenas com a chegada do século XIX. Corroborando o conceito de Richter, Nicole Bravo sugere o fenômeno do duplo, *a priori*,

relacionado a uma experiência de subjetividade. Essa experiência assume uma nova perspectiva a partir da importante mudança na visão de mundo ocorrida no Ocidente ao final da Idade Média.

Segundo Bravo (1997), o século XVII assiste à abertura para o espaço interior do ser em detrimento da unidade de consciência e da identidade única do sujeito, o que, por sua vez, possibilita uma significativa mudança na concepção do duplo. Nesse sentido, a autora salienta a diferença entre o conceito de duplo como figura do homogêneo e de duplo como figura do heterogêneo. O primeiro, capaz de manter as diferentes personalidades preservadas, como no caso dos gêmeos e dos sósias, consiste em uma forma de usurpação momentânea da identidade, enquanto o segundo pode ser entendido como um desdobramento ou uma dispersão do eu. Para Bravo,

> [...] o desdobramento, o conhecimento, é sinônimo da perda de uma inocência da inconsciência que permitia ao homem formar um todo indivisível com a natureza. A consciência humana, com a capacidade de desdobramento, seu poder de imaginar, torna-se fonte de terror (1997, p. 270).

Até o século XVII, o mito do duplo não questionava a identidade do ser duplicado. Bravo (1997) ressalta que o duplo como figura do homogêneo caracteriza-se por instaurar uma substituição apenas temporária, uma vez que o ser original sempre reencontra suas prerrogativas. Ao apontar a cisão da identidade do eu, o *Quijote* representa o elo de transição do duplo homogêneo para o

heterogêneo. Conforme a autora, um aspecto significativo na mudança de um tipo de duplo para o outro consiste no abandono progressivo do desenvolvimento da história em direção à reafirmação da unidade do ser.

De acordo com Bravo, o duplo como figura do heterogêneo surgiria apenas no século XVIII, com a emergência do sentimento de uma autêntica alteridade traduzida por uma visão romântica do eu e condicionada tanto pelo cenário político e econômico decorrente da Revolução Francesa (1789-1799) quanto pela filosofia idealista do alemão Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), o qual se dedicaria, dentre outros temas, ao problema da subjetividade e da consciência. Nesse sentido, cabe ressaltar que, distantes da visão de mundo de Cervantes, os princípios de *Liberté*, *Égalité*, *Fraternité* da atmosfera francesa assim como o culto ao individualismo tomado pelos sentimentos são características do final da Idade Moderna.

Homem de seu tempo, Cervantes entretanto oferece importantes contribuições ao desenvolvimento do mito do duplo. Don Quijote e Sancho Panza são tão diferentes quanto complementares. O movimento interno do cavaleiro em contraposição ao do escudeiro torna evidente a importância do duplo como parâmetro tanto para a compreensão de si mesmo, quanto de sua relação com o outro e com o mundo. Há uma constante integração de valores contrários, e "cada um de seus aspectos e pontos de vista é equilibrado por um aspecto ou ponto de vista oposto. Talvez, em parte alguma, esse processo

dialético apareça de modo mais sensível do que na relação entre Dom Quixote e Sancho Pança" (HAUSER, 2007, p. 411).

A história de amizade tem início quando Don Quijote convida seu vizinho para escudeiro, com a promessa de torná-lo governador de uma ínsula a ser conquistada. É bem verdade que, desde a primeira saída, o lavrador Sancho Panza já mostrava maior preocupação com a ínsula prometida e com seu governo do que propriamente com as aventuras para conquistá-la. O escudeiro, de origem simples, segue seu amo preocupado apenas com as necessidades básicas, tais como: dormir, comer e beber. De modo oposto, Don Quijote, intelectualizado, apresenta nobres valores e ideais. Enquanto o cavaleiro se ocupa do exercício das armas, com a responsabilidade de endireitar os tortos, favorecer os necessitados e socorrer os desvalidos; o escudeiro escolhe sempre o caminho mais curto, pacífico e confortável para enfrentar as adversidades. Essa circunstância leva Bravo a declarar:

> [...] a afeição que liga um ao outro faz da dualidade de base uma unidade profunda, a do sensível e o inteligível. Por sua incapacidade de agir sobre o mundo, Dom Quixote é um herói da duplicidade moderna: ele fracassa na tentativa de unir um ideal à realidade. Vê-se aparecer a representação de um homem em dois, pela reunião de dois personagens que não se parecem e são complementares (1997, p. 267- 268).

Sancho representa o contraponto à forma como Don Quijote

interpreta a realidade. Apesar de considerado louco pela maioria das pessoas, o cavaleiro sempre encontra uma justificativa para seus infortúnios. Na ausência de uma explicação racional, os atribui a transformações provocadas por feitiços e encantamentos. Sancho é capaz de identificar a discrepância entre a realidade por ele percebida e a descrita por Don Quijote. No entanto, facilmente se conforma com as justificativas apresentadas por seu amo. A simplicidade de Sancho não lhe permite contestar os argumentos de Don Quijote. Seguem os dois pelo interior da Espanha e, a cada aventura, cavaleiro e escudeiro atuam como referência um para o outro na interpretação da realidade.

De acordo com Roland Bournneuf e Réal Ouellet, a viagem proporciona no *Quijote* "o tema e o princípio de unidade, a matéria das peripécias, o ritmo; por ela se revelam ou se realizam as personagens e, para além dessas aventuras grotescas ou épicas, o autor sonha numa outra viagem, a do homem durante a sua existência" (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 131). Cervantes reconhece no ser humano não apenas a capacidade de interpretar a realidade, compreendendo o mundo a sua volta, mas também a possibilidade de se transformar por meio da relação com o outro, o duplo. Diante de seus novos conflitos, o homem percebe a necessidade de abandonar a visão unilateral ao se defrontar com a antítese em seus pensamentos.

Despido das referências até então vigentes, o homem vê-se arrebatado por uma nova ordem. Realista, o *Manco de Lepanto*

apresenta suas personagens inseridas no decadente Império espanhol do século XVII. À ruína da velha ordem, os valores da cavalaria andante fazem-se obsoletos. Incoerente é a figura de Don Quijote ao tentar restaurar um mundo que não pode mais existir. Inadequado também é o desejo de Sancho em se tornar governador de uma ínsula a ser conquistada por seu amo. Anacrônicas, as personagens do autor espanhol caminham por um mundo incapaz de lhes oferecer referências para uma nova ordem.

Ao golpe de morte da visão de mundo medieval, Don Quijote e Sancho Panza representam a dupla face da verdade que assola o homem moderno em seu nascimento. O conflito entre os valores opostos – diferentemente da reafirmação da unidade do ser que caracteriza o duplo homogêneo descrito por Bravo – provoca, de forma singular, o desdobramento de um na figura do outro. É desse modo que a cisão do eu em duas personagens complementares faz surgir um duplo formado pelas distintas identidades do cavaleiro e do escudeiro, igualmente diverso do duplo heterogêneo apresentado pela autora. Nesse sentido, o desdobramento no *Quijote*

> [...] talvez não sugira mais que uma metáfora dessa antítese ou dessa oposição de contrários, cada um encontrando no outro seu próprio complemento; do que resultará que o desdobramento (o aparecimento do Outro) não é mais do que o reconhecimento da própria carência, do vazio que o ser experimenta no fundo de si mesmo e da busca do Outro para tentar preenchê-lo; em outras

> palavras, o aparecimento do Duplo seria, em última análise, a materialização do desejo de sobrevivência frente à ameaça da morte[7] (CARRATÉ, 1994, p. 12, tradução nossa).

Juntos pelo interior da Espanha, Don Quijote e Sancho tornam manifesto o caráter paradoxal da natureza humana. Enquanto caminham conversando, por meio de seus diálogos, um e outro, de maneira concomitante, se transformam. Segundo Pérez (1936), Cervantes, grande plasmador de tipos da Europa continental, pode ser considerado um dialogador imortal, cuja conversa toma tão deliciosas variantes e encantadoras vivacidades através de perguntas tão finas e respostas tão agudas. Em se tratando da maestria com que o autor espanhol constrói os diálogos da obra, Fuentes ressalta:

> [...] porque conversam, Don Quijote e Sancho não são ideal e realidade, espírito e matéria, mas precisamente Don Quijote e Sancho, criações das palavras, nomes que são ação e são verbo e que, sem as palavras, se desmanchariam no Campo de Montiel, menos reais em sua abstração simbólica do que qualquer gigante chamado *Serpentino de la Fuente Sangrienta*[8] (1976, p. 99-100, tradução

[7] El desdoblamiento quizás no suponga más que una metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento; de lo que resultará que el desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de si mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo; en otras palabras, la aparición del Doble sería, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la Muerte.

[8] porque hablan, don Quijote y Sancho no son ideal y realidad, espíritu y materia, sino precisamente don Quijote y Sancho, creaciones de las palabras, nombres que son acto que son verbo y que, sin las palabras, se desvanecerían en el campo de

nossa).

Na relação dialética entre as personagens, de acordo com Fuentes (1976), Don Quijote representa a linguagem dos universais ao passo que Sancho representa a linguagem dos particulares. Conforme o autor, enquanto o cavaleiro crê, seu escudeiro duvida, e suas diferentes perspectivas tornam evidente a condição multifacetada da realidade. Isso porque o realismo de Sancho participa do mundo ilusório de Don Quijote, da mesma forma que este, mesmo iludido, não deixa de participar do mundo real de seu escudeiro. O constante conflito entre a ilusão e a realidade manifesta-se claramente durante a Batalha contra os Moinhos de Vento:

> – Valha-me Deus! – disse Sancho. Eu não disse a vossa mercê que olhasse bem o que fazia, que não eram senão moinhos de vento, e só podia ignorar quem tivesse outro na cabeça?
> – Cala, amigo Sancho – respondeu D. Quixote –, que as coisas da guerra mais que as outras estão sujeitas a contínua mudança; e mais quando penso, e assim é verdade, que aquele sábio Frestão que me roubou o aposento e os livros mudou esses gigantes em moinhos, para me roubar a glória do seu vencimento, tal e tanta é a inimizade que me tem, mas ao cabo do cabo de pouco valerão as más artes contra a bondade da minha espada.
> – Que faça Deus o que puder – respondeu Sancho[9]

Montiel, menos reales en su abstracción simbólica que cualquier gigante llamado Sepertino de la Fuente Sangrienta.

[9] – ¡Válame Dios! – dijo Sancho - ¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?

(DQ I, 8, p. 122-124).

Para Fuentes, Cervantes reúne o herói épico ao pícaro realista: enquanto Don Quijote vive em um passado remoto com seu juízo arrebatado pelas leituras das novelas de cavalaria, Sancho vive no presente imediato orientado apenas por suas preocupações com a sobrevivência cotidiana. O autor destaca que a natureza ambígua da fusão entre o passado e o presente converte o romance de Cervantes em um projeto crítico: o passado ilumina o presente e o presente ilumina o passado. Desse modo, "Sancho, constantemente, tenta fixar Don Quijote na realidade do presente; mas Don Quijote, constantemente, eleva Sancho à aventura mítica em busca da ínsula que o escudeiro haverá de governar"[10] (FUENTES, 1976, p. 32, tradução nossa).

A influência mútua entre as personagens torna-se mais evidente após a segunda saída, quando cavaleiro e escudeiro partem decididos a encontrar Dulcinea na cidade de Toboso. A relação entre amo e escudeiro configura-se de maneira imbricada à medida que Sancho começa a expor seus pensamentos, verbalizando suas opiniões

– Calla, amigo Sancho – respondió Don Quijote -, que las cosas de la guerra más que otras están sujetas a continua mudanza; cuanto más, que yo pienso, y es así verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes em molinos, por quitarme la gloria de su vencimiento: tal es la enemistad que me tiene; más al cabo han de poder poco sus malas artes contra la bondad de mi espada. – Dios lo haga como puede – respondió Sancho (DQ I, 8, p. 124).

[10] "Sancho, constantemente, intenta radicar a Don Quijote en la realidad del presente; pero Don Quijote, constantemente, eleva a Sancho a la aventura mítica en pos de la ínsula que el escudero habrá de gobernar".

e incorporando aspectos intelectualizados de Don Quijote; ao passo que este, espontaneamente, passa a fazer uso dos refrões, que caracterizam o raciocínio pouco elaborado de seu escudeiro. A proximidade afetiva das personagens permite o livre fluxo de valores entre amo e escudeiro, o que desencadeia, em ambos, novos conflitos. É possível perceber que, em Don Quijote,

> [...] é o espírito, na figura de um *spleen*, que o move e o enobrece, que permite que sua dignidade ética saia incólume de todas as humilhações por que passa. E que Sancho Pança, o comilão, com seus provérbios, seu humor natural e seu bom senso campônio (mais afeito ao farnel que à "ideia", que só rende pancadas), atine para esse espírito, tenha afeto por seu mestre tão bondoso quanto absurdo, permaneça a seu lado apesar das tribulações que o serviço lhe traz, não o abandone e, muito pelo contrário, siga sendo escudeiro fiel, por mais que volta e meia tenha que contar uma mentira, é belíssimo, torna-o adorável, confere à sua figura humanidade e a eleva da esfera da mera comicidade à esfera do humorístico e do profundo (MANN, 2014, p. 87, grifos do autor).

Durante a caminhada pelo interior da Espanha, Don Quijote "passa a viver intensamente em plena loucura cavalheiresca. Quem mais cresce é Sancho Pança, deixando-se contagiar pelos arrebatamentos do senhor cuja linguagem adquire" (MOOG, 1939, p. 141-142). Entretanto, a crescente recursividade na relação entre o cavaleiro e o escudeiro capaz de colocá-los em constante ressonância, não é suficiente para dissolver as peculiaridades que os caracterizam.

Don Quijote sempre reage às burlas orientado pelos nobres valores oriundos da cavalaria andante, enquanto Sancho Panza continua reagindo a elas de maneira simples e conformada. Isso porque,

> [...] para a quase unanimidade dos leitores e intérpretes do Cervantes, os dois heróis manchegos corporificaram um dualismo irreconciliável em seus termos, e no qual o Autor pretendeu sintetizar os claros-escuros da vida, os contrastes das almas, as antinomias que alicerçam o gênio da contraditória raça castelhana (OMEGNA, 1948, p. 74).

Atento à interpretação psicológica das personagens, Salvador de Madariaga (1986-1978), no entanto, rechaça a concepção baseada no antagonismo entre Don Quijote e Sancho. O autor pertence à *Geração de 1914*, a qual é marcadamente caracterizada pela sólida formação intelectual e pela sistematização do raciocínio. Assim como os demais hispanistas e cervantistas dessa geração, Madariaga preocupa-se em imprimir maior rigor aos estudos relacionados à vida e à obra de Cervantes, especialmente ao *Quijote*. Dentre seus trabalhos de crítica literária, pode-se destacar *Guía del lector del Quijote*, publicado em 1926. Nessa obra, o autor se dedica à compreensão da influência mútua das personagens, as quais, em sua opinião, devem ser entendidas como seres paralelos.

Em discordância ao conceito da antítese, utilizado pela abordagem romântica, Madariaga apresenta a ideia da *tranposición en clave distinta* para analisar a semelhança entre a caracterização de

Don Quijote e Sancho. O autor considera as personagens duas figuras simétricas, cujo movimento vital herdado do humanismo lhes permite uma aproximação apenas gradual. Para Madariaga, cavaleiro e escudeiro são mutuamente atraídos em decorrência de uma interinfluência lenta e segura, que é, tanto em sua inspiração como em seu desenvolvimento, o maior encanto e o mais profundo acerto do *Quijote*.

Tal perspectiva constitui a base de sua teoria embora essa não tenha sido exaustivamente desenvolvida pelo próprio Madariaga. Seus pressupostos teóricos se encontram melhor formulados nos estudos de Joaquín Casalduero Martí (1903-1990), membro da *Geração de 1927*, também denominada *Generación Edad de Plata*. Casalduero, ampliando as ideias de seu predecessor, reconhece, no *Quijote*, a presença do paralelismo antitético. Conforme o autor, Cervantes emprega o procedimento com intuito de marcar, com intensidade, a natureza contrária da ação. Diferentemente da orientação seguida por Madariaga, Casalduero evidencia a preocupação com a síntese dos polos opostos, com o propósito de encontrar certo equilíbrio na relação entre Don Quijote e Sancho. Mas, de modo equivocado, para Casalduero, cavaleiro e escudeiro

> [...] nem se opõem um ao outro nem se complementam. Don Quijote não representa o ideal em oposição à realidade representada por Sancho nem como complemento a ela. A melodia de Don Quixote é a mesma que a de Sancho, porém

> transportada para outra clave musical e confiada a um instrumento de outro tom e cor (o mesmo aplica-se aos pares ama-sobrinha, cura-barbeiro). O efeito grotesco e patético que Cervantes sempre consegue com Don Quijote se transforma em comicidade com Sancho. O grotesco e o patético de Don Quijote surgem da forma de sua figura confrontar o mundo do absoluto e ideal com o relativo e a realidade. O efeito cômico de Sancho alcança-se considerando o mundo absoluto e ideal como se fosse relativo e real. Para Don Quijote, Dulcineia; Sancho, a ínsula. Eles são exatamente o mesmo: duas criações de Don Quijote, devidas, portanto, à mesma vontade de estilo; são duas metas ideais. A beleza (virtude) e a justiça ideais e o poder ideal. Don Quijote percebe a natureza de Dulcineia, mas Sancho não percebe a natureza da ínsula, e disso deriva sua comicidade: tomar posse do mundo ideal, como se fosse real[11] (1975, p. 40-41, tradução nossa).

A interdependência entre as personagens torna-se mais evidente no período em que elas permanecem no castelo dos duques.

[11] Ni se oponen uno a otro ni se complementan. Don Quijote no representa el ideal en oposición a la realidad representada por Sancho ni como complemento a ella. La melodía de Don Quijote es la misma que la de Sancho, pero transportada de clave y confiada a un instrumento de otro tono y color (lo mismo ocurre con las parejas Ama-Sobrina, Cura-Barbero). El efecto grotesco y patético que Cervantes consigue siempre con Don Quijote se transforma en puramente cómico con Sancho. Lo grotesco y patético de Don Quijote surge del contorno de su figura al chocar el mundo de lo absoluto e ideal con lo relativo y la realidad. El efecto cómico de Sancho se logra tratando el mundo absoluto e ideal como si fuera relativo y real. Para Don Quijote, Dulcinea; para Sancho, la ínsula. Son exactamente lo mismo: dos creaciones de Don Quijote, debidas, por tanto, a la misma voluntad de estilo; son dos metas ideales. La belleza (virtud) y la justicia ideales y el poder ideal. Don Quijote se da cuenta de la índole de Dulcinea, pero Sancho no percibe la índole de la ínsula, y de aquí deriva su comicidad: toma posesión del mundo ideal como si fuera real.

Esse momento merece destaque na interpretação de Casalduero, que nele observa a forma paralelística alcançar seu apogeu. Segundo o autor, "cavaleiro e escudeiro – «que parece que foram forjados os dois no mesmo molde» – deixam de se apresentar em um jogo de proporções e se transformam em duas figuras paralelas"[12] (1975, p. 134, tradução nossa). Lado a lado, cada qual atravessado por seu ideal, Don Quijote e Sancho transformam, paulatinamente, sua visão de mundo.

Durante sua permanência no castelo, Sancho recebe do duque o governo da ínsula Baratária. Contudo, antes de se tornar governador, Sancho é, devidamente, instruído por Don Quijote. Os conselhos do cavaleiro para adornar tanto a alma quanto o corpo são fundamentais para orientar o comportamento do escudeiro durante o tempo em que persiste no governo da ínsula. Em capítulos alternados, Cervantes magistralmente apresenta "Sancho em sua ínsula; Don Quijote na solidão social de seu quarto – enquanto o cavaleiro passa pela experiência da beleza e do amor, o escudeiro tem a experiência da justiça e do governo"[13] (CASALDUERO, 1975, p. 126, tradução nossa). O idealismo, por meio de diferentes perspectivas, arrebata tanto um quanto o outro. A figura de Don Quijote

[12] "Caballero y Escudero – «que parece que los forjaron a los dos en una misma turquesa» – dejan de presentarse ya en un juego de proporciones y se transforman en dos figuras paralelas".
[13] "Sancho, en la ínsula; Don Quijote, en la soledad social de su cuarto –, mientras el Caballero está teniendo la experiencia de la belleza y del amor, el Escudero tiene la experiencia de la justicia y el gobierno".

> [...] entra no mundo social refletindo-se nele e deformando-se; da mesma forma vemos o seu ideal (Dulcineia) na figura de Sancho; daqui se altera a relação de 1605 entre o cavaleiro e escudeiro, pois em 1615 vemos o encanto de Dulcineia na ínsula; isto é a Beleza, a Virtude e a Justiça se transferem da esfera ideal e entram na realidade. Este reflexo conduz o romancista ao paralelismo[14] (CASALDUERO, 1975, p. 134, tradução nossa).

Diferentemente do paralelismo evidenciado por Madariaga e Casalduero, Pérez reconhece os processos de *sanchificação* de Don Quijote e de *quixotização* de Sancho, identificando um importante movimento de aproximação entre as personagens. Em sua *A Psicologia Social do Quixote* (1936), o autor brasileiro não faz referência aos conceitos apresentados por Madariaga em 1926 e informa apenas que há escritores que assim denominam os referidos processos de influência. Pérez, cujo trabalho possui clara orientação romântica, apoia-se na dialética introduzida pelo filósofo Georg Hegel (1770-1831) para afirmar que, na obra, a fusão dos contrários está, entretanto, inacabada. De modo contundente, sua interpretação ressalta que

> [...] há no *Quixote* uma tése e uma antitese. Mas

[14]penetra en el mundo social reflejándose en él y deformándose; igualmente vemos a su ideal (Dulcinea) en manos de Sancho; de aquí que cambie la relación de 1605 entre Caballero y Escudero, pues en 1615 vemos el encanto de Dulcinea en la ínsula; esto es, cómo la Belleza, la Virtud, la Justicia se desplazan de la zona ideal y penetran en la realidad. Este reflejo es lo que conduce al novelista al paralelismo.

> não é possível afirmar-se que, à semelhança dêsses dois primeiros termos do *processus*, se verifique uma síntese perfeita... se assim é possível falar. Como se vai ver, depára-se uma inter-comunicação entre os dois primeiros termos, tendente à formação de um terceiro tipo, superior, na obra (PÉREZ, 1936, p. 221).

Baseado em Hegel, Pérez entende que Cervantes alcançou a expressão máxima na antevisão dialética da fusão dos contrários em uma forma superior. Isso porque, de acordo com o filósofo alemão, a contradição da tese e da antítese é suprimida *na* e *pela* síntese. O autor brasileiro entende que "o processo dialético se completa – embora não pare – na síntese. Aliás, não há síntese final e definitiva. Isso seria não compreender o ritmo do movimento imparável e cósmico, que é o sôpro vivificante da dialéctica, qual a compreendeu Hegel" (1936, p. 219). A síntese representada pela soma das figuras de Don Quijote e Sancho é considerada imperfeita.

De acordo com Pérez, a síntese decreta o fim da oposição entre os contrários; estes, uma vez reunidos, fazem a contradição entre a tese e a antítese se transformar em uma terceira forma superior. Embora reconheça a influência mútua entre o amo e seu escudeiro, Pérez atribui maior relevância ao processo de *quixotização* em detrimento ao de *sanchificação*. O autor brasileiro considera as influências do amo no comportamento do escudeiro significativamente maiores que as influências de Sancho encontradas no modo de agir de Don Quijote. Segundo Pérez, não é possível aceitar

a *sanchificação* de Don Quijote, pois

> [...] as influências de Sancho são poucas. O arco parabólico, que se quer descreva o cavaleiro, da loucura-moral, como diriam os psiquiatras, à realidade, descendo em escala lenta mas segura, até findar na morte lúcida, não é bem exato. Se o fora, Cervantes não faria que ele recuperasse, repentinamente, o juízo. Fá-lo-ia insensivelmente, como o final de um processo fatal de melhoria. E isso não se verifica, porque êle continua a delirar ainda no fim da obra, ao querer se transformar de cavaleiro andante em... *pastor, e seguir a vida do campo em quanto transcorre o ano da sua promessa* (1936, p. 222, grifos do autor).

Ao utilizar a linguagem de Hegel, que, em sua tricotomia, integra o *processus* dialético, Pérez apresenta a afirmação, posição ou tese relacionada a Don Quijote que, por sua vez, representa o feudalismo; a negação, oposição ou antítese relacionada a Sancho, que representa a burguesia ainda integrada ao Terceiro Estado; e a negação da negação, composição ou síntese relacionada à soma da figura do amo e a de seu escudeiro que juntos representam a burguesia estabilizada, a qual atingiria o seu termo apenas durante a Revolução Francesa. Pérez compreende o *Quijote* como um relato fiel da burguesia capitalista em pleno alvorecer e seu autor, como o escritor-arquétipo do burguês-católico e maior prosador do Renascimento.

Na obra, Cervantes “descreveu para a perpetuidade histórica,

o dramático *processus* da decomposição feudal, nos delírios do fidalgo manchego, e o advento social da burguesia, nas golpeantes irreverências do seu estupendo escudeiro" (PÉREZ, 1936, p. 14). O autor brasileiro considera o *Quijote* um livro literário burguês por excelência, um verdadeiro poema da burguesia triunfante capaz de lhe traçar a psicologia social. Pérez ressalta que "tão louco, de certo, foi o manchego em querer restaurar a cavalaria andante – espinhaço do feudalismo – quanto Carlos V, querendo estruturar, em traves metálicas ou cimento armado, uma pavorosa justiça inquisitorial, a reação contra a burguesia nascente" (1936, p. 34).

De um lado, Pérez relaciona a psicologia social de Don Quijote à consciência feudal e, de outro, a psicologia social de Sancho à consciência burguesa. Entretanto, o autor evidencia a grande influência de Don Quijote sobre Sancho associando-a com a predominância da classe alta descrita por Karl Marx (1818-1883). O cervantista reconhece em diversas passagens da obra a inspiração decorrente da predominância da classe alta, a começar pela capacidade do próprio Don Quijote em convencer Sancho a desempenhar as funções de escudeiro. Em seu entendimento, Cervantes contrapõe a figura de um a do outro representando o conflito entre o restaurador reacionário – Don Quijote – e a massa revolucionária – Sancho Panza.

Enquanto Don Quijote se identifica com a coragem e o orgulho,

atributos que caracterizam a nobreza feudal, Sancho pode ser considerado um escudeiro à moderna, capaz de romper com as relações feudais, tanto ao exigir um salário, como ao discutir com seu senhor. À tese Don Quijote, Pérez apresenta a antítese Sancho Panza e, na síntese incompleta de duas psicologias sociais diferentes, identifica a heroicidade do primeiro somada à ambição do segundo. A inflamada tentativa de reabilitar a glória de um passado morto aporta valores contrários combinados em uma síntese, em que a forte influência de seu amo faz Sancho desejar imitar suas maneiras. Nas palavras de Pérez, o comportamento do escudeiro representa a "burguesia aproveitando as bôas coisas do medievo, e as ajustando às novas necessidades, nesse sentido de síntese, que começa a se processar no romance" (1936, p. 229).

O contexto político-econômico-social da Espanha do século XVII é imprescindível para a compreensão do cervantista. Entretanto, a perspectiva do autor torna-se limitada por conferir excessiva relevância ao conflito de classes na análise da relação entre o cavaleiro e o escudeiro. Pérez, de modo equivocado, hierarquiza a influência de uma personagem sobre a outra, reduzindo o engenho de seus aspectos psíquicos ao campo da psicologia social. Sua interpretação, contudo, oferece significativa contribuição para a fortuna crítica brasileira. Isso porque, mesmo ciente de que os aspectos psíquicos de Don Quijote e Sancho não são suficientes para caracterizar a obra

como uma narrativa psicológica, Pérez considera o *Manco de Lepanto* não apenas um dos grandes criadores de figuras psicológicas na literatura, mas também um poderoso fixador de emoções humanas.

A relação entre as personagens consiste em uma importante referência para a análise do mito do duplo presente no *Quijote* – seja entendida por meio da abordagem desenvolvida por Madariaga (1926) e, posteriormente ampliada, por Casalduero (1949) com base nos aspectos psicológicos em detrimento dos demais, seja fundamentada pela interpretação de Pérez (1936), orientada pela psicologia social marcada pelo conflito de classes. No entanto, embora as contribuições de Madariaga, Casalduero e Pérez sejam significativas, nenhuma das três perspectivas pode ser utilizada em sua totalidade para a compreensão do mito do duplo na obra.

Ao observar o movimento decorrente da constante influência de uma sobre a outra, Pérez, com acerto, não identifica a síntese perfeita das personagens. Entretanto, analisá-las reduzindo o viés político-econômico-social ao conflito de classes significa sacrificar a beleza da complexidade humana que lhes é outorgada por seu criador. De modo correto, Madariaga reconhece os processos de *quixotização* e *sanchificação*, contudo o conceito de *«transposición en clave distinta»*, por ele apresentado e desenvolvido por Casalduero, inapropriadamente, atribui a influência mútua entre Don Quijote e Sancho à relação entre duas figuras paralelas, como define

Casalduero: nem opostas nem complementares.

Cervantes torna evidente a natureza antitética do ser humano cindindo a figura do duplo em duas personagens complementares. Isso porque, a combinação dos valores opostos, ao contrário do que advogam Madariaga e Casalduero, emerge como força organizadora do movimento capaz de orientar a relação de amizade entre Don Quijote e Sancho. Em constante ressonância, as duas personagens conferem grande originalidade à manifestação do fenômeno do duplo na obra: dividido na figura do cavaleiro andante e na figura do seu fiel escudeiro. Diferentemente do conceito de Juan Bargalló Carreté (1994), cujo tipo de duplo denominado *desdobramento* refere-se somente a um indivíduo, uma só identidade em um único mundo ficcional – de forma que as personalidades possam coexistir em um mesmo tempo e espaço a ponto de interagir física e verbalmente, ou possam excluir-se mutuamente, impossibilitando a interação tanto espacial como verbal – Cervantes é capaz de engendrar o cavaleiro e o escudeiro em uma complexa relação paradoxal em que

> [...] pelo seu brusco e muitas vezes desbocado proverbialismo, o bom Sancho lembra muito o bobo do rei Salomão, o Marcolfo, que também opõe, em sentenças curtas, a sabedoria pragmática do povo a um idealismo patético. Dom Quixote, por sua vez, fala a língua da cultura, das elites e deixa transparecer o fidalgo distinto, na grandeza dos períodos bem construídos. Às vezes, a estrutura desses períodos se torna por demais complexa e a

> linguagem do cavaleiro parece uma orgulhosa dama da corte, de vestes de sedas franzidas como uma comprida cauda rumorejante. Mas a graça, vestida de pajem, segura sorridente uma ponta da cauda; os longos períodos têm sempre os desfechos mais sutis (HEINE, 1967, p. 117-118).

Sancho é percebido ora como tolo, ora como discreto. Contudo, sua aparente simplicidade se transforma, paulatinamente, em um modo agir orientado pelo bom senso e pela ponderação. Ao assumir o almejado governo da ínsula Baratária, ele desempenha sua função com prudência e age com tamanho discernimento diante dos problemas que chega a ser considerado um novo Salomão, diferentemente de seu comportamento anterior, capaz de identificá-lo, segundo Heine, não com Salomão, mas com o bobo Marcolfo, encarregado de proporcionar diversão e entretenimento ao rei. Sancho impressiona a todos por conduzir o governo da ínsula com grande temperança. A comparação com o terceiro rei de Israel justifica-se em função da notável sabedoria nele reconhecida.

Sem guerras, o longo reinado de Salomão foi marcado pela prosperidade e pelas riquezas abundantes. Ciente de que os reis deveriam procurar a Sabedoria, sua atenção volta-se para a condição dos soberanos e suas responsabilidades. Ele adverte aos que dominam a multidão: “Se, pois, sendo servos de seu reino, não governastes retamente, não observastes a lei nem seguistes a vontade de Deus, ele cairá sobre vós, terrível, repentino” (Sb 6.4-5). Salomão entende que a

Sabedoria é indispensável aos governantes. Ele explica que a Sabedoria se deixa encontrar, não por aquele que por ela espera, mas sim por aquele que verdadeiramente a procura:

> A Sabedoria é radiante, não fenece,
> facilmente é contemplada por aqueles que a amam
> e se deixa encontrar por aqueles que a buscam.
> Ela mesma se dá a conhecer aos que a desejam.
> Quem por ela madruga não se cansa:
> encontra-a sentada à porta.
> Meditá-la é, com efeito, a perfeição da inteligência;
> quem vigia por ela
> logo se isenta de preocupações;
> ela mesma busca, em toda parte, os que a merecem;
> benigna, aborda-os pelos caminhos
> e a cada pensamento os precede.
> Seu princípio é o desejo autêntico de instrução,
> o afã da instrução é o amor,
> o amor é a observância de suas leis,
> o respeito das leis é garantia de incorruptibilidade
> e a incorruptibilidade aproxima de Deus.
> Portanto, o desejo da Sabedoria eleva à realeza.
> Chefes dos povos: se vos agradam tronos e cetros,
> Honrai a Sabedoria e reinareis para sempre.
> (Sb 6.12-21).

Se, em seu governo, Sancho age com sabedoria, orientado pelos princípios com os quais Don Quijote o instruiu, necessariamente não a internaliza na devida proporção. Embora tenha se mostrado sábio em suas decisões e incorruptível em suas ações, ele não se encontra verdadeiramente com a Sabedoria. Sancho não a merece porque não a procura, não a deseja e, por isso, ao escudeiro, ela não

se dá a conhecer. Com humildade, em poucos dias, Sancho deixa o governo da ínsula comovendo a todos. Ciente de sua honestidade ao governar, ele justifica sua decisão:

> – Abri caminho, senhores, e deixai-me voltar à minha antiga liberdade: deixai-me ir em busca da vida passada, para ressuscitar desta morte presente. Eu não nasci para ser governador nem para defender ínsulas ou cidades dos inimigos que as quiserem atacar. Mais entendo de arar e cavar, podar e plantar as vinhas que de dar em leis e defender províncias ou reinos. Bem está São Pedro em Roma; quero dizer que bem está cada um fazendo o ofício para o qual foi nascido. Melhor me está uma foice na mão que um cetro de governador, mais me quero fartar de alhadas que andar sujeito à miséria de um médico impertinente que me mate de fome, e mais me quero recostar à sombra de um carvalho no verão e me cobrir com uma samarra grossa no inverno, na minha liberdade, que me deitar com o peso da governança entre lençóis de Holanda e me vestir de martas cebolinas. Vossas mercês fiquem com Deus e digam ao duque meu senhor que nu entrei no mundo, e nu me acho: não perco nem ganho; quero dizer que sem um cobre entrei neste governo e dele saio sem nenhum, bem ao contrário de como costumam sair os governadores de outras ínsulas. E agora vossas mercês se afastem e me deixem ir, que me vou emplastar, pois cuido que tenho todas as costelas amassadas, por mercê dos

> inimigos que esta noite se passaram sobre mim[15] (DQ II, 53, p. 624-626).

O poder outorgado a um governador não desperta nobres valores em Sancho, ao contrário, é reduzido apenas à expectativa em ver atendido seu desejo de viver confortavelmente. Mesmo inebriado por sua vaidade, a natureza simples do escudeiro surpreende quando ele rejeita ser chamado de D. Sancho Panza: "que eu não tenho 'dom', e ninguém em toda minha linhagem nunca o teve. Sancho Pança me chamam, sem mais, e Sancho Pança se chamou meu pai, e Sancho se chamou meu avô, e todos os Panças sem ensanchas de dons nem donas" (DQ II, 45, p. 524)[16].

Ao ver-se privado dos bons tratos que imaginava receber como governador e diante da valentia necessária para defender o povo sob

[15] – Abrid camino, señores míos, y déjame volver a mi antigua libertad: dejadme que vaya a buscar la vida pasada, para que me resucite de esta muerte presente. Yo no nací para ser gobernador ni para defender ínsulas ni ciudades de los enemigos que quisieren acometerlas. Mejor me está a mí una hoz em la mano que un cetro de gobernador, más quiero hartarme de gazpachos que esta sujeto a la miseria de un médico impertinente que me mate de hambre, y más quiero recostarme a la sombra de una encima en el verano y arroparme con un zamarro de pelos en el invierno, en mi libertad, que acostarme con la sujeción del gobierno entre sábanas de holanda y vestirme de martas cebollinas. Vuestras mercedes se queden con Dios y digan al duque mi señor que desnudo nascí, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano; quiero decir que sin blanca entre en este gobierno y sin Ella salgo, bien al revés de como suelen salir los gobernadores de otras ínsulas. Y apártense, déjeme ir, que voy a bizmar, que creo que tengo brumadas todas las costillas, merced a los enemigos que esta noche se han paseado sobre mi (DQ II, 53, p. 626).

[16] "que yo no tengo don, ni en mi linaje le ha habido: Sancho Panza me laman a secas, y Sancho se me llamó mi padre, y Sancho mi ágüelo, y todos fueron Panzas, si añadiduras de dones ni donas" (DQ II, 45, p. 524-525).

sua responsabilidade, Sancho humildemente se depara com a sua verdadeira condição de lavrador. O escudeiro não consegue suportar as burlas organizadas a pedido do duque e, em pouco tempo, o ingênuo Sancho desiste de seu tão desejado governo. Renuncia ao perceber que "não são estas burlas para sofrer duas vezes. Por Deus que assim fico neste ou aceito outro governo, ainda que mo entregassem de bandeja, como posso voar para o céu sem asas"[17] (DQ II, 53, p. 626). Sancho regressa ao castelo para se encontrar com Don Quijote, que, por sua vez, já estava preocupado com a falta que fazia sua pessoa ao mundo, enquanto recluso e preguiçoso servia-se dos deleites que lhe ofereciam os duques. Cavaleiro e escudeiro, antitéticos em sua natureza, tornam-se mais complexos à medida que,

> [...] em posição quase simétrica – vinte e dois capítulos após o início e vinte capítulos antes de encerrar o romance – temos a descida de Don Quijote à Gruta de Montesinos e a queda de Sancho no fosso. A relação entre ambos os desabamentos, voluntário e involuntário, é muito fácil de ser estabelecida; mas, além disso, Cervantes a identifica por meio da verbalização de Sancho, cuja descrição do fosso coincide com a que faz, Don Quijote, da gruta[18] (CASALDUERO, 1975, p.126, tradução nossa).

[17] "no son estas burlas para dos veces. Por Dios que así me quede en este ni admita otro gobierno, aunque me le diesen entre dos platós, como volar al cielo sin alas" (DQ II, 53, p. 626).

[18] En posición casi simétrica – veintidós capítulos después de haber comenzado la novela, veinte capítulos antes de terminar – tenemos la bajada de Don Quijote a la cueva de Montesinos y la caída de Sancho en la sima. La relación entre ambos descensos, voluntario e involuntario, es muy fácil de establecer; pero, además,

Don Quijote desce, por uma corda, ao fundo da Gruta de Montesinos e de lá retorna afirmando ter visto o mais belo espetáculo do universo. Segundo Gaston Bachelard, "a gruta é uma morada. É a imagem mais clara. Mas exatamente por causa do apelo dos sonhos terrestres, essa morada é ao mesmo tempo a primeira e a última morada. Torna-se uma imagem da maternidade, da morte" (2003, p. 159). O filósofo francês ressalta a ambivalência de qualquer imagem do mundo subterrâneo e acrescenta a importância da diferenciação entre a imaginação em grutas de pavor e em grutas de maravilhamento. Para o cavaleiro, a experiência vivida em Montesinos representa claramente a imaginação em grutas de maravilhamento.

Consciente de si mesmo, Don Quijote afirma ter desfrutado no interior da gruta a "mais saborosa e agradável vida e vista que nenhum humano jamais viu nem passou. Com efeito, agora acabo de conhecer que todos os prazeres desta vida passam como sombra e sonho ou murcham como a flor do campo"[19] (DQ II, 22, p. 286). Sancho Panza, que chegou a pensar que o cavaleiro de lá jamais sairia, suplica-lhe – junto com o primo do *diestro* licenciado que os conduziram até a gruta – "que desse a entender o que dizia e lhes dissesse o que naquele

Cervantes la indica por boca de Sancho, e incluso la descripción de la sima coincide con la que hace Don Quijote de la cueva.

[19] "más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano ha visto ni pasado. Em efecto, ahora acabo de conocer que todos los contentos dista vida pasan como sombra y sueño o se marchitan como la flor del campo (QD II, 22, p. 286-287).

inferno tinha visto"[20] (DQ II, 22, p. 286). Don Quijote relata sua incrível experiência com riqueza de detalhes, a começar pelo momento em que parou para descansar, preocupado com o que deveria fazer para chegar ao fundo, não tendo quem sustentasse a corda que possibilitava sua descida. O cavaleiro acrescenta que:

> [...] estando nesse pensamento e confusão, de repente e sem o procurar me assaltou um sono profundíssimo, e quando menos o esperava, sem saber como nem como não, acordei dele e me achei em meio ao mais belo, ameno e deleitoso prado que pode criar a natureza nem imaginar a mais discreta imaginação humana[21] (DQ II, 23, p.289-290).

De acordo com Bachelard, a gruta caracteriza-se como um refúgio no qual se sonha incessantemente. Para o filósofo francês, "ela confere um sentido imediato ao *sonho de um repouso protegido*, de um repouso tranquilo. Passado um certo limiar de mistério e pavor, o sonhador que entrou na caverna sente que poderia morar ali" (2003, p. 143). De modo análogo ao pensamento de Bachelard, que relaciona a atmosfera onírica à experiência vivida na gruta de maravilhamento,

[20] "les diese a entender lo que decía y les dijese lo que en aquel infierno había visto" (DQ II, 22, p. 287).

[21] Y estando en este pensamiento y confusión, de repente y sin procurarlo, me salto un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté del y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza, ni imaginar la más discreta imaginación humana (DQ II, 23, p. 290).

o crítico literário canadense Northrop Frey considera o sonho um dos caminhos possíveis para a descida ao mundo subterrâneo. Sob esse prisma, Frey esclarece que

> [...] se sonho comigo mesmo, possuo duas identidades: eu mesmo como sonhador e eu mesmo como personagem do meu sonho. O que o sonho é, por assim dizer, um deus com relação ao seu eu sonhado: ele o criou, mas permanece vigilante em um segundo plano. Ao sonhador pode importar o destino do seu duplo, em um mundo desconhecido dentro do qual este último se aventura, mas seus poderes de libertação podem variar. Por vezes, a história é contada de tal maneira que o herói continua percebendo o que era originalmente[22] (1992, p. 122-123, tradução nossa).

Ciente da importância da aventura que o aguarda, Don Quijote não sente medo e deseja descer na Gruta de Montesinos com a justificativa de que o ócio não é conveniente à vida dos cavaleiros andantes. Ao contrário do horror que a gruta desperta nos que o acompanham, a descida para ele se reveste de um sentido próximo ao iniciático: "o além é igualmente o lugar da ciência e da sabedoria. O senhor dos Infernos é onisciente, os mortos conhecem o futuro. Em

[22] Si sueño conmigo mismo poseo dos identidades: yo mismo como soñador y yo mismo como personaje de mi sueño. El cómo sueño es, por así decirlo, un dios con respecto a su yo soñado: él lo ha creado pero permanece vigilante en un segundo plano. Al soñador le puede importar el destino de su doble, en el mundo desconocido dentro del cual este último se aventura, pero sus poderes de rescate pueden variar. A veces, se cuenta la historia de tal manera que el héroe sigue percatándose de lo que era al principio.

certos mitos e sagas, o herói desce aos Infernos para adquirir sabedoria ou obter conhecimentos secretos" (ELIADE, 2004, p. 100). Certo do caráter admirável de sua façanha, o cavaleiro deixa a gruta ao ser, involuntariamente, retirado por Sancho e pelo primo do *diestro* licenciado.

De maneira oposta, Sancho é resgatado por Don Quijote do fosso próximo ao castelo dos duques e sai do lugar aterrorizado com a possibilidade de ser ali esquecido. Torna-se então evidente o paradoxo instaurado pela natureza contrária que os caracteriza. Ao passo que Don Quijote lança-se em direção à gruta para vivenciar uma experiência extraordinária, Sancho cai, involuntariamente, em um fosso e, apavorado, imagina que dali só lhe recolheriam os ossos. No caminho de volta da ínsula Baratária, Sancho e seu ruço desviam-se com a intenção de esperar o dia amanhecer. Na tentativa de encontrar um lugar para se acomodarem, os dois caem em um escuríssomo fosso. Embora sem nenhuma lesão, Sancho desespera-se ao pensar que ali morreria com seu ruço sem nenhum socorro. Ao comparar seu infortúnio à aventura de seu amo na Gruta de Montesinos, Sancho julga-se menos venturoso:

> [...] aqui haveremos de perecer de fome eu e meu jumento, se já não morremos antes, ele moído e alquebrado, eu de pesaroso. Ao menos não serei tão venturoso como foi meu senhor D. Quixote de La Macha quando desceu e baixou à gruta daquele encantado Montesinos, onde achou quem o regalasse melhor que em sua casa, que não parece

> senão que o receberam com a mesa posta e cama feita. Lá viu ele visões formosas e aprazíveis, enquanto eu, ao que parece, aqui verei cobras e lagartos. Pobre de mim, onde acabaram as minhas loucuras e fantasias![23] (DQ II, 55, p. 642).

Ao amanhecer, Don Quijote deixa o castelo com intuito de se preparar para o duelo que teria no dia seguinte em favor da duenha Rodríguez. O cavaleiro ouve os gritos que vinham de um fosso e logo reconhece ser a voz de Sancho. Don Quijote, rapidamente, volta ao castelo com a intenção de encontrar recursos necessários para retirar o acovardado escudeiro do fosso, no qual, segundo o cavaleiro, puseram-lhe os pecados. Sancho apavorado lhe suplica que: "volte logo, por um só Deus, que não suporto mais ficar aqui sepultado em vida e estou morrendo de medo"[24] (DQ II, 55, p. 646).

Sancho depara-se com a morte tanto psíquica quanto física. No primeiro caso, ele abandona o exercício como governador e retoma a sua identidade como lavrador, e, no segundo, vê-se ameaçado pelo risco de morrer dentro do fosso. Diferentemente de Don Quijote, que não teme o encontro com a morte, o escudeiro desespera-se ao

[23] Aquí habremos de perecer de hambre yo y mi jumento, si no nos morimos antes, el de molido y quebrado, y yo de pesaroso. A lo menos no seré yo tan venturoso como lo fue mi señor don Quijote de la Mancha cuando descendió y bajó a la cueva de aquel encantado Montesinos, donde halló quien le regalase mejor que em su casa, que no parece sino que se fue a mesa puesta y a cama hecha. Allí vio él visiones hermosas y apacibles, y yo veré aquí, a lo que creo, sapos y culebras. ¡Desdichado de mi, y en qué han parado mis locuras y fantasías! (DQ II, 55, p. 642).

[24] "vuelva presto, por un solo Dios, que ya no lo puedo llevar el estar aquí sepultado em vida y me estoy muriendo de miedo" (DQ II, 55, p. 646).

vivenciar o próprio inferno, o qual corresponde a "um estado de homem, que se identificou com sua situação egoísta, que se petrificou em sua decisão de só pensar em si e em suas coisas e não nos outros e em Deus. É alguém que disse um *não* tão decisivo que não pode mais dizer um *sim*" (BOFF, 2012, p. 103, grifos do autor).

Sancho tem a oportunidade de transfigurar-se, mas isso não acontece, porque sua natureza simples o impede de superar seus limites, abandonar seus desejos egoístas e libertar-se de sua visão autocentrada para, em harmonia, integrar-se ao universal. Don Quijote, literalmente, se esforça para salvar Sancho ao retirá-lo do fundo fosso. No entanto, o empenho mais significativo do cavaleiro consiste em sua tentativa de ajudar o fiel escudeiro a romper os grilhões que o prendem ao mundo secular. Don Quijote, ao contrário de Sancho, vislumbra uma vida diferente e, embora faça uso de referências inadequadas ao mundo em que vive, entrega-se por completo, sem nada temer, nem a vida nem a morte. Sem jamais esmorecer, o cavaleiro segue sua jornada em busca de si mesmo. As personagens, atravessadas por seus aspectos subjetivos complementares, fazem reverberar a influência mútua que caracteriza o vínculo entre o cavaleiro e o escudeiro.

Considerações Finais

Sob a pluma do *Manco de Lepanto*, por meio de Don Quijote e Sancho a literatura descobre o movimento antitético do pensamento

e reconhece a natureza contraditória do ser humano. A oposição entre os valores do cavaleiro e do escudeiro torna possível a interpretação da realidade por meio da dupla face da verdade. Pelos caminhos da região de *La Mancha*, de maneira recíproca, a realidade de um se confunde à ilusão do outro. A cisão da figura do duplo faz de Don Quijote e Sancho duas personagens complementares.

Na obra, a influência de um sobre o outro é realçada tanto pelo processo de *quixotização* de Sancho Panza quanto pelo processo de *sanchificação* de Don Quijote. Don Quijote compartilha a visão de mundo do seu escudeiro enquanto Sancho internaliza o universo das novelas de cavalaria imortalizado por seu amo. No entanto, um não se torna o outro. O cavaleiro andante e seu fiel escudeiro também não se transformam em uma nova unidade. Secular, Sancho adapta-se ao mundo das ilusões. De modo contrário, Don Quijote, ao transcender, decreta a ruína do mundo das ilusões para, enfim, se eternizar em um mundo já abandonado pelos deuses.

Referências:

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: PAULUS, 2013.

BOFF, Leonardo. **Vida para além da morte**: o presente, seu futuro, sua festa, sua contestação. 26. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Tradução José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina,1976.

BRAVO, Nicole. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução Calos Sussekind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 261-287.

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

CASALDUERO, Joaquín. **Sentido y forma del Quijote (1605-1615).** 4. ed. Madrid: Ínsula, 1975.

CERVANTES, Miguel. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha**. Primeiro livro. Tradução Sergio Molina. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2002.

CERVANTES, Miguel. **O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha**. Segundo livro. Tradução Sergio Molina. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2007.

ELIADE, Mircea. **Ritos de iniciação e sociedades secretas**: nascimentos místicos. Tradução Isabel Debot. Lisboa: Ésquilo, 2004.

FRYE, Northorp. **La escritura profana**. Tradução Edison Simons. Venezuela: Monte Avila, 1992.

FUENTES, Carlos. **Cervantes o la crítica de la lectura**. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1976. v. 42.

HAUSER, Arnold. **Maneirismo**: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna. Tradução J. Guinsburg e Magda França. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HEINE, Heirinch. **Prosa política e filosófica de Heirinch Heine**. Tradução Eurico Remer; Maura R. Sardinha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

JOURDE, Pierre; TORTONESE, Paolo. **Visages du double**: um thème littéraire. France: Ed. Nathan, 1996.

MADARIAGA, Salvador de. **Guía del lector del "Quijote"**: ensayo psicológico sobre el "Quijote". 3. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

MANN, Thomas. **Travessia marítima com Dom Quixote**: ensaios sobre homens e artistas. Tradução Kristina Michahelles e Samuel Titan. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na Literatura. In: INDURSKY, Fedra; CAMPOS, Maria do Carmo. **Discurso, memória, identidade**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p. 111-123.

MOOG, Viana. **Heróis da decadência**: Petrônio, Cervantes, Machado de Assis. Porto Alegre: Ed. da Livraria do Globo, 1939.

OMEGNA, Nelson. **Retrato de D. Quixote**. São Paulo: Martins, 1948.

PÉREZ, José. **A psicologia social do "Quixote"**. São Paulo: Cultura Moderna, 1936.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução J. Cavalcante de Souza. 7. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

Morte, vampirismo e duplicidade: a angústia do reflexo

Letícia Cristina Alcântara Rodrigues[25]

O fato de ser portador de dualidade – estar vivo e morto ao mesmo tempo – torna o vampiro uma criatura que toca em questões essenciais pertinentes ao ser humano. Ele está, comumente, à margem da sociedade, sendo considerado o pária, aquele que deveria ser excluído do convívio humano. Sua ligação com o estrangeiro, ou com o judeu errante, é interessante por nos revelar como o vampiro é, muitas vezes, o que vem de fora, ou o outro.

A questão do outro exerce grande fascínio na imaginação humana, sendo trabalhada na literatura pela perspectiva do duplo. O vampiro possui uma história de regresso da morte que pode ser associada com Core/Perséfone, raptada por Hades. O vampiro tem uma aparência física semelhante àquela possuída antes de adquirir sua natureza vampírica, mas apresenta características distintas de comportamento, com isso tornando-se uma possibilidade de representação do tema do duplo.

Além disso, podemos acrescentar a essa complexidade a ausência do reflexo, que, a partir de *Drácula*, enraizou-se na concepção literária do vampiro até os romances de Anne Rice. Em tempos antigos,

[25] Doutora em Letras e Linguística, UFG.

não possuir um reflexo era análogo à ausência de alma, pois o objeto especular refletia a "verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 393). Assim, conforme exemplifica Gerald Bär (2005a), "no vampiro, o 'não-mais-ver-a-si-mesmo' seria um indício de sua falta de alma (existência imagética) e incapacidade de autorreflexão" (p. 319), pois olhar-se "no espelho revela uma parte oculta da própria personalidade" (BÄR, 2005a, p. 319). Nesse sentido, ao associar o conde Drácula à falta de reflexo, Bram Stoker leva-nos a questionar a relação do vampiro com ele próprio, com sua própria "inexistência" e com o duplo.

Robert Ambelain (1978, p. 220-221) relata, ao final de seu estudo sobre o vampirismo, a ligação desse ser com o fenômeno do duplo:

> O Vampiro é capaz de sair do túmulo, no estado de «duplo» subtil, de se condensar e de se materializar o suficiente para se tornar aparente e perceptível ao contacto, aos olhos dos que são atacados de noite durante o sono. O Vampiro nem sempre se materializa sob a forma humana. [...] O Vampiro é capaz de transpor, no estado de «duplo» subtil, muros e portas fechadas e, depois, materializar-se suficentemente para surgir perceptível aos sentidos superiores do homem...

Conforme aponta Bär (2005b), podemos encontrar referências aos comportamentos apontados por Ambelain (1978) nas obras *Carmilla* e *Drácula*. No primeiro dos dois livros, Laura possui vários

sonhos nos quais o vampiro aparece em forma de animal e, no segundo, conforme explicação de Van Helsing.

> [O vampiro] Pode se transformar em nevoeiro, em lobo, como vimos à chegada do barco a Whitby, em morcego, tal como o entrevimos por detrás da janela de Lucy. Corpo fluido, pode escorregar como fumo através de interstícios imperceptíveis, como fez Lucy, antes da sua verdadeira morte, entre as grades do túmulo (STOKER, 2013, p. 167).

Também em Drácula encontramos o vampiro no "estado de 'duplo' subtil" quando Jonathan Harker registra um estranho efeito ótico quando o conde fica entre ele e uma chama e Johathan continua a ver a chama bruxulear fantasmagoricamente.

Quando analisamos os contos[26] "O Horla", de Guy de Maupassant (1850-1893), eles nos oferecem argumentos interessantes no tocante à ausência do reflexo e sua relação com o *doppelgänger*[27]. O personagem-narrador, não nomeado, começa a sofrer de uma angústia inexplicável e se acha perseguido por uma força que quer sugar-lhe a vida, tendo sua existência abalada quando se encontra com a figura do Horla, uma criatura que, segundo ele, era invisível e veio do exterior, no caso, do Brasil.

[26] O conto "O Horla" possui duas versões publicadas (1886 e 1887, respectivamente).
[27] Vocábulo cunhado por Jean-Paul Richter, em 1796, que significa literalmente "aquele que caminha ao lado, companheiro de estrada". O termo foi consagrado pelo movimento romântico.

O narrador-personagem narra (na primeira versão) e relata em forma de escrita diarística (na segunda) sobre como eram os ataques daquele ser invisível.

> Sim, eu caía no nada, num nada absoluto, numa morte de todo o ser, de onde era arrancado bruscamente, horrivelmente, pela medonha sensação de um peso esmagador sobre o peito, e de uma boca que comia a minha vida pela minha boca. […] Imaginem um homem que dorme, a quem tentam assassinar, e que se acorda com uma faca na garganta; e que agoniza coberto de sangue, e que não consegue respirar, e que vai morrer, e que não entende o que acontece (MAUPASSANT, 2009a, p. 652).

> Durmo – longamente – duas ou três horas, depois de um sonho, não... um pesadelo me assalta. [...] Sinto perfeitamente que estou deitado e que durmo... Sinto e sei... e sinto também que alguém se aproxima, que me olha, que me apalpa, sobe em minha cama, se ajoelha sobre meu peito, me prende o pescoço entre suas mãos e aperta... aperta... com toda a força para me estrangular. Eu me debato, amarrado por essa impotência atroz que nos paralisa durante os sonhos; quero gritar – não consigo; quero me mexer – não consigo; [...] E subitamente acordo, enlouquecido, coberto de suor. Acendo a vela. Estou sozinho (MAUPASSANT, 2009b, p. 692).

Considerando o que Ambelain (1978) relata, a criatura que perturba o sono do narrador-personagem do conto de Maupassant, em suas duas versões, apresenta características que o ligam ao

vampirismo, assim como remetem à duplicidade, como o protagonista relata em certas passagens.

> Só podia ser eu? Então eu era sonâmbulo, eu viva, sem saber, essa misteriosa vida dupla que nos faz desconfiar se não existe dois seres em nós, ou se um ser estrangeiro, irreconhecível e invisível, anima, nos momentos em que nossa alma está entorpecida, o nosso corpo feito prisioneiro, que obedece a esse outro como a nós próprios, mais do que a nós próprios (MAUPASSANT, 2009b, p. 696).

Além disso, o ser invisível é responsável pela morte do personagem-narrador, seja ela física, social ou psicológica. Na primeira versão, para fugir daquela criatura que o persegue, o protagonista interna-se em uma casa de saúde, assumindo a condição de insano, mesmo alegando não possuir um distúrbio mental. Entretanto, a situação que o levou a tomar aquela atitude mostra-se ambígua até mesmo para os médicos que o analisam. Na segunda versão, o personagem, inicialmente, busca eliminar o visitante, entretanto, conclui que ele não pode ser destruído, restando como única solução a sua própria morte.

O personagem-narrador toma suas decisões extremas, em ambas as versões, após seu encontro com o Horla. Nesse encontro, ele tem seu reflexo absorvido pelo ser que antes já havia assumido o controle sobre seu corpo. Assim, quando o protagonista olha-se em uma superfície reflexiva, ele se depara apenas com o vazio por alguns instantes.

> O espelho, como símbolo da imaginação ou da consciência, capacitada para produzir reflexos do mundo visível em sua realidade formal, é também visto com sentimento ambivalente, como uma lâmina que reproduz as imagens e as conte e absorve. Além disso, é símbolo da multiplicidade da alma, de sua mobilidade e adaptação aos objetos que a visitam e retêm seu interesse (RENAUX, 1976, p. 390-39).

O encontro do narrador com seu duplo frente ao espelho é de suma importância para compreendermos a relação formada entre o *Hors* e o *là*, que, para Nicole Bravo (1997, p. 279), é "fora [de mim]" e "não aqui", respectivamente. Nesse episódio, há o ápice do aprisionamento do personagem pelo Horla, que lhe usurpa o reflexo no espelho:

> enxergava-se ali como se em pleno dia... e eu não me vi no espelho!... Ele estava vazio, de um claro profundo, cheio de luz. Minha imagem não estava lá dentro... e eu, eu estava de frente! Via o grande vidro cristalino de alto a baixo! E olhava aquilo com olhos assustados, e não tinha mais coragem de avançar [...] subitamente comecei a vislumbrar-me em meio a uma bruma no fundo do espelho, numa bruma como se através de uma cortina d'água; e me parecia que aquela água deslizava... (MAUPASSANT, 2009b, p. 710).

O duplo, conforme Morin (1997, p. 136), pode se manifestar pelo reflexo, pois o "além do espelho é o verdadeiro reino dos duplos, o reverso mágico da vida". É nesse contexto que encontramos o duplo

nos mitos de Narciso e Édipo ou da Criação na mitologia judaico-cristã. Narciso lança-se na fonte atrás do seu amor, não sendo nada além do que sua própria imagem, seu duplo refletido na água. Édipo, ao ser colocado em frente ao espelho da verdade, cega-se por medo de encontrar seu outro eu e reconhecer sua cisão enquanto homem. Já no "Gênesis" (1, 2), há o espírito de Deus que paira sobre as águas no primeiro dia da Criação.

Segundo Bacherlard (1997), a água duplica o mundo e as coisas em seus reflexos. Durand (2002) assegura que a água é o primeiro espelho "dormente e sombrio", constituindo "o espelho originário" (p. 95) uma vez que ele "é processo de desdobramento das imagens do eu, e assim, símbolo do duplicado tenebroso da consciência" (p. 100). Esse é o caso de Édipo que, ao se cegar, busca evitar o encontro tenebroso com sua própria consciência, sabedora de seus crimes – assassinato do pai e união com a própria mãe.

O fato de o personagem de Maupassant não conseguir se enxergar frente ao espelho leva-nos a levantar duas proposições, além daquela oferecida pelo próprio narrador, que admite estar ali, entre ele e o espelho, a criatura invisível chamada Horla, que impede seu reflexo. A primeira refere-se à negativa desse personagem de se enxergar na superfície refletora, já que o espelho nos dá acesso ao conhecimento de nós mesmos. Assim, o protagonista, que se diz apegado as suas raízes, na verdade, não sabe quem ele realmente é. Nesse aspecto, valemo-nos do pensamento de Clément Rosset,

quando declara que há a possibilidade de o iludido não conseguir perceber a realidade, ou, quando a percebe, a vê de forma deformada, pois nessa escapada do real, o sujeito busca a fuga do enfrentamento de si mesmo:

> Às vezes se diz que o iludido não vê: ele está cegado. É inútil a realidade se oferecer à sua percepção: ele não consegue percebê-la, ou a percebe deformada, tão completamente atento que está apenas aos fantasmas de sua imaginação e de seu desejo (1999, p. 14).

Já a segunda proposição leva-nos à ideia de usurpação da imagem do protagonista. Assim, o Horla usurpa-lhe o reflexo, como um duplo que persegue e que tenta tomar seu lugar. Como possuir uma sombra é importante para a vida em sociedade na narrativa *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, de Chamisso, a falta de reflexo, para os povos primitivos, significa o mesmo que perder a alma, o que resultaria em morte (CHEVALIER; GHEERBRAND, 2000).

Entretanto, é importante lembrarmos que, se para Schopenhauer a angústia é a consciência humana da morte, para Françoise Dastur, a angústia da morte "é o verdadeiro princípio da individuação" (2002, p. 41) do homem, em que ele toma consciência e conhecimento de si mesmo.

Assim, para fugir do ser invisível, "que vive dentro dele ou a seu lado" (RANK, 1939, p. 39), que o observa, persegue e domina, o narrador-personagem arquiteta um plano para eliminá-lo, pois essa,

na sua visão, é a única maneira de se ver livre dele. O protagonista fica obcecado com a ideia da morte da nova espécie de criatura. Dessa forma, transforma sua casa em uma prisão, colocando grades nas janelas e persianas de ferro em seu quarto. Seu plano é prender o Horla e atear fogo em toda a moradia. Ao contemplar o incêndio com grande satisfação, se dá conta de que se esquecera dos funcionários que estavam dormindo. Tomado de desespero, tenta remediar o erro, porém sua casa, "agora, não passava de uma fogueira monstruosa, iluminando toda a terra, uma fogueira onde homens queimavam, e onde ele queimava também, Ele, Ele, meu prisioneiro, o Ser novo, o novo senhor, o Horla!" (MAUPASSANT, 2009b, p. 712).

Mas, imediatamente, o protagonista se vê questionando se seu perseguidor, realmente, havia morrido. Seria ele passível de ser morto? "E se ele não estivesse morto?..." (MAUPASSANT, 2009b, p. 712). Sua dúvida abre caminho para a compreensão de que aquela criatura não poderia ser morta da maneira por ele imaginada. Afinal, conforme Morin, o duplo é "o núcleo de qualquer representação arcaica referente aos mortos", pois esse duplo "acompanha o vivo durante sua existência inteira, ele o duplica, e este último o sente, o conhece, o ouve, o vê, conforme uma experiência quotidiana e quotinoturna" (MORIN, 1997, p. 134), entretanto, o duplo não morre com o vivo, apesar de viver "integralmente a vida da pessoa viva" (MORIN, 1997, p. 137).

Nesse sentido, acreditamos que Rosset (1997), ainda que não estude o conto de Maupassant, expressa bem o motivo de o narrador-personagem chegar à conclusão de que só a morte dele próprio resolveria seu problema:

> Esta fantasia de ser um outro cessa naturalmente com a morte, porque sou eu quem morro, e não o meu duplo: a frase célebre de Pascal ("Morre-só") designa muito bem esta unicidade irredutível da pessoa face à morte, mesmo se ela não a tem principalmente em vista. 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 (p. 86).

Assim, a única saída para o protagonista, que se vê perseguido pelo Horla, que representa seu alterego, seu outro eu, é deixar de viver, visto que, tal como Édipo, ele não consegue enfrentar o espelho da verdade, preferindo a cegueira, no caso a morte, afinal, como diz Schopenhauer "a morte é a grande oportunidade de não ser mais Eu" (2000, p. 138).

Já no conto "A queda do solar de Usher", de Edgar Allan Poe (1809-1849), há no lago próximo à residência uma superfície refletora. O solar, cujas janelas semelham as órbitas vazias de uma caveira, conforme já afirmamos, reflete-se nas pesadas e escuras águas da morte, até ser tragado por elas. Nessa imagem refletida, há um mundo duplo, que é ligado ao primeiro por meio de uma fissura:

> dirigi [...] para a margem escarpada de um pantanal negro e lúgubre que reluzia [...] e olhei para baixo – com um tremor ainda mais forte do que antes –, para as imagens alteradas e invertidas dos caniços cinzentos e dos lívidos troncos de árvores e das janelas semelhantes a órbitas vazias [...] descobrisse uma fenda [...] ia descendo em ziguezague pela parede, até perder-se nas soturnas águas do lago (POE, 1981, p. 244-246).

Além disso, encontramos os duplos por natureza na figura dos gêmeos Roderick e Madeline. Inseridos naquela atmosfera soturna da casa, eles se encontram aprisionados tanto por ela quanto um em relação ao outro. Roderick, de feições cadavéricas, busca salvar sua vida, tentando eliminar seu duplo, representado pela irmã. Por sua vez, Madeline, quando encerrada na catacumba em decorrência da catalepsia, luta contra a morte solitária e, amortalhada, ensanguentada e já no limiar de suas forças, vem buscar o irmão para justos sucumbirem ao mesmo destino, que é o destino do solar.

Conforme já apontamos, para Bachelard (1997), as águas claras constituem imagens de vida, enquanto as águas profundas são águas mortuárias. Assim, aponta que “em Edgar Poe, o destino das imagens da água segue com muita exatidão o destino do devaneio principal que é o devaneio da morte” (p. 48), fruto de uma unidade de sua imaginação. Segundo informa o autor, foi Marie Bonaparte, em estudo e análise da obra de Poe, que “descobriu a principal razão psicológica dessa unidade […] uma lembrança imperecível” (p. 47), a imagem da

mãe moribunda, que é renovada em cada nova amada arrebatada pela morte na vida do poeta. Por isso, toda água primitivamente clara é, para Poe, uma água que deve escurecer, "uma água que vai absorver o negro sofrimento. Toda água viva é uma água cujo destino é entorpecer-se, tornar-se pesada. Toda água viva é uma água que está a ponto de morrer" (p. 49).

Por esse motivo, as águas negras ou nefastas, do conto "A queda do solar de Usher", são um dos elementos que compõem a narrativa, essencial para a compreensão do narrador-personagem sobre a especificidade daquela casa. Não obstante, em sua primeira olhada para a residência dos Usher, ele encontra naquele "lago silencioso" que circunda o solar - juntamente com as árvores apodrecidas e o muro cinzento -, a fonte que exalava "um vapor pestilento e misterioso, pesado, lento, fracamente visível e cor de chumbo" (POE, 1981, p. 246).

Por outro lado, na narrativa de Maupassant, a água pode ser compreendida como um símbolo do descortinamento do eu. Assim como Narciso se conheceu ao ver seu reflexo na água, o protagonista de "O Horla" obtém a compreensão de si mesmo somente após enxergar-se através da água:

> A impossibilidade de vê-lo me exasperava e eu acendia todas as luzes da casa, como se, naquela claridade, pudesse descobri-lo. Enfim, eu o vi. […] Enxergava-se ali como se fosse pleno dia… e não me vi no espelho! Ele estava vazio, claro, cheio de luz.

> Minha imagem não estava nele… (MAUPASSANT, 2009a, p. 656).
>
> Tinha acendido meus dois candeeiros e as oito velas da lareira, como se, naquela claridade, fosse possível descobri-lo. […]
> Depois, subitamente *comecei a vislumbrar-me em meio a uma bruma no fundo do espelho, numa bruma como se através de uma cortina d'água* (MAUPASSANT, 2009b, p. 710, grifos nossos).

Assim, o fato de ele só voltar a se enxergar através de uma suposta cortina d'água pode ser entendido como o momento em que se vislumbra como indivíduo, portador de uma identidade. Segundo Bachelard, o espelho fornece uma imagem estática e distante que não propicia o acesso a um outro mundo, o mundo dentro desse objeto. Mas, à medida em que a água se insere no contexto, fornece a possibilidade de integração em um onírico que pode "*naturalizar* a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima" (1997, p. 23, grifos do autor), uma percepção profunda de nós mesmos. A água que reflete o narrador-personagem está ali para lhe garantir, como a Narciso, a revelação de sua identidade, o seu eu-próprio, despido das amarras e máscaras sociais.

Aqui encontramos o duplo significado da água que, apesar de "naturalizar a nossa imagem" (p. 23), também pode ser a nefasta "substância simbólica da morte" (BACHELARD, 1942 *apud* DURAND, 2002, p. 96). Tanto em Poe quanto em Maupassant, a água

desempenha o papel de recordar ao homem sua fragilidade frente ao poder da morte, que é tão inexorável quanto o tempo devorador. É por meio da água que tanto os irmãos Usher quanto o narrador-personagem de “O Horla” deparam-se com seu destino irrevogável.

Referências

AMBELAIN, Robert. **O Vampirismo**. Trad. Ana Silva e Brito. Amadora: Livraria Bertrand, 1978.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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

BÄR, Gerald. O vampirismo, ou a arte de se ver a si próprio. *In*: **Discursos**. Série: Estudos Anglo-Americanos. Dez. 2005b. p. 21-44.

BRAVO, Nicole. Duplo. *In*: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind *et al*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 261-287.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRAND, Alain. **Dicionário dos Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva. 15.ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2000.

DASTUR, Françoise. **A morte**: ensaio sobre a finitude. Trad. Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MAUPASSANT, Guy de. O Horla (primeira versão). *In*: MAUPASSANT, Guy de. **125 contos do Guy de Maupassant**. Trad. Almicar Bettega. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a. p. 651-659.

MAUPASSANT, Guy de. O Horla (segunda versão). *In*: MAUPASSANT, Guy de. **125 contos do Guy de Maupassant**. Trad. Almicar Bettega. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b. p. 689-712.

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

POE, Edgar Allan. A queda da casa de Usher. *In*: POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981. p. 244-257.

RANK, Otto. **O duplo**. 2.ed. Trad. Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Coed; Brasílica, 1939.

RENAUX, Sigrid. Dostoievski: a duplicidade na estrutura narrativa de "O Duplo". *In*: **Letras**, Curitiba, n. 25, jul. de 1976, p. 352-353.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SCHOPENHAUER, Arthur. Metafísica da Morte. *In*: SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do amor, metafísica da morte**. Trad. Jair Barboza. Rev. Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 57-140.

STOKER, Bram. **Drácula**: o homem da noite. Trad. Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

O duplo em Samuel Beckett

Poliane Vieira Nogueira[28]

> O hábito é o lastro que acorrenta o cão a seu vômito. Respirar é um hábito. A vida é um hábito. Ou melhor: a vida é uma sucessão de hábitos, posto que o indivíduo é uma sucessão de indivíduos (Samuel Beckett).

Com uma obra marcada pela circularidade, pelos não-ditos e pelo apego à palavra desprovida de sentido, o escritor irlandês Samuel Beckett é considerado um dos criadores do teatro do absurdo, ainda que não se reconheça como tal. Suas obras datam de 1930 a 1988, período em que a Europa havia vivido duas grandes guerras, sendo que o autor viveu os anos da última guerra, data das suas primeiras publicações. O sentimento de que não havia sentido na vida e a falta de esperança de um futuro promissor para as nações tomava conta do povo europeu diante de tanta destruição.

Neste contexto, o absurdo da vida humana se torna o principal tema da literatura com Jean-Paul Sartre e Albert Camus, por exemplo, que tratam o tema a partir de um discurso lógico, racional e lúcido. Autores como Samuel Beckett e Eugène Ionesco, ao contrário, abandonam o absurdo da condição humana enquanto tema e passam a demonstrá-lo por meio de imagens teatrais concretas, dando origem

[28] Doutora em Letras e Linguística, UFG.

ao teatro do absurdo, que “procura expressar a sua noção da falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto aos recursos racionais e do pensamento discursivo” (ESSLIN, 1968, p.20). Tanto Beckett como Ionesco não acreditam em um teatro do absurdo, para eles absurda é a vida e é ela que é levada para o palco. Para Camus (2012, p. 39), o absurdo nasce da relação entre homem e mundo, esse constante confronto entre o apelo humano e o silêncio do mundo, “o absurdo não está no homem (se semelhante metáfora pudesse ter algum sentido) nem no mundo, mas na sua presença comum. Até o momento este é o único laço que os une” (CAMUS, 2012, p. 41). A relação homem e mundo é sempre conflituosa nas obras de Beckett, que coloca suas personagens diante da absurdidade de existir.

A dificuldade de encontrar sentido na vida, uma vez que “não se pode tornar satisfatória um existência impossível em si mesma” (CAMUS, 2012, p.35), faz com que Beckett se volte para o “eu”, mas o que encontra como resposta é um sujeito que caminha só para a morte. Desse modo, a solidão e a morte marcam sua extensa obra, com personagens que buscam no passado algum sentido, uma vez que, já velhos, não encontram solução para o fracasso de suas vidas, já vividas. Solitárias são as personagens de “Improviso de Ohio” e *Companhia*, que discutiremos neste estudo, elas buscam no seu duplo um meio de fugir da solidão, bem como compreender esse “eu”. Contudo, o autor nos coloca diante da impossibilidade da

comunicação, da precariedade da palavra para dizer do homem, “a obra absurda exige um artista consciente dos seus limites e uma arte em que o concreto não signifique nada além de si mesmo” (CAMUS, 2012, p. 100), Beckett é esse artista.

Para Pascale Casanova (2002, p. 414 - 415), Beckett é um revolucionário, que inventou uma nova forma literária, partindo de um objeto puro e autônomo de linguagem, que só remete a si mesmo, para isso ele rompe com a própria ideia de língua comum, utilizando-se de uma língua literária mais livre, de uma literatura da não-palavra. Nas suas peças, nos deparamos com o mínimo de elementos em cena, a representação sempre precária do corpo humano, chegando a recortes corporais como em *Não eu* em que temos apenas uma boca e uma silhueta encapuzada em cena. Essa linguagem denota a depressão, o desmoronamento e a desintegração do homem de seu tempo que não pode jamais se livrar da fragmentação.

Assim como seus personagens, o dramaturgo também era um solitário, Berrettini (2004, p.16) ressalta que o gosto de Beckett em contar histórias, mesmo que nada agradáveis é uma forma de livrar-se de sua solidão, ele se desdobra entre leitor e ouvinte, forjando assim uma companhia, que é a mesma atitude do protagonista do seu último romance *Companhia*. Para Nicole Bravo (1997, p. 273), “o artista, homem-duplo por excelência, é aquele que pode compreender que por trás das aparências se esconde a verdadeira vida. O mundo é duplo”. Beckett reconhece a duplicidade e circularidade do mundo, a

recorrência de repetições de falas, gestos que ultrapassam o texto, avançando de uma obra a outra, que condenam seu leitor ao reconhecimento de que não há esperança, a vida se resume na irremediável solidão das criaturas.

Suas obras também se duplicam, como no caso do romance *Mercier e Camier* (1946) e da peça teatral *Esperando Godot* (1948) em que muitas falas da narrativa são reproduzidas no texto teatral. O romance apresenta dois velhos amigos que decidem realizar uma viagem a pé e de trem, mas permanecem de maneira circular entre o campo e a cidade. Tais personagens são o duplo um do outro, de modo que não sabemos qual é o original, mas o texto deixa claro que "não podem viver juntos e não podem viver sós" (p.151). Mercier e Camier se assemelham a Estragão e Vladimir da obra mais famosa de Beckett, *Esperando Godot*, as quatro personagens são imprecisas e instáveis, porém, ao contrário dos protagonistas da peça teatral, que permanecem juntos, os dois velhos acabam por se separar. Em *Esperando Godot* (1950), o que temos é uma espera que se alonga, os palhaços Estragão e Vladimir marcaram um encontro com Godot que não aparece, as falas de ambos se repetem de um ato a outro, mas são espelhadas, de modo que um é o avesso do outro, o primeiro é um materialista amargo e o segundo um idealista. No entanto, a espera e a solidão são tudo que há de concreto em uma peça que termina exatamente igual a seu início, na esperança de que no dia seguinte Godot apareça.

Frases de “Ao longe um pássaro” (1950) são retomadas em “Fiasco II” (1960) reafirmando o duplo ele e eu, que aparece nas duas obras e o gosto de Beckett pela repetição. No primeiro texto, o duplo se dá entre um pássaro que voa livre e o narrador que se sente preso a sua existência. O segundo, inicia-se repetindo “Ao longe um pássaro” e prolonga o desdobramento eu/ele, ampliando-o ao longo do texto, culpando o eu pelo fato de que ele viveu mal, já que cabe ao eu contar a morte de ele. Os duplos são recorrentes na obra beckettiana. Na primeira parte do romance *Molloy* (1947), a personagem narra em primeira pessoa sua “dupla vida errante e seu duplo retorno a si mesmo” (p. 157-158). Molloy fracassa na busca de sua verdade, pois não sabe falar, fala pouco ou demais. O enredo é duplicado na segunda parte quando nos deparamos com outro fracasso, Moran, detetive que busca Molloy, não o encontra, eis aí duas vidas, dois insucessos. Em *Fragmento do teatro I*, encontramos dois personagens que buscam se complementar, um cego e um aleijado, mas o máximo que conseguem é se machucar, mesmo tendo a certeza de que sempre esperaram esse encontro e não se separam

Neste estudo, discutiremos a presença dos duplos em duas obras de Beckett, no texto teatral “Improviso de Ohio”, uma de suas peças curtas, e no romance *Companhia*, que apresentam duas modalidades diferentes de duplicação. A primeira obra instala o duplo no palco desde o início da peça e trabalha com o desdobramento tanto dos acontecimentos quanto das personagens. A segunda apresenta

um protagonista que, na impossibilidade de falar de si mesmo e estando completamente só na escuridão, cria um outro ser para lhe fazer companhia e permanece na dúvida constante da existência real do ser criado.

Escrito a princípio para o simpósio "Samuel Beckett: Perspectivas Humanistas", na Universidade de Ohio, em 1981, a pedido do pesquisador S. E. Gontarski, "Improviso de Ohio" é uma das peças curtas de Beckett. O autor se propôs a escrever um improviso, gênero de peça que se caracteriza por tratar do próprio fazer teatral, e tem o ator como o elemento mais importante da peça e encena uma possível improvisação satírica para defender seu ofício. Manoel Moacir R. Farias Jr. (2011, p. 57) ressalta que "Improviso de Ohio" difere da formatação clássica do gênero, uma vez que coloca em cena um ato de leitura e de escrita, não uma improvisação de atores.

Na rubrica inicial do texto, a primeira frase, que nos apresenta as duas personagens – O, o ouvinte, e L, o leitor – nos coloca diante de uma imagem duplicada, pois eles são "tão parecidos quanto possível" (1996, p. 210), se vestem e se comportam do mesmo modo. A imagem nos é dada como se estivéssemos diante de um espelho em que não apenas o rosto se duplica, mas também os movimentos das personagens que permanecem de cabeça baixa, apoiada na mão direita e a mão esquerda sobre a mesa. O que diferencia tais personagens é apenas a função de cada uma na peça, L lê para O que o escuta atentamente e, de vez em quando, dá socos na mesa como

que o interrogando ou chamando atenção sobre algo. Estamos diante de um eu que se duplica por meio de um espelhamento. Michel Guiomar (apud MELLO, 2000, p.113) afirma que o efeito do espelho fortalece a dualidade, uma vez que, ao olhar a imagem refletida, reconhecemos que o "eu" é "dois", caminhando em direção à morte, para ele a duplicação ocorre diante da proximidade da ideia de morte. Contudo, o espelho reflete uma imagem invertida de nós mesmos, mas, como "a única realidade do eu está em seu avesso" (PIRANDELLO apud. BRAVO, 1997, p. 280), precisa desse ouvinte para se compreender. O e L são a mesma pessoa, poderíamos sugerir que L seria o "eu" original e O um outro eu, paradigma do homem desdobrado na busca de si mesmo, do autoconhecimento que vai se dar a partir da leitura.

O cenário é construído em um jogo das cores preto e branco, mesa e cadeiras brancas, assim como o cabelo das personagens da mesma cor, sugerindo que se tratam de dois velhos, contrastam com longos casacos pretos das personagens e um chapéu preto de abas largas que permanece no centro da mesa durante toda a peça. Diante de L, um livro aberto nas últimas páginas, L vira a página e começa a ler dando a entender que se trata da continuação da leitura, a peça começa no meio da ação, o leitor/espectador sente que perdeu parte do que aconteceu. A primeira frase da obra lida por L que temos contato é "pouco resta a dizer", ampliando a sensação de que a leitura se encaminha para o final e perdemos quase toda a narrativa.

Igualmente vestidas, assim como L e O, se apresentam as duas personagens da narrativa lida por L. Nesse cenário tudo é duplicado, o próprio movimento da peça se duplica, leitura e escuta, interrupção e continuação, mas que, por estar em harmonia com essas personagens idênticas praticamente imóveis, dão a impressão de unidade, levando o leitor/espectador a reconhecer a cisão de um "eu" em dois.

Do início ao fim, o que temos é o ato de ler. A leitura é uma atividade solitária e coletiva ao mesmo tempo, geralmente se lê sozinho, mas, ao ler um livro, o estamos compartilhando com o próprio autor, que é também seu leitor. A literatura trata do que é humano, portanto, fala de nós mesmos na medida em que narra experiências de outro ser, mesmo que ficcional. Nesse contexto, sendo O, o duplo de L, L lê para si mesmo, busca reconhecer-se no texto que lê. Esse reconhecimento é possível, pois "Improviso de Ohio" é uma narrativa *in abîme* (em abismo), ou seja, as histórias se repetem como as bonecas russas em que, ao abrirmos uma, encontramos dentro uma boneca menor, porém igual a anterior, que abriga dentro de si uma outra menor ainda e assim sucessivamente. L lê a sua própria história. Aos poucos, identificamos que sua atitude de compartilhar a leitura com O é a mesma que encontramos na personagem do texto que lê.

Como é próprio em Beckett, a repetição e os não-ditos são o fio condutor de "Improviso de Ohio". Harold Bloom (2010, p. 644), que define o dramaturgo como o profeta do silêncio, ressalta que quase todas as suas personagens são "condenados a contar e encenar uma

história repetidas vezes". Nessa peça teatral, a repetição se dá não apenas na medida em que a história lida coincide com a ação encenada, mas ditos e não-ditos são repetidos durante toda a narração lida, a sentença "pouco resta a dizer" é repetida várias vezes e se transforma em "Nada resta a dizer" para encerrar o texto, sentença que também se repete. Do mesmo modo, O repete incessantemente a mesma atitude, bate na mesa quando algo lhe chama atenção ou incomoda no texto; L reage repetindo a leitura da última frase lida. A repetição em Beckett ultrapassa os limites do texto, se inter-relacionando com outras obras. Em *Esperando Godot* (2005, p. 17), a frase inicial dialoga com a o final de "Improviso de Ohio", evidenciando a mesma impotência – "Nada resta a fazer" – a impotência do homem diante da vida que se desdobra em solidão e morte, principais temas de Beckett.

"Improviso de Ohio" segue a lógica platônica, segundo a qual o " real-aqui" é o inverso do mundo real, como aponta Rosset (1999, p.53), seu duplo. Como réplica dos acontecimentos reais, temos a leitura que traduz os movimentos realizados no palco, nos conduzindo à teoria da reminiscência que defende que não existe uma experiência verdadeiramente primeira, "nada é jamais descoberto: tudo aqui é reencontrado, trazido novamente à memória graças a um reencontro com a ideia original" (ROSSET, 1999, p 53). O livro aqui cumpre o papel da memória, força o reencontro com essa primeira experiência que o conduz para dentro de si mesmo. Nesse contexto, instaura-se uma

dúvida, não sabemos qual seria o duplo original, ou seja, a experiência primeira, o narrado ou o vivido. Contudo, "o real que se oferece imediatamente é um substituto" (ROSSET, 1999, p.50), o que vemos no palco, que se impõe como realidade concreta, é, a partir da teoria de Rosset o duplo, o real original estaria no texto lido, o que é encenado é apenas a imitação do narrado.

O silêncio que permeia as obras de Beckett se apresenta desde a redução de elementos teatrais ao mínimo a um texto marcado pelos não-ditos, o que deu origem à obra *Beckett: silêncios – ensaios a partir da poética cênica de Samuel Beckett*, em que vários autores mapeiam nas obras do dramaturgo esses silêncios que se fazem tão significativos, que, por vezes, parecem gritar. Até mesmo suas falas sobre sua criação é contida. "Improviso de Ohio" é construído a partir de não-ditos, nada sabemos das personagens que estão no palco, que não trocam uma só palavra e pouco sabemos das personagens da narrativa lida. Sabemos apenas que o protagonista está realizando uma "última tentativa de obter alívio" (BECKETT, 1996, p. 210), pressupondo outras tentativas de que não temos ideia de como se deram e que se mudou para um quarto à margem distante para se afastar de alguém, de um relacionamento. Não sabemos sequer quem é esse protagonista que não é nomeado, menciona-se apenas "ele", que, busca se adaptar a essa nova vida, estranha a ele: "Alívio ele esperou que fluísse da estranheza. Quarto estranho. Cena estranha. Sair para onde nada nunca compartilhado. Voltar para onde nada

nunca compartilhado. Disso uma vez quase esperou que alguma dose de alívio talvez fluísse" (BECKETT, 1996, p. 211).

O protagonista busca encontrar o alívio que procurava na solidão, mas se depara com a estranheza do lugar. Ao sair para onde não houvesse compartilhado nada com ninguém, só resta o encontro consigo mesmo, está sozinho. No entanto, ao voltar-se para si mesmo, reconhece que assim como o quarto, ele também nada compartilhou de si, tampouco encontra algum alívio nesse encontro. Durante vários dias, ele era visto caminhando pela ilha com seu casaco preto, parava para contemplar a correnteza e voltava para casa com seus passos lentos. Nesse ponto da leitura, O dá um soco na mesa e L repete "então voltar e retraçar seus passos lentos" (BECKETT, 1996, p. 211). Sabemos que, na literatura, nenhuma repetição é gratuita, a ênfase aqui nessa frase reforça a ideia da busca de autoconhecimento, uma vez que ele busca rever/retraçar seus caminhos, suas escolhas.

O trecho que segue relata um sonho também repetido após uma batida na mesa: "Visto o rosto querido e escutado as palavras não ditas, Fique onde nós estivemos tanto tempo sozinhos juntos, minha sombra irá confortá-lo." (BECKETT, 1996, p. 211). Esse novo personagem reconhecido apenas por seu rosto querido, uma vez que seu nome não é pronunciado, norteia a narração a partir de sua ausência e dos não-ditos; ele não aparece na ação, mas sem ele a história não acontece. Percebemos que a tentativa de ficar só será frustrada, uma vez que a sombra desse outro irá acompanhá-lo. Para

Jung (1995, p. 81), a sombra é tudo aquilo que queremos negar em nós mesmos, o que configura esse rosto querido como uma espécie de duplo do protagonista, que é impedido de cindir definitivamente com seu lado negativo por estarem "tanto tempo sozinho juntos". Essa sentença paradoxal, "sozinho juntos", ecoará ao longo do texto. O conforto oferecido por essa sombra o faz pensar na possibilidade de voltar:

> Não poderia ele voltar atrás agora? Reconhecer seu erro e voltar para onde uma vez estiveram tanto tempo sozinho juntos. Sozinho juntos tantas coisas compartilhadas. Não. O que ele tinha feito sozinho não poderia ser desfeito. Nada do que tinha feito sozinho jamais poderia ser desfeito. Por ele sozinho (BECKETT, 1996, p. 211).

A volta não é possível sem ajuda do outro, mesmo que tenha cometido o erro sozinho. O fragmento acima ressalta o protagonista e essa pessoa querida como duplos; a expressão "sozinho juntos" pode significar tanto que os dois estavam sempre juntos, mas sem a companhia de outras pessoas, quanto que mesmo juntos, estavam tão distantes emocionalmente que cada um permanecia solitário, mesmo diante do outro.

Pela primeira vez enquanto lê, L olha "mais de perto" (BECKETT, 1996, p. 211) para O e repete "depois de tão longo intervalo como se nunca tivesse sido", como que falando de O, mas também de si mesmo, refere-se a terríveis sintomas que tomam conta do

protagonista, no entanto, o livro menciona que tais sintomas estão descritos na página 40, L folheia o livro para encontrar a descrição, mas O o detém, ele continua a leitura, mas é interrompido com novas batidas de O: Temos a impressão de que O apenas ouve a leitura, mas sua função na peça vai além, como pudemos perceber, ele é responsável por conduzir a leitura, indicando o que é importante e o que deve ser ressaltado. A sentença "Pouco resta a dizer" volta a aparecer e ser repetida por exigência de O, marcando uma outra etapa para o protagonista da história narrada que não estará mais sozinho, a visita lhe chega no meio de uma crise, chega vestida igual a L, O e o protagonista da narrativa e diz: "Fui enviado por – e aqui pronunciou o nome querido – para confortá-lo", em seguida abriu um livro, leu até o amanhecer e "desapareceu sem dizer palavra". O leitor voltava sempre e a cena se repetia, sempre sem trocar palavras, sempre o mesmo livro, sempre a mesma triste história, até que "sem nunca trocar uma palavra, eles se tornaram um só". Essa visita que lhe veio em nome da pessoa querida, como prometido, assume a mesma função de L e coloca o protagonista no lugar de O. Ao assumirem tais funções, percebemos a unidade de L e O, uma vez que esses duplos se tornam um só, a integração desse eu cindido em dois acontece não apenas na narrativa lida, uma vez que o livro serve de espelho para o que ocorre no palco, L e O estão diante de sua própria história.

Contudo, uma vez que a crise desse eu cindido em dois se resolveu, o outro não é mais necessário e um dia após a leitura, o leitor

anuncia que recebeu ordens de não mais voltar, o protagonista vê o rosto querido e ouve as palavras não ditas, mas desta vez tal rosto é o de seu leitor, estabelecendo mais um duplo na narrativa. Em seguida, é avisado de que não será preciso o retorno, mesmo que ele tivesse ao seu alcance, o outro não é mais necessário, o eu está em sua completude:

> Então a triste história pela última vez contada continuaram sentados como se fossem de pedra. Através da única janela o amanhecer não espalhava nenhuma luz. Da rua nenhum som de redespertar. Ou enterrados sabe-se lá em que pensamentos eles não prestaram atenção. À luz do dia. Ao som do redespertar. Sabe-se lá em que pensamentos. Pensamentos, não, não pensamentos. Profundezas da mente. Enterrados sabe-se lá em que profundezas da mente. Do alheamento. Onde nenhuma luz pode chegar. Nenhum som. Então continuaram sentados como se fossem de pedra. A triste história contada uma última vez.
> (*Pausa.*)
> Nada resta a dizer.
> (*Pausa.*) L *começa a fechar o livro. Batida. (Livro meio fechado.)*
> Nada resta a dizer. (*Pausa.*) L *fecha o livro.*
> *(Batida.)*
> *Silêncio. Cinco segundos.*
> *Simultaneamente eles abaixam as mãos direitas sobre a mesa, levantam as cabeças e se olham. Sem piscar. Sem expressão.*
> *Dez segundos.*
> (Fade out.) (BECKETT, 1996, p. 213).

Após fechar o livro, encerrando a triste história contada pela

última vez, a cena final de L e O se olhando sem expressão como se fossem pedras está em simetria com o que acabaram de ler em que não há sequer o redespertar do dia, só o olhar petrificado nos remetendo ao mito de Medusa. O que se dá aqui é a petrificação para o mundo exterior e a volta ao interior, enterram-se nas profundezas da mente sem compreender como cindir o que havia se tornado um. Farias Jr. ressalta que o palco em "Improviso de Ohio" é senão, a representação das profundezas da mente:

> Será essa imagem um indício de auto-reconhecimento em meio à cisão de um mesmo ser? Confinado ao mistério da profundidade de suas mentes, esse duplo de fantasmas vem à luz para revelar o impasse recorrente no *work in progress* beckettiano, o de representar nos limites da falibilidade da linguagem, uma vez que "nada resta a contar". E se até então o tempo e a memória têm sido elementos recorrentes dessa falha no "fazer" e no "contar", notemos que tanto R como L, seriam porções da figuração de uma mesma memória, sem desconsiderarmos o palco como um "profundo da mente", numa escuridão diversa de clarezas conceituais e psicológicas nos diálogos (FARIAS Jr., 2011, p. 61).

Nos diálogos moldados na leitura e nas batidas, percebemos que L e R que sendo um, está confinado nas profundezas de sua mente, mas nada mais resta a saber de si mesmo, o indivíduo encontra-se em sua completude. O conflito resolvido deveria devolver a harmonia interior a esse eu, no entanto, o autoconhecimento aqui não trouxe

conforto, mas o tirou da ilusão, levando a reconhecer como realidade a sua solidão, conclusão semelhante a do protagonista de *Companhia*.

Publicado em 1979, *Companhia* é um dos romances de Samuel Beckett. Marcado por um narrador que se desdobra na tentativa de levar o seu único personagem ao autoconhecimento que, em Beckett, não é sinal de esperança, mas de reconhecimento da solidão e da morte como companheiras do ser humano. *Companhia* é a busca por si mesmo nas proximidades da morte. Para Fábio de Souza Andrade (2012, p. 7), no prefácio a *Companhia e outros textos*, essa obra, juntamente com as duas que se seguiram – *Mal visto, mal dito* e *Para frente o pior* – é representativo da obsessão central da obra beckettiana, "a necessidade moderna de dar forma ao caos da experiência sem aparar-lhe as arestas, de comunicar o incomunicável, de extrair o algo do nada, o movimento, do impasse". Organizar o caos da experiência é necessário, principalmente quando se está velho e só, como a personagem de *Companhia*.

Formado por apenas 57 parágrafos que são marcados pela alternância de vozes, o primeiro parágrafo de *Companhia* instaura uma voz e uma personagem, seguido de um enfático convite ao leitor a imaginar. Tal convite tanto situa o romance enquanto ficção como projeta o leitor para dentro da obra, levando-o a ver diante de seus olhos a cena descrita. O segundo parágrafo apresenta o cenário, as personagens e a proposta. Nada é claro em Beckett, sabemos apenas que há um homem deitado "de costas, em um lugar escuro, de

formato e dimensões a serem criados" (BECKETT, 1982, p. 93), mas não sabemos quem é ele, onde exatamente está ou de quem é a voz que lhe fala, o narrador (até o momento em terceira pessoa), deixa claro a proposta da narrativa:

> Essa, pois, é a proposta. Uma voz que fala do passado, a alguém deitado no escuro. Com uma alusão ocasional ao presente, e, o que é mais raro, ao futuro, por exemplo, Vais acabar como estás agora. E, em outra escuridão ou na mesma, um outro, criando tudo para ter companhia (BECKETT, 1982, p. 42).

Trata-se da busca pelo autoconhecimento, o papel é reconstituir o passado, para compreender o presente e o futuro. A necessidade de reconstrução do passado perpassa várias obras de Beckett como *Molloy*, *Malone Morre*, *O inominável* e a *A última gravação* e todas levando a um único tema: a irremediável solidão do ser humano. Voltar ao passado remete a uma busca de nós mesmos, é recuperar por meio da memória o que um dia fomos para compreender o que somos exatamente. O texto é dividido entre as lembranças da personagem e sua situação atual que a leva a pensar em seu futuro. O jogo de luz e sombras marcam esse passado, sempre claro em oposição ao presente em que se tem a escuridão sem limites.

O leitor desce as "profundezas da mente" dessa personagem, termo usado por Beckett em "Improviso de Ohio", o que só é possível a partir da multiplicidade de vozes: "O uso da segunda pessoa

caracteriza a voz. O da terceira, aquele outro, o intruso. Se ele pudesse falar a quem e de quem fala a voz, então haveria uma primeira. Mas não pode. Não o fará. Não podes. Não o farás." (BECKETT, 1982, p.43). Ao contrário de "Improviso de Ohio", em que o duplo é instaurado na semelhança das personagens e acontecimentos e que o encontro consigo mesmo marca a reintegração desse eu desdobrado, aqui temos a fuga do eu. É necessário que o protagonista fale em primeira pessoa, ou seja, se reconheça enquanto sujeito subjetivo e fale de si mesmo, do que pensa e sente, mas ele é incapaz de ver-se a si mesmo, por isso cria uma companhia, um outro que fale dele por ele, sempre em segunda pessoa. A terceira pessoa que, aparentemente, tem a função apenas de narrador, se coloca como um intruso, um outro dentro da narrativa, instaurando-se também como duplo dessa criatura deitada de costas no escuro. Célia Berrettini (2004), reconhece o narrador e a voz como desdobramento do protagonista:

> Tendo Beckett ultrapassado a terceira pessoa dos primeiros romances em inglês, a primeira pessoa dos grandes textos em francês e a ausência dos pronomes ele ou eu, coloca agora um narrador eu, mas que fala do outro ao outro. Nunca fala de si mesmo. Nunca diz eu. Não fala de si senão quando fala ao outro, tratando-o por tu (você), quase sempre no passado e poucas vezes no futuro. Não fala de si senão falando do outro. E a voz. Em última instância, ouve-se Beckett, tantos são os elementos autobiográficos contidos no texto (BERRETTINI, 2004, p.65).

O eu desdobra-se em três: o homem deitado no escuro, a voz e o narrador (intruso). Berrettini (2004) propõe outra duplicação, o texto e seu autor, uma vez que as lembranças que a voz narra trazem uma série de elementos autobiográficos, o que não nos permite situar o homem deitado no escuro como o próprio Beckett, uma vez que se trata de uma obra ficcional, não uma biografia, mas reconhecemos os elementos que remetem ao "eu" do autor.

Toda ação se dá em absoluto silêncio, é possível ouvir apenas a respiração do protagonista e essa voz em segunda pessoa que lhe repete sempre: "viste a luz pela primeira vez em tal e tal dia, e agora estás deitado no escuro", trazendo-o de volta a sua realidade. A dúvida se realmente está só é constante, pela necessidade de não estar, o personagem quer acreditar que essa voz fala a outra pessoa que também está no escuro. A voz é a única companhia que resta a esse homem que já apresenta pouca atividade mental, como afirma o narrador, mas ela não basta, ainda que seja essencial a ele para que sinta alguma sensação. Ele é o criador da voz e da companhia e, na medida em que elas passam a ser muito importante para a constituição desse sujeito, ele passa a ser o criador de si mesmo:

> Criador da voz, de seu ouvinte e de si mesmo. Criador de si mesmo, para ter companhia. Deixa como está. Fala de si mesmo como se fosse de outro. Também se inventa, pela companhia. Deixa como está. A confusão também é companhia, até certo ponto. Até que o coração começa a cansar-se. O que também é companhia, até certo ponto.

> Melhor um coração cansado, do que nenhum. Até que começa a partir-se. Assim conclui ele, por enquanto, falando de si mesmo. Deixa como está, por enquanto. E de quem é a voz perguntando isso? Quem pergunta, De quem é a voz perguntando isso? E responde, De quem quer que seja que cria tudo. Na mesma escuridão em que está a criatura, ou em outra. Pela companhia (BECKETT, 1982, p. 67).

Nesse romance de Beckett, o eu se desdobra em busca de companhia e tudo que faz é por ela, por vezes se pergunta que contribuição estaria dando a ela ao mudar ou não de posição, contudo, sabemos que ele está imerso em completa solidão. O protagonista está tentando lidar com sua própria confusão, com seu caos interior, para isso precisa falar de si mesmo. Na impossibilidade de ver a si próprio recorre ao outro, mesmo que imaginado. À medida que cria seu duplo, cria a si mesmo. Rosset (1999) afirma que, comumente, o duplo surge como negação de uma realidade que se conhece a existência, mas que, por não ser favorável, prefere-se a ilusão, nesse caso, a companhia. Segundo o autor, "a percepção do iludido é como que cindida em dois: o aspecto *teórico* (que designa justamente 'aquilo que se vê', de *théorein*) emancipa-se artificialmente do aspecto *prático* ('aquilo que se faz')" (ROSSET, 1999, p. 15, grifos do autor). O protagonista de *Companhia* se vê sozinho deitado de costas no escuro, mas não podendo lidar com essa realidade, opta por negá-la e criar um outro, "o iludido transforma o acontecimento único que percebe em dois acontecimentos que não coincidem, de tal modo que a coisa que

percebe é posta em outro lugar, incapaz de se confundir consigo mesma." (ROSSET, 1999, p. 18). A voz é, portanto, ilusão, representa a tentativa de negar a solidão e a aproximação da morte que, percebemos à medida que suas lembranças perpassam infância, maturidade e velhice em treze imagens que o conduz às camadas mais profundas de sua memória. É preciso que ele desça ao seu inferno interior para se reconhecer enquanto "eu" e tornar a primeira pessoa possível.

As lembranças ligadas à infância oscilam entre a presença de uma mãe dura e que não lhe manifestava nenhum afeto e de um pai amigo que lhe dava força e coragem. Na fase adulta, a solidão começa a despontar confirmando-se na velhice em que sempre caminhava sozinho, apenas com a sombra de seu pai como companhia. Chega a lembrar de seu pai até mesmo durante uma relação sexual, demonstrando-se preso a essa imagem. À medida que a voz narra as passagens em que caminha só, ou que seu pai está só, ou ainda quando criança imitando-o, percebemos que o pai é um duplo dele, agem exatamente da mesma maneira, ambos são solitários e andarilhos. O narrador chega a duvidar que um homem em tal decadência possa ter o que lembrar: "Não está claro como a situação chegou a esse ponto. Não existe um passado para comparar a esse presente" (p. 94). É nessas lembranças que o duplo autor-personagem se faz presente, uma vez que muitos dos elementos que aparecem em forma de

memória do protagonista referem-se a vida de Beckett, como assinala Berrettini (2004):

> Companhia é talvez o texto em que Beckett mais se coloca, com suas lembranças da mãe, dura e incompreensiva, que não responde ou mal responde a uma de suas perguntas infantis sobre o quão distante está o céu; com seu intenso amor pelo pai, andarilho como ele, companheiro e amigo; e ainda até com alusões à data de seu nascimento: 'viste a luz pela primeira vez na Páscoa [...]. Viste a luz do dia pela primeira vez no dia em que Cristo morreu'. Ora, Beckett teria nascido numa sexta-feira santa, se é que não forjou tal circunstância, hipótese aventada por sua biógrafa Deirdre Bair (BERRETTINI, 2004 p. 215).

Essas lembranças que lhe vêm à tona, auxiliam-no a reconstruir o seu passado, mesmo que apareçam de modo aleatório, seguindo o funcionamento da memória, não segue uma ordem cronológica. As referências pessoais que o autor coloca no romance passam despercebidas por um leitor que pouco saiba de sua vida, o que não interfere na compreensão e fruição da obra. Reconhecer os elementos biográficos nos leva a ver um Beckett tão solitário quanto suas personagens.

A Voz não permite que as lembranças do passado tomem-lhe por completo a mente, frequentemente o traz de volta ao presente, obrigando-o a olhar a sua realidade, repetindo constantemente "estás só, deitado no escuro" ou "[...] faça o que fizer. A escuridão sem limites." (BECKETT, 1982, p.102). Esse homem velho, portanto mais

próximo da morte, tenta reagir, mas a impossibilidade física e mental o faz querer desistir de viver. A escolha pela morte é uma possibilidade de alívio, mas ele ainda não se livraria da solidão, na morte estamos só, crescendo desse modo a necessidade da companhia. Ele pensa em Deus, mas em seguida, a falta de esperança diante de uma situação sem solução: “Deus é amor. Sim ou não? Não.” (p. 105). A solidão nesse romance é perturbadora, a personagem busca desesperadamente por companhia, “Em outra escuridão ou na mesma, um outro, criando tudo pela companhia.”. A repetição dessa sentença é constante, os pensamentos e as mínimas ações (mudança de posição, o engatinhar), tudo é em função da companhia: “Criatura e criador, criando tudo pela companhia. Na mesma escuridão fantástica de suas fantasias” (BECKETT, 1982, p. 95). O solitário protagonista encontra na presença desse outro um sentido para sua vida ou pelo menos algo que o tire por um tempo do seu estado, é a negação do real, conforme estudos de Rosset sobre o duplo, a ilusão e verdade (1999). Contudo, na impossibilidade de um companheiro real, cria a si mesmo, o seu duplo.

O duplo personagem-voz/companhia se faz de modo tão concreto que não sabemos quem é o criador da companhia, se o personagem ou a própria voz: “E de quem é a voz perguntando isso? Quem pergunta, De quem é a voz perguntando isso? E responde, De quem quer que seja que cria tudo. Na mesma escuridão em que está a criatura, ou em outra. Pela companhia.” (BECKETT, 1982, p. 63). Nesse

trecho, a voz é colocada como criadora da companhia. A personagem busca desesperadamente compreender sua situação, o desespero é acentuado pela repetição das perguntas, recurso esse utilizado em todo romance intensificando a sensação de angústia do protagonista e transferindo tal sentimento para o leitor que, por vezes, é convidado a sentir-se como se ele próprio estivesse deitado de costas no escuro. Contudo,

> [...] toda duplicação supõe um original e uma cópia, e se perguntará quem é o modelo e quem se duplica, o "outro acontecimento" ou acontecimento real. Descobre-se então que o outro acontecimento não é verdadeiramente o duplo do acontecimento real. É, na verdade, o inverso: o próprio acontecimento real é que parece o duplo do "outro acontecimento" (ROSSET, 1999, p. 41).

Partindo dos estudos de Rosset (1999, p.41), a voz/companhia seria o original e o protagonista a cópia, uma vez que ela se concretiza enquanto acontecimento, mesmo sendo imaginada. É esse duplo, inclusive, que é portador da memória do personagem. Após o contato com o seu duplo que serviu de guia pelo seu mundo interior, ele não é mais o mesmo, ainda que continue na mesma situação, visto que "não se escapa ao destino que faz com que o eu seja o eu, e que o único seja o único" (ROSSET,1999, p. 83). Desse modo, não é mais possível levar o desdobrando de si mesmo adiante, a reintegração desses "eus" em um único é necessária. O encontro consigo mesmo, que o narrador

define como “a busca cega e indefinida da mente. Incessante.” (BECKETT, 1982, p.62) finaliza sem qualquer possibilidade de esperança:

> E, do mesmo modo que a mudança da posição antiga para a mais recente vai se tornando mais fácil e pronta com o tempo, o mesmo acontece com a inversão da postura mais recente para a mais antiga. Até que o alívio ocasional que era o estar deitado torna-se um hábito, e finalmente a norma. Tu, que estás deitado de costas no escuro, não te levantarás mais para cingir com os braços as pernas dobradas, ou abaixar a cabeça até que ela não possa baixar-se mais. Com o rosto voltado para o alto, vês que tua fantasia foi trabalho perdido. Até que, finalmente, percebes como as palavras estão chegando ao fim. Com cada palavra inútil mais próxima da última. E como também é inútil a fantasia. A fantasia de alguém, fantasiando um outro alguém, fantasiando um outro contigo no escuro. E, como afinal, o trabalho perdido e o silêncio são melhores. E tu, como sempre foste. SOZINHO (BECKETT, 1968, p. 121-122).

Como ninguém escapa ao real, o protagonista se vê só e sente a proximidade da morte em suas últimas palavras e é obrigatório a eliminar o seu duplo, reconhecendo que a companhia que se tornou essencial era apenas uma fantasia de sua cabeça que na morte perdeu a relevância. A palavra “Sozinho” que ecoa em todo a obra beckettiana fecha o romance, dando a certeza de que, mesmo no seu passado, o protagonista jamais esteve verdadeiramente em companhia. Essa cena final é o ápice do romance de Beckett, a decadência do homem

desesperado por uma companhia, mesmo que criada, mas que caminha completamente só em direção à morte, é o destino de que o ser humano foge e que é obrigado a lidar em *Companhia*. De nada adiantou o protagonista fugir de si mesmo projetando-se em outro, "a morte é um encontro consigo mesmo: é preciso ser exato pelo menos uma vez", (RUELLAN apud. ROSSET, 1999, p. 87) essa exatidão representada pela consciência de sua realidade é a única coisa que resta à personagem que agora tem a certeza de que se morre só, esse é o destino do homem.

Em "Improviso de Ohio" e em *Companhia* temos personagens que se duplicam em busca de autoconhecimento, o "outro" é peça chave para se compreender o "eu", ambos chegarão à mesma conclusão: a solidão. "Improviso de Ohio" termina com o olhar de pedra trocado tanto pelas personagens do livro lido quanto por aquelas que estão no palco, ao se depararem com a necessidade de ser único, portanto, só. Nesse caso, esse "eu" desdobrado se concretiza como um outro que o visita e na coincidência e harmonia dos seres se reintegram em um só. *Companhia*, por sua vez, apresenta essa duplicação como a angústia de um ser que necessita desesperadamente do outro, por isso imagina uma companhia que não é, senão ele mesmo. A busca pela primeira pessoa é constante. Na medida que nega sua realidade, mais se aproxima dela até que ela se torna impossível de ser negada.

Referências

ANDRADE, Fábio de Souza. Prefácio. In. BECKETT, Samuel. **Companhia e outros textos.** Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012.

BECKETT, Samuel Beckett. Improviso de Ohio. In. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: USP/ FFLCH/ DTLLC, 1996.

_____. **Companhia.** Trad. Elsa Martins. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

_____. **Esperando Godot.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BERRETTINI, Célia. **Samuel Beckett:** escritor plural. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental.** Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In. **Dicionário de mitos literários.** Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das Letras.** Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo.** Trad. Ari Roitman. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.

ESSLIN, Martin. **O teatro do Absurdo.** Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

FARIAS JR., Manoel Moacir Rocha. **Beckett**: silêncios, ensaios a partir da poética cênica de Samuel Beckett. São Paulo: Annablume, 2011.

JUNG, Carl G. **O Homem e seus Símbolos**. Nova Fronteira, São Paulo, 1995.

MELLO, Ana Maria Lisboa. As faces do duplo na literatura. In. INDURSKY, Freda & CAMPOS, Maria do Carmo. **Discurso, memória, identidade.** Porto Alegre. Sagra Luzzato, 2000.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo:** ensaio sobre a ilusão. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1999.

A representação do duplo em "História de passarinho", de Lygia Fagundes Telles

Kelio Junior Santana Borges[29]

Introdução

Lygia Fagundes Telles é uma escritora cuja obra já foi amplamente estudada tanto pela crítica especializada quanto por trabalhos acadêmicos desenvolvidos nos cursos de Letras de todo o país. Em face dessa realidade, foi possível definir e reconhecer os lugares-comuns de sua escrita, aspectos estes que tornaram inconfundível sua tessitura textual.

Dentre as principais marcas estilísticas facilmente identificadas na escrita lygiana, encontra-se o fundamento mítico que atravessa toda a produção da escritora. No universo ficcional de Lygia Fagundes Telles, em diferentes direções, é possível perceber a influência direta da herança cultural mitológica grega presente na construção de personagens, enredos, estruturas estilísticas e temas frequentemente explorados pela escritora. Retornar a esse universo mítico e atualizá-

[29] Doutor e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Bolsista CAPES - Doutorado-Sanduíche, tendo desenvolvido estágio de pesquisa na Università degli Studi Roma Tre – Itália, participando como membro do projeto de pesquisa Rede de Estudos de Língua Portuguesa ao Redor do Mundo – Relpmund (CNPq). Professor de Língua Portuguesa no Instituto Federal de Goiás- Campus Aparecida de Goiânia.

lo às realidades do mundo moderno foi um recurso bastante comum no século XX, fizeram isso grandes poetas e escritores que, como outros mestres do passado, encontraram no mito um dos fundamentos de sua expressividade artística, dentre eles podem ser citadas as figuras de Dante, Goethe, Shakespeare, Thomas Mann.

Recorrendo a essa atmosfera mítica, a escritora insistentemente aborda questão da duplicidade que, representada por meio de diferentes modos e com deferentes valores, pode ser encontrada facilmente em seus enredos. Segundo Vera Maria Tietzmann Silva, a imagem do duplo, "tão frequente na literatura e nos contos da autora, tem suas raízes fincadas no solo fértil da mitologia, podendo ser encontrada sob diferentes aspectos em narrativas sagradas e profanas" (p. 89, 2001). Em sua pesquisa de mestrado da qual resultou o livro *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*, a pesquisadora dedicou certo espaço à abordagem do tema, relacionando-o à temática da metamorfose, outro elemento comum na obra lygiana que também tem "suas raízes fincadas no solo fértil" do universo mitológico.

A temática da duplicidade na obra da escritora também foi investigada por Berenice Sica Lamas em sua pesquisa de doutoramento intitulada *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em psicologia e literatura*, publicada em livro em 2004. A partir de um corpus constituído por 7 contos, a estudiosa promoveu uma profunda

exploração psicológica do tema, apoiada em referências teóricas relevantes.

De diferentes maneiras, esse conceito de duplicidade acaba por perpassar os contos, os romances e, até mesmo, os textos memorialísticos da escritora. Tão intensa se faz a abordagem dessa temática que talvez possamos inserir o nome de Lygia Fagundes Telles na lista de escritores que mais exploraram o duplo, fazendo desse tema a pedra de toque de suas obras. Ao redor do mundo ocidental, nomes como Edgar Allan Poe, E. A. T. Hoffmann, F.M. Dostoievski, Jorge Luis Borges, Julio Cortazar e Carlos Fuentes são outros escritores amplamente reconhecidos por fazerem uma complexa e profunda sondagem do tema.

Mesmo sendo explorado recorrentemente pela escritora, o duplo lygiano parece sempre novo, denotando sempre novos valores, cada vez mais mergulhando no universo interior do humano representado pelas personagens. Irmãos, tapeçarias, espelhos e duplicações oníricas são algumas das possibilidades com que esse assunto se manifesta na pena da autora. Nesse contexto plural e multifacetado, selecionamos o conto “História de passarinho”, para nele investigarmos como o duplo outra vez é retomado pela contista. Numa perspectiva analítica de caráter mítico-simbólico, promoveremos uma leitura que terá como norte estudos de pesquisadores do tema do duplo.

Algumas palavras sobre o duplo

Antes de ser representada no campo da arte literária, a questão da duplicidade ou do desdobramento do ser já se fazia presente no imaginário de povos antigos cuja consciência de mundo era fundamentalmente mitológica. Dentro desse universo essencialmente mítico em que a noção de dualidade existencial tem suas raízes fincadas, a dupla constituição do ser já simbolizava princípios de oposição e, até mesmo, verdadeiras contradições com as quais era questionada ou problematizada a concepção de unidade das coisas e, em particular, do ser humano.

No caso do Ocidente, a herança cultural da Grécia foi aquela que mais intensamente contribuiu para o enriquecimento do imaginário relativo ao tema da duplicidade. Tanto na mitologia quanto na filosofia, os gregos expressaram e refletiram, de diferentes modos, sobre a constituição dupla do mundo e do ser.

Em relação especificamente à constituição dupla do ser humano, as narrativas míticas gregas são fonte inesgotável de investigação, apresentando variadas possibilidades de se identificar imagens, situações e personagens atravessadas por uma constituição/existência de caráter dúplice. As passagens míticas relativas a Narciso, aos Dióscuros, a Perséfone, ao deus Dioniso e às inúmeras metamorfoses de Zeus são apenas alguns dos episódios nos quais o tema pode ser rastreado antes de ser representado pelos artistas gregos nas epopeias e nas tragédias gregas, por exemplo.

A presença e a constância dessa discussão em narrativas tão antigas como nos mitos gregos deixam evidente quão essencial ela é para a consciência humana primitiva. E sua retomada, no universo literário, demostra quão importante ela continua sendo, impondo-se como fonte de inquietação e de interesse para a humanidade, comunicando-lhe com o que lhe é mais íntimo e misterioso: "Esse símbolo é constantemente retomado porque ele fala da essência e da existência do ser, colocando em xeque a unidade psíquica, tão mais significativa quanto mais se mostra frágil" (MELLO, 2000, p. 123).

Para além de uma questão de caráter identitário, essa dupla constituição da existência humana também se torna representativa de uma perspectiva intuitiva segundo a qual os indivíduos teriam um espaço de atuação na construção de seus destinos. Como explica Nicole Fernandez Bravo:

> A ideia da dualidade da pessoa humana – masculino/feminino, homem/animal, espírito/carne, vida/morte – revela uma crença na metamorfose (até mesmo a mentempsicose) que implica uma certa ideia do homem como responsável pelo seu destino (2005, p.262).

Essa duplicidade foi inicialmente denominada de *alter ego*, ou seja, um outro eu. Enquanto duplo literário, em sua versão clássica, foi amplamente repassada pelo dramaturgo Plauto (230 a 180 a. C) em suas comédias, vertente que influenciou inúmeros escritores dali em diante.

No entanto, foi no contexto do mundo moderno que o antigo *alter ego* apareceu sob uma nova roupagem, assumindo a forma de *duplo* e tornando-se um dos lugares-comuns da estética romântica: "O termo consagrado pelo movimento do romantismo é o do *Doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Ritcher em 1976 e que se traduz por 'duplo', 'segundo eu'. Significa literalmente 'aquele que caminha do lado', 'companheiro de estrada'" (BRAVO, 2005, p.261).

No decorrer do tempo, como explica Adilson dos Santos, esse tema "errante e recorrente", tão caro à literatura mundial, "apareceu e continua a aparecer sob as mais diversas formas, intrigando e instigando a curiosidade e a imaginação de escritores, críticos e leitores" (2009, p. 52). Ana Maria Lisboa de Mello, em se estudo "As faces do duplo na Literatura", defende que a insistente recorrência desse tema no universo literário se justifica porque ele "diz respeito a questões muito inquietante para o ser humano (MELLO, 2000, p. 111), mas vale dizer que o duplo, há muito, vem sendo representado em outras manifestações artísticas, em especial, no cinema e na televisão, em que, devido à diversidade de recursos visuais, possibilita explorar intensamente suas diferentes manifestações.

Mesmo não possuindo os mesmos expedientes do campo audiovisual, a arte literária conta com uma gama de possiblidades por meio das quais representar a cisão do Eu, tais como o desdobramento "em sósias, irmãos – gêmeos ou não", além de ser representada "pela sombra, o retrato ou a imagem refletida no espelho" (MELLO, 2000, p.

113). Dentro do romantismo, estética responsável por uma das mais significativas abordagens do tema, o duplo estreita laços com um específico gênero literário específico, dentro do qual, graças à ampla possibilidade de representação da duplicidade, concedeu asas à imaginação criativa dos escritores. Trata-se de gênero fantástico cuja essência sobrenatural, permite maior maleabilidade no processo de representação das dualidades do ser. Sobre essa relação entre o duplo e o fantástico, Mello comenta que:

> o tema da duplicidade do Eu mostra uma afinidade particular com o gênero literário – o fantástico –, tendo alcançando o apogeu no romantismo, momento em que se consolida a exploração do tenebroso e do irracional na ficção, tendência que faz face ao paroxismo do racionalismo ocidental (2000, p. 117).

Em muitos de seus textos Lygia Fagundes Telles também recorre ao sobrenatural para representar o duplo, aspecto amplamente investigado por Lamas, ao falar sobre o duplo e o sobrenatural lygiano, a pesquisadora afirma:

> Em grande parte de seus textos considerados fantásticos, observa-se a sistematização de eventos impregnados da impressão da duplicidade e que, em determinado momento de desvelamento, criado pela linguagem ficcional da escritora, inquieta e perturba as personagens-protagonistas (LAMAS, p.17).

Embora essa relação entre o duplo e o sobrenatural seja frequente, no conto "História de passarinho", ela não acontece. No conto em estudo, a escritora resgata uma perspectiva de duplo bastante antiga, comum à consciência de mundo primitiva. Trata-se da dualidade na qual o "eu-humano" tem como uma extensão de si um "eu-animal", tipo de duplicidade representada, por exemplo, nas constantes formas animalescas assumidas por Zeus, recurso utilizado para não ser reconhecido e, assim, poder seduzir inúmeras de suas amantes.

Neste caso, o esse outro se realiza enquanto forma animal, ele constitui um *alter ego*, como já exposto acima. Além do exemplo de Zeus, na mitologia grega, há outros exemplos nos quais essa versão do duplo foi identificada, Bravo cita a lenda da tatuana − registrada por Miguel Angel Asturias, em *Leyendas de Guatemala* (1929) – na qual, "o duplo é, em geral, o nahual, forma animal intercambiável com a forma humana. Nele se traduz a lembrança de uma simbiose entre o animal e o humano" (BRAVO, 2005, p.262). A pesquisadora também faz alusão a antigas "lendas da alma viajante que sai do corpo do adormecido e assume o aspecto animal ou o de uma sombra constituem, nesses relatos, uma das representações do *alter ego*" (BRAVO, 2005, p.262)

No imaginário mítico, o ser humano poderia ter como um desdobramento de si uma forma animal. Infelizmente, com a substituição paulatina da consciência mítica pelo pensamento de ordem racional, essa identidade animal, devido ao seu valor primitivo,

foi sendo rechaçada. Dentro da nova concepção de mundo, norteada pela razão, essa perspectiva animalesca identificada como constituição humana passou a ser entendida como negativa, por isso sofreu intenso processo de negação no decorrer do tempo.

O sistema binário criado pelo pensamento de caráter racional estabeleceu inúmeras dualidades, entre as quais aquela em que o humano se opunha ao animal e, nessa oposição, o valor ou o traço de animalidade constitui parte rechaçada, ou seja, "o animal funciona, desde as origens, como um espelho paradoxal no qual o homem se interroga em busca da sua humanidade, rejeitando a insuportável imagem animal que a natureza lhe projeta" (NEVES, 2014, p. 100).

Márcia Seabra Neves, ao se debruçar sobre o sentido dessa dualidade do ser humano, comenta o valor fundamental − mas ameaçador − desse duplo animalesco:

> [...] o animal surge, desde as origens, investido de uma alteridade radical, em relação à qual o homem se define, por denegação, a si próprio, representando, por um lado, aquele seu quase semelhante, reminiscência nostálgica de um substrato de natureza perdida, e, por outro, a parte mais arcaica e instintual do humano, aquela onde se ocultam as suas pulsões indómitas. Deste modo, a definição do humano forja-se geralmente através da impugnação da animalidade, ou seja, da rejeição enfática da nossa própria natureza animal, sintomática, sem dúvida, do temor suscitado pelo retorno involuntário a um estado de bestialidade primeva (2014, p. 100).

No entanto, no movimento de contestação e de desconstrução das dualidades essenciais redutoras iniciado nos últimos tempos, o animal vem passando por um processo de ressignificação e, em especial dentro do campo literário, tem assumido sentido bastante específico, contribuindo para discussões atuais tanto de caráter sociocultural quanto estético:

> Ora, esta perturbante relação do humano com a sua animalidade perdida ou refreada tem adquirido uma projeção renovada na literatura contemporânea, onde cada vez mais insistentemente os escritores indagam a essência animalesca do ser humano, perscrutando o corpo das suas personagens como motivo e tema dinâmico das suas narrativas, ou seja, como veículo de manifestação do insólito ficcional (NEVES, 2014, p. 100).

Por meio de representações corpóreas ou criando duplos animalescos, autores contemporâneos têm retomado e reelaborado a conflituosa dualidade valorativa do passado, fazendo do corpo animalizado um espaço metafórico dentro qual se estabelecem antigas e novas tensões entre o humano e o animal. No resgate dessa forma animal tão antiga, tais artistas encontram a possibilidade de representar diferentes e importantes aspectos da realidade humana atual, sejam eles positivos ou não. Mas, em meio às variadas possibilidades de sentidos relacionados à imagem dessa versão animal dentro do universo literário contemporâneo, destacamos aquela que

simboliza certo princípio de liberdade, espécie de "alegoria da libertação do ser humano das amarras sociais inibitórias que o confinam a uma vida de anódina conformação, regulada por normas, padrões e valores morais estatuídos pela sociedade" (NEVES, 2014, p. 105).

Essa problematização acerca forma animal e de seus sentidos nos textos literários atuais, apesar de rápida, se fez necessária porque, no conto analisado, o duplo se realiza enquanto identificação com um corpo animal. O texto em análise não é único em que Lygia Fagundes Telles lança mão dessa dualidade humano *versus* animal, outros contos como "Tigrela", "Lua crescente em Amsterdã", "A caçada" e até o romance "As horas nuas" são outros contextos nos quais a escritora torna essa duplicidade ainda mais misteriosa e significativa. Mas, na impossibilidade, de uma abordagem tão ampla, nos deteremos, a seguir, na análise do conto "História de passarinho", por meio do qual exemplificaremos essa original reconfiguração do duplo mítico.

Sobre a história do homem e do passarinho

O conto "História de passarinho" faz parte da coletânea *Invenção e memória*, publicada originalmente em 2000. Das quinze narrativas que compõem o livro, o texto em estudo chama a atenção por ser aquele de menor extensão, tomando apenas o espaço de duas páginas e meia na mais atual aparição, ocorrida em 2009 com a publicação de toda a obra da escritora pela Companhia das Letras.

Na realidade, essa narrativa não é apenas a menor da coletânea em si, é a menor narrativa escrita por Lygia Fagundes Telles em toda sua carreira. Se consideramos importante aludir à pequena dimensão deste texto, isso acontece porque, mesmo bastante curto, ele surpreende pela densidade temática e pela sofisticação estrutural, constituindo um rico tecido literário no qual podem ser investigados diferentes lugares-comuns da obra lygiana.

O texto é narrado em terceira pessoa por um narrador onisciente que, em idas e vindas no tempo, reconstrói os fatos relativos à vida do protagonista, um pai de família que um dia decide sair de casa, deixando para trás um lar, um emprego, esposa e filho, para não mais voltar.

O texto se inicia no tempo presente quando, um ano depois do ocorrido, a esposa abandonada, mais uma vez, narra, a um grupo de curiosos, as circunstâncias em que o homem ruivo abandonou o lar. Apesar de já conhecerem os fatos, as pessoas se juntam para ouvir a mulher falar do marido e do modo inusitado com que ele partiu:

> Ele era um santo, disse a mulher abrindo os braços. E as pessoas em redor não perguntaram nada e nem era preciso, perguntar o que se todos já sabiam que era um bom homem que de repente abandonou casa, emprego no cartório, o filho único, tudo. E se mandou Deus sabe para onde (TELLES, 2009, p.95).

Segundo a versão da esposa, a atitude do homem teria sido consequência de um ato de loucura. Para ela, a mudança de comportamento do esposo começou com chegada de um pássaro à casa deles: “Só pode ter enlouquecido, sussurrou a mulher, e as pessoas tinham que se aproximar inclinando a cabeça para ouvir melhor. Mas de uma coisa estou certa, tudo começou com aquele passarinho, começou com o passarinho” (2009, p.95).

Voltando-se para o passado, o narrador observador descreve a vida do homem antes de sua partida, período quando ele, depois de encontrar o filhote de ave, leva-o para casa com o objetivo de cuidar do animal. O homem, por não entender do assunto e pelo fato de a ave ser ainda muito pequena, não consegue identificar qual a espécie do pássaro. E, justamente por não saber se se tratava de um canário ou de pintassilgo, o homem não é capaz de responder a pergunta do filho adolescente quando este lhe questiona que tipo de pássaro seria aquele. Diante da incerteza do pai, o garoto tece um comentário crítico ácido, deixando evidente a falta de respeito e de empatia pela figura paterna: “O menino mascava chicle. Você não sabe nada mesmo, Pai, nem marca de carro, nem marca de cigarro, nem marca de passarinho, você não sabe nada” (2009, p.96).

Diante desta e de outras passagens expostas pelo narrador, fica evidente o quanto a imagem de lar harmonioso propagada pela esposa era falsa. O seio familiar abandonado pelo homem ruivo era, na realidade, um ambiente dentro do qual ele se sentia sufocado pelas

constantes críticas oriundas tanto do filho desrespeitoso quanto da esposa lamuriosa, contexto que despertava nele o desejo de se afastar de qualquer forma daquele lugar: “Em verdade, o homem ruivo sabia bem poucas coisas. Mas de uma coisa ele estava certo, é que naquele instante gostaria de estar em qualquer parte do mundo, mas em qualquer parte mesmo, menos ali” (2009, p.96).

Se a vida do homem ruivo dentro daquela família já era ruim, com a chegada do pássaro, as coisas ficaram ainda piores porque o animal se tornou motivo para maiores reclamações, principalmente, da parte da esposa. Além das lamúrias cotidianas, passaram a ser constantes os protestos contra o cantar do pequeno pássaro: “Ai!, o canto desse passarinho, queixava-se a mulher. Você quer mesmo me atormentar, Velho. O menino esticava os beiços, tentando fazer rodinhas com a fumaça do cigarro que subia para o teto, Bicho mais chato, Pai, solta ele” (2009, p.96).

Apesar de insatisfeito com a situação, o homem continuava ali e suportava, a seu modo, o peso daqueles laços afetivos sufocantes. Ele se submetia às humilhações da mulher e ao desrespeito do filho por acreditar e seguir o que é imposto por nossa cultura, um verdadeiro amontoado de normas e padrões cujo objetivo maior é construir um mundo de aparências sociais. Assim como acontece em tantos outros lares, aquela família sustentava a falsa imagem de “família perfeita” e o homem, como membro, era obrigado a compactuar com a dramatização.

Comprometida com as aparências sociais, a esposa sente-se obrigada a manter a imagem de harmonia familiar, mesmo depois de o marido partir sem deixar explícitos seus motivos. Para sustentar tal imagem, ao recontar a história, ela evita criticar o ex-companheiro ou macular a imagem dele, por isso sequer alude às insistentes cobranças que ela fazia, lamuriosos e longos discursos nos quais fazia todo tipo de ofensas ao marido: “Decorridos os cinquenta minutos das queixas, e como ele não respondia mesmo, ela se calava, exausta. Puxava-o pela manga, afetuosa, Vai, Velho, o café está esfriando, nunca pensei que nesta idade avançada eu fosse trabalhar tanto assim” (2009, p.97).

Graças à narração em terceira pessoa, o leitor tem acesso à verdade acerca do convívio familiar e dos fatos por trás daquele abandono de lar, cujo principal elemento motivador foi o final trágico do pássaro, situação bastante simbólica no texto. Numa certa noite, depois das tradicionais e demoradas queixas da mulher, acontece o inesperado, o pássaro alcança a liberdade almejada: “O homem ia tomar o café. Numa dessas vezes, esqueceu de fechar a portinhola e quando voltou com o pano preto para cobrir a gaiola (era noite) a gaiola estava vazia. Ele então sentou-se no degrau de pedra da escada e ali ficou pela madrugada, fixo na escuridão” (2009, p.97).

Com a fuga da ave, o homem fica desolado, pois nutria um carinho imenso pelo pássaro. O fato lhe deixa de tal modo impactado que ele passa a noite ali mesmo, sentado na escada de pedra. Ao amanhecer, a situação fica ainda pior quando o homem, motivado por

certos indícios, descobre que a avezinha poderia ter sido comida por um gato da vizinhança:

> Quando amanheceu, o gato da vizinha desceu o muro, aproximou-se da escada onde estava o homem ruivo e ficou ali estirado, a se espreguiçar sonolento de tão feliz. Por entre o pelo negro do gato desprendeu-se uma pequenina pena amarelo-acinzentada que o vento delicadamente fez voar. O homem inclinou-se para colher a pena entre o polegar e o indicador (2009, p.97).

Em face da trágica descoberta, o homem mantém-se em silêncio. Mas, não bastasse a dor daquela revelação, ele teve de suportar ainda o comentário irônico e cruel do filho. Ao também deduzir o ocorrido, ele não perde a chance de dirigir-se ao pai, fazendo piada com a suposta morte do pássaro: "Mas [o homem ruivo] não disse nada, nem mesmo quando o menino, que presenciara a cena, desatou a rir, Passarinho burro! Fugiu e acabou aí, na boca do gato?" (2009, p.97).

Naquele momento, sem manifestar nenhum tipo de revolta ou de dor, apesar de certamente estar sofrendo muito internamente, o homem ruivo demostra ter passado por uma metamorfose, ele não é mais o mesmo, ele torna-se outro, o que é comprovado pelos seus atos, tão dignos e seguros daquele momento em diante. Ainda em silêncio, apanha a pena e a guarda bolso. Ele se levanta e, apesar da dor, caminha contente, com passos firmes e retos, em direção ao

portão, abandonando toda a vida com qual, há muito, estava insatisfeito.

Depois desse resumo com o qual buscamos reconstituir os fatos principais da história, nos deteremos a seguir àqueles elementos e aspectos situacionais relativos à ideia de duplicidade presente no conto de Lygia Fagundes Telles.

O primeiro indício a evidenciar o sentido do duplo no texto é o seu próprio título, pois, apesar de se chamar "História de passarinho", o texto narra, na realidade, eventos relativos à vida do homem ruivo, vida esta alterada com a chegada do pássaro. Enquanto o título aponta para o animal, o enredo prende-se à personagem humana, no entanto, considerando a cumplicidade de sentimentos e comportamentos entre os dois, narrar a história de um é também se debruçar sobre a vida do outro, pois há certo grau de espelhamento entre suas existências, conforme demostraremos a seguir.

Considerando o fato de ser uma narrativa bastante curta, não são muitos os trechos nos quais podem ser evidenciados aspectos indicativos do espelhamento entre o homem e o animal. No entanto, embora sejam poucos, eles deixam evidente os elos entre os dois. O primeiro indício de identificação é percebido, aos poucos, pelo protagonista. No contato diário com a ave, depois de algum tempo, "quando o passarinho cresceu, o homem ruivo ficou sabendo também o quanto ambos se pareciam, o passarinho e ele" (2009, p.96). Nesse

primeiro momento, o protagonista se vê projetado no pássaro, pois, assim como ele, encontra-se preso, mas numa gaiola sem grades. Assim, como o animal ele não pode alçar voo rumo a outras paragens.

Apesar de não falaram "mesma língua", homem e pássaro se comunicavam, compartilhavam um com o outro a angustiada condição de seres aprisionados.

> Antes de sair para o trabalho, o homem ruivo costumava ficar algum tempo olhando o passarinho que desatava a cantar, as asas trêmulas ligeiramente abertas, ora pousando num pé ora noutro e cantando como se não pudesse parar nunca mais. O homem então enfiava a ponta do dedo entre as grades, era a despedida e o passarinho, emudecido, vinha meio encolhido oferecer-lhe a cabeça para a carícia (2009, p.96).

O pássaro evidenciava seu profundo anseio pela liberdade quando, antes da saída do homem, ele se lançava dramaticamente contra as grades da gaiola: "Enquanto o homem se afastava, o passarinho se atirava meio às cegas contra as grades, fugir, fugir. Algumas vezes, o homem assistiu a essas tentativas que deixavam o passarinho tão cansado, o peito palpitante, o bico ferido (2009, p.96, grifo nosso). O homem ruivo observava as constantes atitudes desesperadas do animal e, dentro de si, nutria profunda identificação, compartilhando com a ave o mesmo sentimento de desespero: "Eu sei, você quer ir embora, você quer ir embora mas não pode ir, lá fora é diferente e agora é tarde demais" (2009, p.96).

As palavras proferidas pelo homem expressam suas angústias internas. Enquanto pai e marido, preso a uma relação familiar sufocante, ele se vê em uma situação conflituosa, pois considera também estar tarde demais para se libertar, já seria impossível desvencilhar-se daquelas grades invisíveis. Nesse caso, entendemos que os laços de afinidade entre o homem e o pássaro são aqueles que Yves Pélicier designa como o duplo simpático, em que "[o]s sentimentos de um têm uma ressonância, mas não, necessariamente, uma correspondência no outro" (1995, p. 130).

O destino trágico da ave soou como a voz de um antigo oráculo grego, professando um enigma acerca de seu futuro. Mesmo imaginando ser tarde para se livrar daquele aprisionamento, ele é impulsionado a fazer algo a partir do momento em que acontece a fatalidade da morte de seu duplo, o pássaro com o qual tanto se identificava. Caso permanecesse ali, continuaria vivendo a mesmice daquela condição estanque, ou, assim como o pássaro, ele também poderia se arriscar a fugir, mesmo correndo o risco de, livrando-se daquela realidade, também ter um fim tão trágico quanto o do animal. A consciência dele acerca de suas possibilidades o motiva a mudar seu comportamento, transformando-se em um outro homem, "louco" o suficiente para partir, abandonando sua insatisfatória vida familiar.

Ao tomar essa atitude, ele rompe completamente com os grilhões sociais que o aprisionavam. Embriagado de vida, o homem

ruivo não demonstra nenhum vestígio de temor ou de insegurança e isso está simbolizado no equilíbrio com que inicia seu novo existir:

> Calmamente, sem a menor pressa, o homem ruivo guardou a pena no bolso do casaco e levantou-se com uma expressão tão estranha que o menino parou de rir para ficar olhando. Repetiria depois à Mãe, Mas ele até que parecia contente, Mãe, juro que o Pai parecia contente, juro! A mulher então interrompeu o filho num sussurro, Ele ficou louco (2009, p.97, grifo nosso).

Além de notar como o pai parecia estar contente, o filho também percebeu uma transformação de outra ordem, ele entende estar diante de outro homem. No momento da partida, o garoto testemunhou a transformação que, simbolicamente, é expressa pela mudança na altura e nos passos decisivos do seu genitor. Todo esse processo de transformação deriva da tomada de consciência ocorrida com o passarinho que, tendo mesmo morrido ou não, possibilitou esse momento de epifania, verdadeira revelação libertadora.

Na imagem do pássaro, faz-se representada a alma ou o psicológico daquele homem, sua essência interior completamente aprisionada e sufocada dentro de uma existência angustiante. Nesse caso, o duplo não se relaciona com aquele caráter ameaçador típico do duplo romântico, ele retoma seu sentido primitivo, uma espécie de elemento protetor ou mantenedor da vida.

Nesse conto, temos mais um exemplo da originalidade com que Lygia Fagundes Telles explora o tema/mito do duplo e, mais uma

vez, fazemos nossas as palavras de Vera M. T. Silva, quando diz que: “Nos contos de Lygia Fagundes Telles, a presença do duplo pode ter a função de busca da identidade, de busca da libertação ou pode representar uma projeção da personalidade do indivíduo” (2001, p. 90). Ainda que repassada insistentemente, a questão do duplo na obra lygiana se mostra ainda terreno fértil para análises, pois sempre se mostra ressignificada e envolta numa aura de mistério e de ambiguidade.

A título de conclusão

Como afirma Berenice Sica Lamas: “A literatura introspectiva de Lygia Fagundes Telles é das que mais aprofundam a interioridade do ser, e suas personagens propõem-se modelares para pensar as angústias e os desígnios do ser humano” (2004, p.17). Nessa sondagem da essência humana, a escritora recorre ao duplo como recurso para representar a aventura identitária própria da complexa subjetividade humana universal.

Esse alcance universal atingido pela escrita de Lygia Fagundes Telles tem como um de seus pilares o retorno ao mito com suas ricas imagens e temas. No interior desse profundo legado cultural, o duplo, desde cedo, se fez presente, desempenhando papel de destaque na representação da condição humana e continua sendo um expediente que a ficcionista brasileira explora de maneira sempre rica e original.

Referências

BRAVO, N. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.) **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: UnB, 1998

LAMAS, Berenice Sica. **O duplo em Lygia Fagundes Telles**: um estudo em literatura e psicologia. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.

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

NEVES, Márcia Seabra. Corpos em trânsito: hibridismo, metamorfose e deformação. **REDISCO** - Vitória da Conquista, v. 6, n. 2, p. 99-110, 2014. Disponível em http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/viewFile/4859/4672. Acesso em 18 de maio de 2019. p.99-110.

PÉLICIER, Y. La problématique du double. In: TROUBETZKOY, W. (Org.) **La figure du double.** Paris: Didier, 1995.

SANTOS, Adilson dos. Um périplo pelo território duplo. **Revista Investigações**, v. 22, nº 1, jan., 2009, p. 51-101.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles**. 2. ed. Goiânia: Editora da UFG, 2001.

TELLES, Lygia Fagundes. **Invenção e memória**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2009.

Kelio Junior Santana Borges
http://lattes.cnpq.br/7100462200512642
Doutor em Letras e Linguística (Estudos Literários) pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Goiás com Doutorado Sanduíche na Università degli Studi Roma Tre - Roma, Itália. Autor da tese "A poética dionisíaca de Lygia Fagundes Telles", trabalho orientado pela Drª Maria Zaira Turchi. Mestre em Letras e Linguística pela mesma instituição onde, em 2009, defendeu a dissertação intitulada "Fios de vida. Tramas de história: a ficção de Lygia Fagundes Telles", orientada pela Drª Suzana Yolanda M. L. Cánovas. Licenciado em Letras com habilitação em Português pela UFG (2005). Professor do Instituto Federal de Goiás - Campus Aparecida de Goiânia. Como membro do Grupo de Pesquisa Internacional ?Rede de Estudos de Língua Portuguesa ao Redor do Mundo ? RELPMUND (CNPq) foi Bolsista da CAPES, instituição financiadora de seu estágio de doutorado na Itália, onde foi supervisionado pelo professor Dr Giorgio di Marchis.

Letícia Cristina Alcântara Rodrigues
http://lattes.cnpq.br/8984854846621191
Doutora em Letras e Linguística pela Faculdade de Letras da UFG. Possui graduação em Letras - Português/Inglês pela Universidade Estadual de Goiás (2005) e mestrado em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (2014). Atualmente é secretário executivo da Universidade Federal de Goiás e Professora Substituta no IFGoiás - Campus Goiânia. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: imaginário, vampirismo, fantástico, mito do duplo e Commedia, de Dante Alighieri.

Poliana Queiroz Borges
http://lattes.cnpq.br/4740588072524383
Doutora em Estudos Culturais, Comparativismo e Tradução (UFG). Mestra em Literatura Comparada (UFG). Pesquisa as relações entre Música e Literatura na perspectiva dos Estudos Interartes e Literatura e Cultura. Integra o Grupo de Pesquisa e Estudos Osmanianos: arquivo, obra, campo literário (UnB) e também o Centro de Estudos Brasileiros (UFG). Atua como professora de Música e Literatura na rede privada de ensino, na qual desenvolve o método Lúdico-Afetivo para o Ensino de Música & Literaturas.

Poliane Vieira Nogueira
http://lattes.cnpq.br/0092262046125944
É professora efetiva do Instituto Federal de Goiás, câmpus Goiânia, ministrando aulas no curso de Licenciatura em Letras e cursos técnico e tecnológico. Possui Doutorado em Letras e Linguística (2017) pela Universidade Federal de Goiás e Mestrado em Letras e Linguística pela mesma universidade. Possui Licenciatura em Letras-Português (2009), Licenciatura em Letras-Espanhol (2010) e Bacharelado em Letras (2010) com habilitação em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás. Coordenou os Cursos Técnicos Integrados de Secretaria Escolar e Transporte de Cargas, modalidade EJA no Instituto Federal de Goiás, câmpus Anápolis. É membro do Núcleo de Estudos Culturais, e do Máskara - Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Teatro, dança e Performance. Investiga leitura literária, mediação do texto literário, leitura e criação de poesia na escola, literatura infantil e juvenil, adaptação de clássicos e o letramento na Educação de Jovens e Adultos.

Thalita Sasse Fróes
http://lattes.cnpq.br/9211435381652369
Graduação em Comunicação Social habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Goiás (2000), Graduação em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2002), Especialização em Atendimento Sistêmico à Família pela Pontifícia

Universidade Católica de Goiás (2003), Mestrado em Comunicação pela Universidade de Brasília (2003) e Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (2016) . Atualmente é professora efetiva da Universidade Federal de Goiás. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Publicidade e Propaganda, atuando principalmente nos seguintes temas: mídia, narrativa e imaginário, psicologia e comportamento do consumidor, linguagem publicitária, storytelling e literatura.