

A LITERATURA E O CINEMA EXPLORAM O DUPLO

A dinâmica comparada no ensino em sala de aula a partir da construção da consciência de si no andamento dos enredos

João Carlos de Carvalho¹

RESUMO

O artigo propõe um trabalho conjunto entre literatura e cinema, explorando a questão do duplo que permeia a história da arte em vários níveis. Particularmente, a presença do duplo na literatura implicou sempre um *modus operandi* muito próprio, desde a antiguidade, ganhando relevo de modo fantástico a partir de Edgar Allan Poe, no século XIX, que nos deu uma estrutura moderna de funcionamento que vige até hoje. A ideia é explorar em sala de aula, a partir de um princípio de leitura atenta, a relação entre literatura e cinema, onde a questão do duplo é investigada por duas linguagens que ora se aproximam, ora se afastam, criando novas dinâmicas de significação. Quatro obras em tela, com suas respectivas adaptações, serão analisadas como potencial de esclarecimento psíquico-literário a partir de uma clara ação didática: “William Wilson”, de Edgar A. Poe; *O sósia*, de F. Dostoievski; *Clube da luta*, de Chuck Palahniuk; *O homem duplicado*, de José Saramago.

Palavras-chave: ficção e cinema; o duplo; ensino; comparação interartes

¹ Universidade Federal do Acre, Campus Floresta, Cruzeiro do Sul. Doutor em Letras. Área de atuação: Teoria da Literatura e Estudos Comparados.

ABSTRACT

This article proposes a joint effort between literature and cinema, exploring the issue of the double that permeates the history of art at various levels. In particular, the presence of the double in literature has always implied a very specific *modus operandi*, since ancient times, gaining fantastic prominence from Edgar Allan Poe, in the 19th century, who gave us a modern structure of operation that is still in force today. The idea is to explore in the classroom, based on a principle of attentive reading, the relationship between literature and cinema, where the issue of the double is investigated by two languages that sometimes come together, sometimes move away, creating new dynamics of meaning. Four works on screen, with their respective adaptations, will be proven to have the potential for psychological-literary enlightenment based on a clear didactic action: “William Wilson”, by Edgar A. Poe; The Double, by F. Dostoievski; Fight Club, by Chuck Palahniuk; The Double, by José Saramago.

Keywords: fiction and cinema; the double; teaching; interart comparison

Ao comentar sobre o duplo em uma aula, pensei o quanto desafiador seria levar uma questão tão emblemática e humana para o domínio de um público iniciante, fosse no ensino secundário, fosse em anos mais adiantados da graduação ou pós-graduação. Sem o ingrediente da curiosidade, ou o olhar siderado para si mesmo, revirando os porões de nossas idiossincrasias, não teríamos como mergulhar de maneira mais profunda em uma malha tão complexa de referentes que alimentam nossa linguagem a partir da outra voz que nos sussurra sempre de viés.

Pensar assim, na verdade, implica compreender que a construção humana envolve um suspense de expectativas colhido ao aleatório de nossas escolhas. Somos determinados por forças muito além da nossa compreensão, e esse mistério a nos mover significa estarmos sempre escondendo alguma lógica que não convém. Mas a tese principal, que nos leva a uma indução por princípio, envolve uma pergunta chave: o que o duplo tenta revelar e/ou esconder? A perspicácia dessa indagação está envolta naquilo que projeta nossa consciência para o mundo, ou o para-fora-de-si, e tem como resposta as articulações de estratégias de defesa. Mas do que nos protegemos com o duplo? O fazer artístico deixa a resposta um tanto translúcida, pois estamos diante de nossas contradições, em um risco radical e especular, por meio da letra que se perde. O duplo revela e esconde, na verdade, sempre, porém, na transversalidade. O que está em pauta é o complexo jogo das identidades, ou a dança das máscaras que promove o “demônio das analogias”. A consciência em construção se alimenta dos embates, ou das encruzilhadas, e o que resta, como deslocamento, conduz a um fértil mal-estar. A linguagem é um campo de batalhas, como nos ensina as indicações bakhtinianas, mas um campo que tenta se organizar a partir de uma lógica interna, própria, em primeiro lugar, para ser testada no mundo onde a linguagem desafina. A linguagem artística é o acampamento onde alojamos nossas vertentes mais cruéis às peneiras de possíveis virtudes. A literatura tenta colocar em questão tudo isso a partir de uma matéria básica

que ilude, porque todos a usam à farta em seus cotidianos. Ela testa as nossas táticas de defesa e procura nos devolver curados, verbo sobre verbos, porém ainda mais sedentos de exercícios terapêuticos ou poéticos como projeções de mundo nunca antes ansiadas.

A questão do duplo sempre permeou os ínvios caminhos literários, desde os seus primórdios. Lembremos de Aquiles em *Iliada*. Depois de abandonar a batalha contra os troianos, enciumado porque Agamemnon lhe tinha tirado a linda troiana Briseida, retorna ao conflito depois da morte de seu parceiro Pátroclo. A relação entre os dois até hoje é envolvida em controvérsias interpretativas. A inserção de Aquiles representa, no ponto de vista que tentarei desenvolver aqui, uma retomada dos estilhaços deixada pelo rastro de sangue de seu duplo. É uma afirmação da vontade que estabelece uma rede articulatória de enredo que formatará todas as bases de andamento ficcional séculos adiante. No caso, a morte de Pátroclo, como perda de um duplo deflagrador de vozes, faz com que Aquiles entre novamente na batalha em busca de uma outra identidade, ou de uma outra voz. Ao derrotar o troiano Heitor e vilipendiar seu cadáver, Aquiles recupera o poder rearticulatório da narrativa épica e torna o prosseguimento possível dentro de uma órbita de conflitos ainda maior, pois a humilhação que ele submete aos troianos estremece toda a malha antecipatória dos acontecimentos. Um dos aspectos do gênio homérico está em estabelecer parâmetros motivacionais

ao campo de batalha das dicções herdadas por séculos de transmissão oral. Este campo enfeixa os conflitos para que haja o andamento da narrativa centrado em ações selecionadas a partir de um núcleo de conflito. O maquinário da ficção basicamente se alimenta das alternativas que gravitam em torno de certos limites. Todos os ritmos literários se rearticulam desse manancial até hoje. Nesse caso, ou o choque entre o eu e o outro produz o funcionamento do processo retórico, ou a possível linguagem se esboroa nas penedias dos bloqueios internos. O que se fala nunca é o que se fala, no entanto, o que desliza não pode se desprever de encanto. Não se foge à sedução que a linguagem tenta imprimir em todas os eventos, e a literatura procura nos lembrar o quanto somos limitados fora de nossos domínios de escrita. A consciência é a letra que quer se imprimir a partir de um outro, ou a voz oculta que pede alguma forma de tradução. É o aceno do barco ébrio que vaga entre espumas de emblemas a serem pescadas pela voz (nossa, outra?), em busca de uma autonomia. Andamos ao relento que a consciência obriga (ou abriga?), mas a alma se autodevora dos restos de colisões, transformadas muitas vezes em metalinguagens que funcionam como verificadoras de potências adormecidas.

Na poesia, Fernando Pessoa é o caso mais flagrante e radical de desdobramentos do eu. Os duplos, chamados de heterônimos, projetam um cosmos infinito de um sujeito lírico que só pode ser ao dividir-se. As possibilidades de um enredo

ficcional e dramático aí são inúmeras. A troca de correspondências com sua noiva Ofélia se tornou emblemática diante da potência poética que acoberta a escrita epistolográfica. Há um claro interdito que deflagra os limites do relacionamento entre ambos. Impedido por questões financeiras de assumir um compromisso mais estabilizado (ou outra razão mais profunda), o poeta, ou o Eu lírico, torna sua possível parceira um duplo que permeará sua travessia. Ofélia é a projeção de um ideal que ele tentará esvaziar pela interferência de outros heterônimos. O noivado fracassa, mas a literatura sai vitoriosa. Todos os ingredientes permanecem para uma construção composicional que melhor venha se adequar à forma arquitetural. Bakhtin defende que formas arquiteturais e composicionais se interdependem por meio de um princípio de estruturação. Os “valores morais e físicos do homem estético”, que se apresentam como um material arquitetônico, procuram se adequar à escolha da composição de um possível enredo (sob aspecto trágico ou cômico, por exemplo). (BAKHTIN, 1988, p. 25)

O duplo é uma resposta ao que restou de emblemático através de um percurso de timidez, ou de titubeios e gagueiras de fantasias de afirmação, diante de um inevitável reflexo. Seremos testados sempre que uma verdade é sussurrada. Sujeitos simplórios ou complexos se irmanam quando suas inteligências são testadas no cerne do muro ideológico das lamentações. Personalidades opostas são investimentos certos quando se encontram em

um processo de conjugação de forças por meio de um enredo. A proposta aqui é explorar como a literatura e o cinema souberam investir na questão do duplo por meio de dinâmicas narrativas próprias, tornando possível uma dobradinha que funcionará em sala de aula, claro, se o docente souber explorar os pontos-chaves em jogo, propostos em cada linguagem. Selecionei quatro textos já clássicos da literatura e que renderam interessantes adaptações cinematográficas: o conto “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe; a novela *O sócio* (1846)², de Fiodor Dostoievski; o romance *O clube da Luta* (1996), de Chuck Palahniuk; também o romance *O homem duplicado* (2002), de José Saramago. As quatro obras pertencem a autores consagrados, do século XIX ao século XXI, reforçando a inesgotabilidade do tema em curso, reafirmado em tantas outras obras clássicas como “O homem de areia”, de E. T. A. Hoffmann, *Dr. Jekyll e senhor Hyde*, de Robert Louis Stevenson³, ou “O outro”, de Jorge Luis Borges.⁴ As adaptações para a tela mostram o quanto instigante é o tema da duplicidade do eu na formação de qualquer sujeito e um desafio para transformar palavras em ações por meio de uma representação cênica.

Sobre adaptações de obras literárias, temos inúmeros exemplos de textos que não conseguem se adequar à linguagem do cinema. Por várias razões, mas principalmente por não

2 Tendo também o título de “O duplo” em algumas outras traduções brasileiras.

3 Mais conhecida como *O médico e o monstro*.

4 Oscar Wilde é autor do romance *O retrato de Dorian Gray* que não disfarça a difícil relação com um outro demoníaco pintado em uma tela que fica escondida do mundo. No Brasil, Machado de Assis e Guimarães Rosa produziram contos intitulados “O espelho”. Ambos exploram radicalmente a presença do duplo a partir do reflexo.

entender que um fenômeno deve completar o outro. Onde um diz, o outro reinventa. Tentar transportar *ipsis literis* a densidade literária para a dinâmica do cinema pode redundar em um estrondoso fracasso. Edgar Morin nos lembra que, para os povos arcaicos (ou cosmogônicos), a noção de duplo não se dissociava de um certo espanto com a sua própria imagem. Em nosso mundo industrial, cercado por espelhos de todos os lados, nos acostumamos com nossos reflexos, nos distanciamos da surpresa de si. Morin diz que precisamos da imagem noturna para nos surpreendermos com o nosso reflexo. Perceber marcas ou desvios nas faces que passavam em branco durante o dia. (MORIN, 2014, P. 46) Investir na sombra é uma maneira de conhecimento mais detalhado de si, pois “a sombra, que nos pega sempre no pulo, manifesta a evidente exterioridade do duplo e sua cotidiana e permanente presença”. (MORIN, 2014, P. 47) Uma adaptação para o cinema de alguma das obras citadas no parágrafo anterior deveria incitar nos roteiristas e diretores sempre uma boa dose de invenção. O duplo é o questionamento de tudo que se considere real a partir da psique, e das próprias condições de uso da matéria prima original. Do texto escrito à tela, o que se fará presente é notarmos a ausência de um detalhe ou outro. Levar para a sala de aula o texto, ao lado da exibição de um filme sobre o duplo, é o desafio essencial proposto aqui por este artigo que se volta para o ensino. O duplo é a coragem que se reapresenta, como surpresa. Nas adaptações, temos contato com detalhes anódinos

que explodem às nossas interrogações. Compreender isso, torna possível estar próximo dos elementos articulatórios de enredo. Mostrar como os pontos obscuros (as sombras) alardeiam o que há de mais precioso e humano em cada um de nós, dá ao docente um instrumento de ação para dialogar com a complexidade dos fatores que nos formam por meio das projeções do imaginário. O reino das imagens forma realidades aparentemente “anormáticas”, mas que é a mola mestra que impulsiona a nossa curiosidade de ser para si e para o outro, ou o em-si-para-o-mundo. Os que se consideram “normáticos”⁵ perceberam que as loucuras retocadas são aquelas que realmente se registram com força simbólica suficiente para auferir uma potência poética e reveladora.

O tema do duplo promove uma compreensão inicial do dialógico, como consciência dos valores da sociedade que nos cercam. O duplo é uma reação ao que falta enquanto articulação de discurso, ou de uma linguagem que precisa encontrar a forma. A forma só pode ter existência estética e como tal depende de um arranjo retórico que esboce uma travessia entre um “eu” e um “outro”, inicialmente interditos.⁶ Para Beth Brait, “as gradações quase infinitas existentes entre o conceito de palavra alheia ou apropriada se estabelecem nas relações dialógica de enunciação”. (1994, p. 25) Esse enlace faz-nos procurar entender as tramas

5 Termo diferente dos que se consideram “normais”, mero rótulo para enfatizar dicotomias convencionais de comportamento aprisionadoras.

6 Lembrar do conhecido poema de Mário de Sá-Carneiro: “Eu não sou eu, nem sou o outro// Sou qualquer coisa de intermédio// Pilar da ponte do tédio// Que vai de mim para o Outro.” (1974, p. 36)

anteriores que levam ao enunciado. Não há como dissociar o “eu”, em um certo momento estratégico do enredo, como a enunciação de um duplo. A coragem de ser está exatamente no ponto em que o questionamento se torna radical, ou seja, vai à raiz buscar revolver a lama, reformatar o objeto por meio do barro, para constituir um esboço de uma outra personalidade, porém, complementar. Quando autores literários, como os já citados até aqui, arriscam-se em aventuras heteronímicas, seja pelo viés ficcional ou poético, estão colocando em risco todas as maneiras de autorreconhecimento convencionais. Da passagem do risco ao reconhecimento, promove-se a própria base para a expressão estética, ou da busca de uma linguagem mais elevada que resgate as lutas dialetais e dialógicas que levaram a humanidade a constituir-se enquanto produto de autoinvenção, ou constructo⁷. A literatura apenas expõe as fronteiras de maneira mais aguda, muitas vezes acerba, dos fatos antes de serem capturados enquanto acontecimentos.

Sob o ponto de vista psicanalítico, a formação do ideal de Eu tem base narcísica e se constitui a partir de uma fase originária especular de identificação com o espanto por meio da projeção da própria imagem. (LAPLANCHE; PONTALIS, 1994, p. 139) O estranhamento é a chave para a compreensão do outro que nos habita e retrabalha a consciência de si. O duplo, ao invés de simplesmente fragmentar, indica a busca de uma potência

7 Percepção permanente de incompletude.

de origem. Toda cura depende das condições de trafegar entre a sanidade e a psicose. A neurose que nos guia é o farol para acobertar a duplicidade, mas não para apagá-la. A recorrência como a literatura explora a questão do duplo só demonstra os aspectos interlúdicos que mediam o ser e o parecer. A negação do duplo é na verdade uma denegação. É uma resistência ao autorreconhecimento (negar a própria verdade que lhe assanha). A literatura expõe as cicatrizes da alma, ou da construção tortuosa das psiques por meio da mesma matéria prima que nos acoberta em um cotidiano. O duplo expõe e se vê limitado pelas barreiras internas que o Eu lhe projeta. Por isso, muitas vezes, o duplo se apresenta de forma monstruosa, terrível.

A herança do modo fantástico do século XIX é essencial para a construção da ideia do duplo que o Ocidente desenvolveu e rearticula até hoje. As obras que surgem nesse terreno exploram exatamente os elementos permeáveis entre o eu e o espaço a se ocupar. O outro é sempre tratado como suposto virtual, pois é assim que o ego se desenvolve, ou seja, na percepção de que há um vazio a se preencher e isso tem o acolhimento com aquilo que poderemos projetar imaginariamente. O que sou não ocupa exatamente o que desejo ser. Mas o virtual pode ser confundido. Como explica uma estudiosa do assunto:

Do ponto de vista racional, espera-se que a função da consciência separe o fantástico e a realidade, enquanto efetividade. Quando

se dissolve essa fronteira é que surge o efeito inquietante ou não familiar (*Unheimlich*), o qual compartilha com as formações do inconsciente essa continuidade entre fantasia e realidade. Assim, um encontro repentino com a própria imagem pode remeter à noção de duplo como o estranho que me olha. Eu sou o objeto de um outro. Eu vejo a mim como um estranho que vem de fora de mim. Eu não me vejo como se me visse no espelho, imagem virtual ou especular, mas como imagem real. Essa despersonalização corresponderá à noção psicanalítica de injunção, isto é, quando se dilui a fronteira entre o que eu sou e as formas pelas quais eu me represento. Está em jogo uma duplicação e objetificação da imagem. Essa imagem que temos de nós mesmos é apreendida sempre como outro, ora idealizada, o chamado Eu ideal, ora desde o ponto de vista de um Outro crítico. (D'AGORD, 2013, p. 4)

A partir dessas formulações psicanalíticas, temos a ideia de potência que se estabelece, no próprio âmbito psíquico, para a dinâmica do constructo da consciência por meio da arte escrevente. A literatura trucida propositalmente as fronteiras estabelecidas pelas noções de realidade herdada e coloca o Eu em xeque diante de seu conducente poder de projeção por meio de uma linguagem sempre sinuosa e que provoca as noções de realidade de nosso cotidiano. Explorar isso de maneira exaustiva se torna o grande

capital para o enriquecimento compreensivo das transações entre Eu e mundo. Em sala de aula, o docente pode perfeitamente explorar as zonas de transição estabelecidas pelas diferentes fases atravessadas pelo aluno ao longo da sua vida: infância, adolescência e entrada na fase adulta. A correlação de forças entre as fases é fundamental para a compreensão de que “tudo que eu sou ainda falta um bocado para ser”. A questão do duplo deve permear exatamente os pontos obscuros que a alma esconde de si para a projeção da própria consciência. A leitura prévia e, após, a análise em sala, de partes estratégicas das constâncias dos textos, permite aprofundamentos surpreendentes para ambos os lados, o que abre caminhos ainda mais profícuos e complementares para as adaptações fílmicas. Evidentemente, o que se propõe aqui é algo idealizado à primeira vista, com tempo e disposição de aprender de ambos os lados. No entanto, o professor tem na escolha pontual de uma obra condições de maior penetrabilidade nos interstícios do texto, assim como melhores parâmetros para tornar mais atraente o seu produto didático. Se resolver trabalhar um curso de extensão, amplia-se o cabedal de possibilidades. Enfim, são inúmeros os caminhos apontados aqui para se explorar o potencial de uma obra literária que trabalha com um tema tão sensível como o duplo. Um esboço ou um esquema breve sobre a falsa consolidação de uma personalidade, ou a dissolução das fronteiras entre normal e anormal, no âmbito da psiquê, dará ao aluno pistas importantes do que ele poderá encontrar na atmosfera literária.

Desta maneira, o estranhamento inicial, provocado pela força projetiva das personagens em curso, transforma-se em parceira indissociável de busca de reconhecimento. Isso, claro, não elide o risco.

Seguindo uma ordem cronológica, iniciaremos com o conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, autor norte-americano do princípio do século XIX, que teve muitos problemas com o alcoolismo, tornando-se precursor das narrativas de investigação por meio de um modo fantástico detetivesco e *noir*, ou gótico, para usarmos uma expressão da época. Esse ambiente misterioso onde transitam suas personagens, entre paradigmas românticos e realistas, antecipa postulados importantes do simbolismo e da literatura moderna como um todo. Não gratuitamente, Baudelaire ter traduzido à época os contos do autor de “O coração denunciador”. Encharcado de uma modernidade urgente, que transaciona com uma tradição de esqueletos no armário, Allan Poe se torna um arauto de uma voz decadente que ecoará pelas décadas adiante. A questão do duplo, tão brilhantemente explorada por ele no conto em tela (o corvo que anuncia a nulidade das formas), congraça impérios de vozes furiosas em busca de uma confluência ordinária de zonas sombrias a serem exploradas por questões que ainda surgiriam no curso daquela fase da modernidade inauguradora. É na ordenação dos fatos estranhos que o enredo encontrará o seu andamento, ou como os próprios fatos colocam o dedo numa ferida já cicatrizada, em meio a situações de desafios

ainda mais perceptivas. O narrador acolhe um olhar hipersensível para se saber o mesmo por uma outra chave que abrirá as portas do futuro.

William Wilson já é um nome que esconde um outro nome, nunca revelado ao longo da narrativa. O foco, a partir da primeira pessoa, procura traduzir desde o início as condições limitadas de sua sensibilidade na presença do outro. Ele se vê como um proscrito, sem virtudes e preso a paixões indomáveis. Os ingredientes para a construção do duplo, já clássico, estão colocados de maneira bem evidente, e isso deve ser exposto pelo professor junto aos seus alunos, antes de entrar em uma análise mais profunda. O leitor aprendiz entenderá que os ingredientes de enunciação são às vezes mais importantes do que o enunciado, em um primeiro momento. O narrador, por exemplo, fala em lidar com “as primeiras advertências ambíguas do destino, que desde então me envolveu tão profundamente em sua sombra.” (POE, 1978, p. 87) Compreendemos, lá atrás, que, ao investir na sombra, manifesta a evidente exterioridade do duplo. Representar o duplo exige uma coragem enunciatória para conduzir o enredo. É preciso retornar à origem, buscar os elementos motivacionais que levaram a se autonegar bem próximo do seu atributo verdadeiro. Esconder o outro é o mesmo que provocar o surgimento do estranho. O outro é o inevitável, é o destino. Ou o real nome que ele nunca conseguirá esconder inteiramente. Ao se encontrar com seu homônimo, nutrido entre os muros de uma escola bastante

rígida nas suas normas de conduta, “coincidentemente” nascido no mesmo dia que o do narrador, temos os elementos que poderão melhorar a compreensão do processo enunciativo. O aluno deve acompanhar, com o olhar atento, a maneira como o narrador trata o seu duplo, futuro fator de tormentos através de uma trajetória que o esmagará paulatinamente ao longo do enredo: “Ele parecia igualmente desprovido da ambição que me levava a dominar e da energia que me dava os meios para isso.” (idem, p. 91) O contraponto entre um e outro parece ser o aspecto norteador que melhor vai se adequar às expectativas transitórias entre o que o aluno vê como enunciação e o enunciado que se avizinha. O professor deve enfatizar as condições privilegiadas que a escrita poética produz para agravar a atmosfera sombria em que sua narrativa transita, ou por onde as revelações dependam de um prosseguimento estratégico de abarcamento minucioso de detalhes: “...quase todos os dias tínhamos uma briga, na qual, concedendo-me publicamente os louros da vitória, ele conseguia, de certa maneira, fazer-me sentir que eu não os merecera.” (idem, p. 92) O professor faz ressaltar que, depois do processo que leva da enunciação ao enunciado, o surgimento do duplo faz surgir uma espécie de dança das máscaras, capaz de revelar e esconder os resquícios que produziram o desdobramento da personalidade, ao mesmo tempo que joga com regras aparentemente naturalistas de representação, o que torna possível que o segundo sujeito pareça de fato uma personagem autônoma, acompanhada por todos

que estão ao lado do narrador. Dessa maneira, as personalidades opostas ajudam a configurar uma atmosfera de confronto onde, cada vez mais, dependerá de detalhes descritivos que somente a literatura tem condições de procurar traduzir, já que o estado de ânimo do narrador nos entrega o risco de confronto na radicalidade da própria busca da palavra que falta para dizer o que o outro é na sua própria evidência alucinatória: “Wilson dava-me a réplica com uma perfeita imitação de mim mesmo – gestos e palavras – e representava admiravelmente o seu papel.” (Idem, p.94) E mais adiante: “...e sua voz, apesar de falar baixo, transformou-se em perfeito eco da minha.” (Idem, p. 94) Nada do que se coloca nunca é definitivo, já que o outro se torna um reflexo de um esboço do que ele deseja para si, por meio da construção contraditória da própria consciência. Esse constructo dá o tom do inacabamento que a energia da palavra escrita sublinha a todo momento como o mote que movimentará todo o restante do enredo.

Nesse conto poesco, as condições de espanto com a própria imagem acabam ajudando a lidar com os hiatos que a narrativa produz no seu prosseguimento. Se falamos em consciência de si, ela só existe enquanto incompletude de uma totalidade de autocompreensão. A literatura expressa uma potência de busca por meio de uma palavra que caiba ou não nos abismos que se abrem. Imerso na sua neurose, tangenciando o perigo real do vazio, ou do caos, ou do abismo inescrutável, cria-se, no entanto, uma atmosfera altamente narcísica e quase psicótica para que o

enredo funcione no seu entrelaçamento de realidades interna e externa. O tempo todo os leitores se sentem convocados a dividir um mundo que só existe no palco de uma verve perceptiva que resiste ao autorreconhecimento. O terrível, ou o monstruoso, que se insinua, assim entenderão os alunos, apenas refletirá o alargamento que a narrativa procura alcançar a fim de dar ao enredo o fluxo de detalhes ainda maior para que se deseje a própria compreensão do impossível. Essa fórmula, descoberta e desenvolvida por Poe, neste e em outros contos se perpetuará como um modelo imprescindível para a questão do duplo na literatura e que o cinema soube tão bem se apropriar e retrabalhar com os seus próprios instrumentos.⁸

Toda a narrativa subsequente continua reforçando os aspectos para enfatizar a presença do duplo em uma atmosfera cada vez mais opressiva, à medida que a identificação do narrador e seu duplo vai se tornando inteira. A noção de que lida com uma voz crítica é bastante evidente: "...hoje eu seria um homem melhor se não tivesse sempre recusado os conselhos daqueles sussurros significativos..." (POE, 1978, p. 95) Há inúmeros outros exemplos que o professor poderá ir colhendo no curso da leitura do conto, junto aos alunos, que enfatizam os pontos de contato e identificação entre as duas supostas personagens: "O mesmo nome! Os mesmos traços! A entrada na escola no mesmo dia! E, ainda, essa odiosa e

⁸ Veremos que os outros três textos escolhidos aqui para a sequência de demonstração e análise seguem bem de perto o modelo estrutural poesco exposto em "William Wilson".

inexplicável imitação de minhas maneiras, andar, voz e costume!” (idem, p. 97) O desconforto do narrador é alarmante, pois a construção do enredo obriga que o processo enunciativo seja bem constante na perfilhação de um em relação ao outro. O tratamento de um sujeito virtual projeta o modo fantástico como um artifício por meio de uma percepção de um vazio a se ocupar. O que se procura preencher é o próprio vácuo de uma personalidade ainda em construção, cujas artimanhas do enredo procuram provocar ao extremo. A radicalidade em jogo é que confunde os papéis e não deixa enxergar que o outro está ali para complementar um perfil fraturado desde o início da narrativa. O duplo, “o estranho que me olha”, traz o real como se o objeto fosse o próprio eu. As fronteiras da personalidade se dissolvem paulatinamente, à medida que o enredo avança e procura traduzir toda a angústia de localização do narrador. O outro crítico, a voz que sussurra, ou o eu ideal, é o impossível, mas isso não se inscreve na narrativa sem os artifícios em jogo, e os alunos vão perceber a literatura como esse jogo capaz de traduzir as intermitências da alma por meio das ponderações de realidades projetadas. A consciência da obra, enquanto constructo estético, na percepção de incompletude, encontra, no cotidiano descrito, através do desenrolar da escrita, as condições possíveis de transações entre o eu e o mundo como resultado da própria falência verbal. As palavras mais sugerem do que completam significados. Ou a dinâmica de significação depende mais do deslizar significante, ou metonímico, onde as

partes têm primazia sobre o todo. O professor leva até o aluno a percepção dos hiatos que a narrativa produz, mostrando que os aspectos realistas funcionam como verniz para o estranho traduzir a vontade e o lugar da fala. Esse hipotético lugar libera a sanha interpretativa e dá a força de ambiguidade necessária para o conto funcionar na sua plenitude de fenômeno de escrita.

O narrador se compraz em descrever os detalhes do mundo sórdido que ele transita: “Três anos de loucuras, gastos sem proveito, só poderiam ter-me dado hábitos de vício, enraizados...” (POE, 1978, p. 97) Ou “...na louca embriaguez de minhas devassidões calquei aos pés os vulgares entraves da decência.” (idem, p. 99) Estas e outras passagens marcam o desenho de um sujeito imerso em seu próprio anseio de autodestruição. Mas o que se tenta aniquilar é o próprio projeto de uma personalidade acabada e, nesse sentido, no tecido da construção do enredo, justifica-se o surgimento do duplo como aquele que apontará os tropeços de um percurso claudicante como uma voz crítica. Manquitolar em um mundo de regras em que o mais esperto deve se sobrepor ao seu semelhante, traz embutida a ideia de que mais cedo ou mais tarde o sujeito poderá ser surpreendido. A decadência, que infla o ambiente transacionado pelo narrador, mostra que as normas são permeáveis e estão em franco declínio diante das novas exigências de adaptabilidade especular. O reflexo que o outro imprime traz de volta os demônios reprimidos, em forma de crueldade e indiferença para que o contraponto se assanhe e faça o enredo

funcionar como um organismo em evolução. Dessa maneira, tudo está por se completar, ainda e sempre.

Quando aparentemente consegue um triunfo sobre um incauto e neófito jogador, o narrador é surpreendido pelo seu duplo e denunciado de maneira inexorável, obrigado a mostrar as provas de suas trapças. Diante do “destino maldito” (POE, 1978, p. 104), só lhe resta o exílio, e mesmo este não poderá render-lhe um apaziguamento da alma dividida: “Tomado de pânico, fugi enfim de sua impenetrável tirania, como de uma peste até o fim do mundo, fugi, e fugi em vão.” (idem, p. 104) A sanha persecutória do duplo se dá de maneira incisiva e penetrante, conduzindo o enredo em direção a um desfecho quase evidente de falência referencial. O mundo erguido pelo narrador se encontra em escombros, pois os canais de comunicação entre o dentro e o fora estão comprometidos pela dança das máscaras: “...fizera tudo de maneira que eu não pudesse ver o seu rosto.” (idem, p. 104) Ou a percepção de uma derrota definitiva: “...eu me submetera sem reação ao seu imperioso domínio.” (idem, p. 105) Ao tentar reagir e se libertar de seu duplo, atacando-o, ele comete um suicídio. No entanto, o leitor aprendiz será alertado para as pistas falsas que todo o imbróglio do enredo sugere. O que se esconde acaba sendo muito mais interessante em termos de análise. A forte alegorização do conto poesco é um prato cheio para qualquer disparate interpretativo. Mas o aluno deve se ater à leitura atenta, nas próprias entrelinhas perversas do texto, pois

o que se revela, também esconde. O modo fantástico, elaborado por Poe, traz a radicalidade do espanto consigo mesmo, por meio da necessidade de se unir as partes como fundamentais para o funcionamento narrativo especular. Rerler certas passagens se torna premente e revela os hiatos que foram sendo preenchidos no curso do enredo. A trama se mostra simplesmente alimentada por meio de uma lógica férrea que, alegorizada, apenas disfarça levemente a importância da percepção da consciência de si. Essa impressão só é possível se se der conta da divisão de toda e qualquer personalidade, literária ou não. Nenhuma consciência poderá se impor se não se contrapuser aos seus estatutos iniciais de adaptabilidade social. O mal-estar que nutre a consciência é a necessidade de deslocamento que o eu, em relação ao outro, não pode evitar de nenhuma maneira para ser. Construir-se também é autodestruir-se. O conto trabalha com os fragmentos de alma de uma personagem obcecada por suas próprias trilhas a serem constituídas com as partes faltantes denunciadas pelo outro, o desconhecido de si.

Como o cinema entendeu Poe? Há diversas tentativas de adaptações da obra desse autor ao longo da história. No entanto, uma das mais interessantes, e que mais próxima chega da atmosfera *noir* de sua literatura, foi reunida em uma trilogia que trouxe importantes diretores europeus dos anos 1960. Louis Malle dirigiu o curta “William Wilson”. O aluno então é alertado a se deparar com uma outra dimensão do enredo traçado pela

literatura. Apesar de se basear no conto que acabamos de analisar, a leitura do cinema implica necessariamente cortes estratégicos que funcionem em uma outra linguagem. O sucesso ou o fracasso da adaptação depende da maneira como se dará esse processo seletivo, envidado pelo roteirista e pelo diretor. Os inúmeros detalhes trabalhados pelo texto verbal são reduzidos ao máximo, em primeiro lugar. Se isso não acontecesse, o aluno compreende que seria apenas uma transladação do texto literário para a tela. No caso, a literatura meramente ilustrada com imagens. Muitas adaptações fracassam exatamente por conta disso.

No curta de Louis Malle, não há maiores detalhes sobre a origem social da personagem narradora. William Wilson surge em uma corrida desenfreada em direção a uma igreja católica. Não estamos mais na Inglaterra sombria do conto, mas na Áustria, em plena claridade do dia. O período histórico, no entanto, é o mesmo. Isso apenas atesta a universalidade do conto. Apesar de ser ateu, a personagem procura um padre para poder confessar um assassinato. Rapidamente muda-se o foco para as lembranças do confessor, que parece muito transtornado, beirando à loucura. São artifícios que o diretor utiliza para enfatizar o desequilíbrio mental da personagem logo nas primeiras cenas. No texto literário, temos um narrador ciente e racional daquilo que está nos apresentando, sem aparentar nenhum desequilíbrio, apesar de parecer um tanto despropositada a relação ambígua que ele, claramente, estabelece com o outro logo nas primeiras páginas. Na literatura fica evidente

o processo alucinatório ao se deparar com um outro que tem as mesmas características que a do narrador, inclusive nascido no mesmo dia que este, e com o mesmo nome. No cinema, tem-se a necessidade de esconder a dupla identidade por uma questão de protelação. Entende-se que o espectador tem outra perspectiva da do leitor. A maioria dos que vão ao cinema com certeza não leu o conto de Poe. Como estamos com uma turma idealizada, que participa ativamente das tarefas, e que acompanha pari passu as instruções do seu mestre em sala de aula, a leitura é obrigatória antes de se assistir ao filme. Perde-se com isso a surpresa da revelação final, no entanto, ganha-se em compreensão das duas linguagens em comparação. Pode-se dizer que uma coisa completa a outra e a graça do estudo estaria enfatizado nesse detalhe.

No filme, William Wilson, o duplo, é um rival que sempre surge das sombras. O cinema, mesmo a cores, pode trabalhar com esses recursos visuais impressionistas com bastante destreza, deslocando o foco de uma à outra personagem em cena. Algumas situações são mudadas para se concentrar principalmente no lado cruel e perverso da personagem protagonista, agora, transformada em um narrador-confessor que deixa o padre sem muitas alternativas de solução para o peso na alma que William Wilson carrega. Quando chega ao derradeiro desenlace, no decisivo jogo de cartas, troca-se, na adaptação, a personagem masculina para uma personagem feminina, representada por uma deslumbrante atriz. Não apenas satisfeito em roubar no jogo, William Wilson

se compraz em açoitá-la na frente de seus parceiros. Todos esses aspectos não deixam de ser seletivos, mesmo que mude uma coisa ou outra em relação ao conto. O aluno compreende que isso se torna necessário para termos, na tela, a dimensão mais exagerada possível da faceta perversa da personagem protagonista. Denunciado pelo seu duplo, só lhe resta um imediato confronto. No conto, isso ainda se arrastaria por algumas páginas e viagens por outros países em ritmo cronológico de prolongamentos descritivos estratégicos. No cinema, sem tempo a perder, vemos um duelo de espadas que chega à mesma conclusão da narrativa literária: ao matar o duplo, com uma facada, à traição, comete-se o suicídio. A maneira como isso se dá na tela tenta criar uma atmosfera ainda mais ambígua, pois em um momento o ator aparece saltando do alto do campanário, e em outro momento surge no chão ensanguentado com a faca cravada em si. Obviamente que se procura terminar o filme destacando até o fim a situação de transtorno alucinatório vivido pela protagonista. Interessante pensar que, tanto em uma, como na outra linguagem, temos um compósito de enredo que depende de estratégias de acobertamento para tentar ocultar as condições de atmosfera psicótica vivida ao extremo pela condução das narrativas. O conto, como o filme, ilustra, de maneira bastante precisa, o funcionamento de uma consciência em construção. Lidar com o duplo, e o aluno poderá intuir isso ao final da análise, é uma maneira de se autoconhecer, e só nos conhecemos se aprendemos a nos escutar. A voz crítica, o outro que nos fala, ou

que nos sussurra, ou nos alerta, é a oportunidade de driblarmos o caos, ou a ausência de significado, e de adiarmos a morte.

Na novela *O sósia*, de Fiodor Dostoiévski, temos a construção de uma personagem funcionário público na Rússia czarista, em meados do século XIX, Iakov Petrovitch Goliadkin, que segue muito próximo às lições poéticas sobre as transições de alma entre um e outro extremo na construção de uma psique literária. No entanto, teremos acesso a muito mais informações contextuais sobre essa personagem do que tivemos no conto “William Wilson”, pois Dostoiévski nos dá oportunidades de uma situação histórica e social mais definível, além de um exame psicológico bem detalhado das condições que levaram o burocrata a sua exaustão enquanto indivíduo dentro do seu limitado mundo, quando resolve ascender socialmente; na verdade, a um universo que não lhe pertence. Porém, ambas as narrativas atestam a universalidade do tema em discussão.

As dificuldades de relacionamento dentro e fora do trabalho ficam bastante evidentes no início da narrativa, apesar de a protagonista acreditar que pode pertencer a um patamar mais alto. Após penetrar em uma festa de casamento de seu chefe, Goliadkin passa por vários embaraços, e todo o seu deslocamento naquele mundo vem à tona: “Tentou dizer alguma coisa, esboçar um gesto; mas só conseguia rir, rir de um modo inconsciente e atoleimado. (...) Tropeçou e pensou que estava se despenhando num abismo.” (DOSTOIEVSKI, 1960, p. 232) A releitura atenta

desses momentos iniciais da construção da personagem, junto com os alunos, permite localizar os fios básicos de início de enredo como um fenômeno emblemático de uma dada condição inercial. Como um grande mestre, o narrador-autor vai tornando, paulatinamente, Goliadkin uma figura risível e ridícula, sem beirar o absurdo. Por outro lado, nas entrelinhas, parece sugerir certa piedade ao leitor, já que a personagem se mostra sempre muito sincera em um universo de rapapés e subterfúgios hipócritas, no entanto, não há dúvida de que Goliadkin está prestes a entrar em crise por estar longe das expectativas de um ideal de reconhecimento que no fundo desejava para ele: “...e veria que ali estava um homem que parecia querer esconder-se de si mesmo, fugir de sua própria personalidade.” (idem, p. 234) Esses e outros detalhes apenas enfatizam os aspectos banais de uma existência que permitirá a entrada do duplo, como um escudo às próprias contradições vividas até então pelo herói do autor russo, ou melhor, o anti-herói, consequência de um tempo onde a sinceridade de propósitos não poderia ser premiada com um reconhecimento de brilho, a não ser que ele se tornasse um outro, completamente distinto do que era e ele não era suficientemente hipócrita para isso.

No outro dia, ao voltar ao trabalho, descobre um indivíduo no seu lugar, exatamente como ele. Essa aparição revela um momento particularmente chave para se entender o restante desembaraço da narrativa, e deve ser sublinhada pelo professor

junto ao aluno: “Não era Goliadkin que ali servia de auxiliar ao seu chefe, que gostava de absorver-se no seu serviço (...) Não, não era esse; era outro Goliadkin, completamente distinto e ao mesmo tempo um Goliadkin que se parecia extraordinariamente com o primeiro. A mesma estatura, o mesmo tipo, idêntico porte, igualmente vestido, também calvo. Em uma palavra, nada faltava...” (DOSTOIEVSKI, 1960, p. 244) É preciso também fazer uma breve comparação com o surgimento do duplo em “William Wilson”. Neste caso, o duplo em Poe acompanha o primeiro desde o início da narrativa, o que atenua o estranhamento, enquanto o duplo em Dostoiévski aparece após uma situação de constrangimento vivida pela personagem em uma festa e o conseqüente remorso dos contratempos causados por sua aparição inoportuna. Como caminhamos pari passu com a construção de enredo, esse aspecto é muito importante, pois pode ser enxergado como uma gota d’água para que o duplo surja como denunciador de toda uma situação limite até então experimentada pela personagem em seu universo acanhado. A dança das máscaras se inicia exatamente para enfatizar o que não se aceita em si mesmo. O espelho invertido conduz a consciência para um autoconhecimento que pode ou não ser aceito. A recusa de que o outro é ele mesmo, torna-se o indício de que o estranhamento conduzirá cada vez mais a narrativa, como um incômodo ainda maior do que aquele visto no conto de Poe, pois lidamos com uma personagem mais crível, sem a moldura gótica do autor norte-americano. O realismo em Dostoiévski

é esboçado sempre na percepção de que a consciência tem de si e como ela se projeta por meio de um torvelinho de valores sempre em ebulição, em um mundo onde nunca as expectativas pessoais ou profissionais são cumpridas como programadas. Em seus romances de maior envergadura, isso ganha tintas cada vez mais dramáticas, como sabemos. Em *O sósia*, Goliadkin se projeta como um sujeito sem muitas pretensões que não sejam as de seguir o seu rumo como funcionário público exemplar. Mas as contradições perceptivas serão ativadas exatamente para alertá-lo do seu papel e da sua aceitabilidade em seu meio: “Começou a duvidar da sua própria existência...” (idem, p. 244) O desânimo da personagem é apenas um aspecto da loucura retocada pelo narrador-autor, pois se torna uma enunciação de que seu destino estará marcado pela maneira como ela se projeta ou se aceita, ou mesmo se recusa, no seu entorno. A personagem, portanto, vive uma crise de deslocamento e não poderá se debater senão na armadilha que sua própria consciência criou a partir de uma falsa perspectiva de si. O professor poderá enfatizar que o meio social se torna uma força preponderante para libertar ou aprisionar ainda mais a personagem na trama do enredo. A maneira como Goliadkin se comporta diante do desafio do duplo enunciará mais e mais buracos a serem tapadas provisoriamente no rumo da incompletude enunciada.

Para completar o imbróglio referencial da novela, ou o realismo em crise despertado pela tensão do modo fantástico,

o chefe de Goliadkin parece ter a mesma percepção do outro, semelhante em tudo ao seu subordinado, e com o mesmo nome. Como lidamos com projeções radicais dentro das tramas narrativas, a personagem de seu chefe surge como mais um desdobramento da própria consciência da obra. O que está em jogo, na dança das máscaras, é a literatura se autoexibindo como constructo. As personagens que surgem não passam de pretexto para agudizar a própria condição limite da personagem em busca do seu autoconhecimento. Nesse caso, já sabemos que a noção do duplo apenas acoberta ou disfarça a neurose. A crise do ser e do parecer é intermediada pela própria articulação da linguagem literária que se constitui em enredo à medida que se propõe revelar os interstícios da alma dividida da personagem protagonista. A negação do duplo é na verdade uma denegação inicial ao autorreconhecimento e por isso bastante fértil em possibilidades de trama a ser considerada a partir daí. Na verdade, o aluno percebe a riqueza do enredo por meio dos elementos em jogo na própria danças das máscaras: o que se nega ainda é o ideal de Eu, ou o espelho torcido que deriva da crise do ser e parecer. Para a suposta cura psicanalítica, necessitaríamos ir à origem da causa. Para a literatura, a cura (desfecho ou não) está no próprio desenrolar, para o bem ou para o mal, da trama que apenas roça a origem, pois o autor-narrador depende de sua maestria retórica com a linguagem a ser empregada para o efeito do estético. Saber que lidamos com uma obra de arte e não com

as claudicâncias de uma alma atormentada, revela muito mais para nós, porque, neste caso, temos acesso ao texto completo, e não ao inacabamento de uma psique de um semelhante diante da busca de uma terapia psiquiátrica, por exemplo. Essa diferença é importante a ser apontada junto ao aluno para que cada vez mais ele tenha a percepção de que a vida que ali desenrola, no texto, está em um nível mais aprimorado de linguagem. Mikhail Bakhtin nos explica ainda melhor esse aspecto:

A particularidade principal do estético, que diferencia nitidamente do conhecimento e do ato, é o seu caráter receptivo e positivamente acolhedor: a realidade, preexistente ao ato, identificada e avaliada pelo comportamento, entra na obra (mais precisamente, no objeto estético) e torna-se então um elemento constitutivo indispensável. Nesse sentido, podemos dizer: de fato, a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja. A arte é rica, ela não é seca nem especializada; o artista é um especialista só como artesão, isto é, em relação ao material. Naturalmente, a forma estética transfere essa realidade conhecida e avaliada para um outro plano axiológico, submete-a a uma nova unidade, ordena-a de modo novo: individualiza-a, concretiza-a, isola-a, arremata-a, mas não recusa a sua

identificação nem a sua valoração: é justamente sobre elas que se orienta a forma estética realizante. (1988, P. 33)

Nesse caso, o que está na obra é uma existência retrabalhada à exaustão por meio da própria linguagem que se debate em si para despertar uma nova maneira de propor a consciência de mundo. Sendo assim, o aluno entende que existem ritmos diferentes de percepção de realidade em relação ao “conhecimento e ao ato” (fragmentos dos interditos). Ao lidarmos com uma narrativa ficcional, os prolegômenos em jogo, que começam a abusar das idiosincrasias do modo fantástico, fazem do outro “virtual” um sujeito autônomo para preencher os vácuos deixados pela personagem protagonista. Goliadkin gesta o duplo para ocupar o espaço que ele não pode avançar para ser o que seja, no entanto, como isso gera uma crise de identidade, a protagonista se confunde com o outro que o observa: de sujeito, ele se torna um objeto. O seu mundo, de ações burocráticas e previstas, não consegue mais sustentar suas aspirações pessoais e, portanto, produz uma condição patológica que é fundamental para se gerar (ou girar) a narrativa a partir de uma perspectiva de ascensão social falsa. Essa “doença” do outro deve ser tratada, junto aos leitores aprendizes, como um ingrediente básico da trama que se combina com a realidade por meio do que o ideal de Eu deseja para si. É a denegação (negação da negação, ou tentar esconder o duplo, ou o pensamento fugidio) que dilui as fronteiras

de formação de uma personalidade, quando o real (virtual), que se nega, torna-se ainda mais poderoso e atormentador. Lidar com o outro crítico, ou a voz que sussurra, parece ser um mote imprescindível dessa maneira de se tratar o duplo na literatura do século XIX e que avançará pelo século XX, até o XXI de maneira própria. Ao atestar-se a universalidade desse imbróglio de constituição de uma personalidade literária, ou a consciência de si a partir da fragmentação do eu dividido, temos a obra de arte atestando a necessidade de permuta entre realidades por meio de uma maneira radical e frutífera para o autorreconhecimento em vários níveis.

Goliadkin, desde o momento de encontro com o duplo, parece ter noção plena que precisa carregar um fardo que ele mesmo gerou: “Eu mesmo meti o pescoço no laço.” (DOSTOIEVSKI, 1960, p. 251) Mais adiante, sendo seguido por seu sócia em todos os lugares, inclusive morando com ele na mesma casa, Goliadkin “passou a contar-lhe todos os seus segredos...” (DOSTOIEVSKI, 1960, p. 256) Ao longo da novela, o que temos é um imbróglio que leva a protagonista cada vez mais a desconfiar dos que o cercam e tenta a todo custo livrar-se do seu “irmão gêmeo”, pois este se tornava “seu inimigo traiçoeiro” dentro da sua própria repartição. Todas as intrigas possíveis tornam a vida de Goliadkin insustentável por meio das convenções a que ele estava habituado. O seu duplo o denigre diante de moças respeitáveis, ou mesmo dos colegas. As suas conversas com seus semelhantes

o levam a um *nonsense* radical, ou a uma completa ausência de si no outro que lhe toma as rédeas de suas ações: “...não sabia mais onde estava, nem o que fazia, nem o que dizia, nem o que acontecia.” (idem, p. 303) A trama narrativa, nesse caso, torna-se um convite a participar ativamente da loucura retocada de Goliadkin. O leitor aprendiz entende que sua projeção faz parte de um quadro bem montado que visa, antecipadamente, a um esgotamento. A moldura naturalista constitui as condições básicas para que a protagonista não encontre saídas “saudáveis” diante da situação patológica que avança avassaladoramente. A personagem literária é construída para dar à obra o seu mecanismo total de funcionamento e qualquer contradição entre contextos comparados, na verdade, apenas reforçará as dobraduras da obra e seu efeito estético. Goliadkin é acolhido em um universo que ele pode existir plenamente como entidade literária, porque sua humanidade só existe dentro da percepção do sensível que a própria arte exala. Se aproximarmos o duplo de Goliadkin do de William Wilson, percebemos uma sutil alteração, pois enquanto em Poe o duplo existe para censurar e frustrar os atos perversos da protagonista, em Dostoievski o primeiro age para cessar ou se esconder das realizações incômodas do segundo. Fica patente, no entanto, que ambos têm em seus êmulos um contraditório essencial para suas existências literárias e o enredo se alimenta para reforçar esse antagonismo ao máximo, como um aspecto técnico capaz de ultradimensionar as condições de uso no imbróglio de

valoração estética. Ao perceber esse detalhe, o aluno se dá conta da constituição estrutural das narrativas para revelar as arestas de avanço e recuo a que estão submetidas as personagens.

A demarcação feita por Dostoievski obedece às convenções das narrativas dos oitocentos: Goliadkin primeiro versus Goliadkin segundo. Esse domínio de trânsito das personagens permite que o aluno reconheça um, ou outro, como vítima ou vilão do enredo. Mas o maniqueísmo se dissolve à medida que a narrativa avança inexorável para o seu desfecho. Goliadkin perde completamente o controle de seu duplo. O mundo se volta exclusivamente contra ele: “Sentia vagamente que todos o seguiam, senão de fato, com os olhos ao menos, observando seus passos, seus gestos.” (DOSTOIEVSKI, 1960, p. 334) Quando está para ser levado ao sanatório, para uma internação forçada, o mundo todo está habitado por seu sócia: “...pareceu-lhe que pela porta do salão entrava uma série infinita de Goliadkins, uns atrás dos outros, promovendo algazarra.” (idem, p. 366-7) Esse poder de projeção torna o seu universo unidimensional preso a um destino de “inconsciência ou de esquecimento”, apenas despertado pela presença de “olhos de uma alegria diabólica” (idem, p. 339). Em comparação com “William Wilson”, a novela de Dostoievski opta, no entanto, por um desfecho realista e não alegórico. A anulação de sua protagonista advém da percepção de que não pode mais viver sem seu êmulo, ou o seu carrasco. Ao se deixar levar para o sanatório há uma aceitação tácita de sua impotência, de que perdeu

o jogo na dança das máscaras e a sociedade não poderá mais lhe abrir as portas. Para o aluno, há diversas outras pistas que ele pode explorar para chegar à mesma conclusão, pois o mestre em sala de aula processa o diálogo por diferentes pistas que possam evidenciar as diluições de fronteiras da personalidade por meio da criação artística que possibilita uma nova realidade para reconstruir os fatos em uma dimensão própria de peso axiológico. A consciência humana, portanto, é percebida como puro constructo, ou em permanente reavaliação dentro de sua suposta ideia de unidade. O eu ideal é uma projeção que se se dilui no imbróglio identitário do enredo. Não existe unidade psicológica em nenhum âmbito, e a construção literária procura imprimir, sob o ponto de vista de um autor do século XIX, mesmo que explorasse o modo fantástico, uma certa naturalidade na descrição dos atos das personagens em seus próprios limites psíquicos.

Na adaptação filmada da novela de Dostoiévski, intitulada *O duplo*, de 2013, temos algumas alterações interessantes a apontar, em relação ao texto escrito. O aluno, que já analisou junto com o professor a obra literária, perceberá muitas diferenças, a começar pelo contexto social, pois se transfere do universo da Rússia do século XIX, para os tempos atuais, ou pelo menos mais próximos de nós. O roteirista e diretor opta por uma atmosfera de *nonsense* desde o início da película. E isso perdura em um ritmo narrativo crescente e mais torturante do que na novela, principalmente pelo poder de concentração e velocidade de passagens de cenas, sem

muitos imbróglis psicológicos. Essa mudança de linguagem deve ser sempre sublinhada, pois dá ao aluno a dimensão de cada um dos contextos explorados pelas obras. Em “William Wilson”, apesar de certas mudanças de ordenação narrativa do filme em relação ao conto e ao contexto, as alterações não foram tão radicais. Por outro lado, o fato de o diretor e roteirista ter optado por uma outra esfera social, não diminui o poder de universalidade a que a protagonista de origem literária está imersa, aliás, na verdade, apenas acentua esse aspecto.

A cena inicial, no metrô, traz a protagonista, com um outro nome, Simon James, sendo perseguida por seu duplo logo à sua monótona ida ao escritório. Simon perde a sua pasta e também não é reconhecido à entrada do prédio onde trabalha. O espectador não tem dúvida de que está em contato com uma personagem atrapalhada, imerso em seu ambiente burocrático, submetido a regras empedernidas de performance que o obrigam a adular seus superiores. Ao contrário da novela, não vemos Simon querendo de maneira forçosa ascender a um mundo que não lhe pertence. Tudo se dá dentro da esfera do escritório em que trabalha. Sua atração apaixonada por uma colega apenas acentua esse aspecto. Hannah, coincidentemente, é também sua vizinha, que ele observa por um pequeno telescópio do seu apartamento. Não podemos deixar de atentar, junto à turma, que se passaram cento e sessenta e sete anos desde a publicação da novela de Dostoiévski até a realização do filme; sendo assim, outros elementos podem

ser percebidos, como a atmosfera kafkiana ou orwelliana em diferentes momentos da película. O sentido de deslocamento e de absurdo da personagem protagonista é bastante acentuado a partir de aspectos bem mais sofisticados de controle, em um mundo onde ele se vê acentuadamente observado por outros colegas a cada tropeço, diante do desafio de enfrentar um duplo muito mais ousado e apto do que ele a lidar com as máscaras a sua volta. Ao optar por um *nonsense* desde o início, o diretor conduz a personagem a um labirinto de imagens e transferências constante, no entanto, todos a sua volta, tal como na novela, tratam o outro, Simon II, como mais um colega, bastante semelhante ao protagonista. Aquele ganha cada vez mais prestígio, enquanto Simon I vê sua reputação desmoronar. Hannah, depois de abortar, sugere a Simon que ele se suicide, assim como uma outra colega já o fizera. Até então, Hannah fazia uma clara distinção entre os dois. O filme consegue, sem dúvida, pela velocidade de mudança de cenas, aumentar em certo grau a ambiguidade da dança de máscaras em momentos estratégicos de alta tensão dramática. A adaptação, nesse sentido, surpreende, pois o processo de observação é sempre uma autoescuta privilegiada. A anulação da protagonista se deu paulatinamente e ele deixa de existir para o sistema, como o inseto assombroso em Kafka. Ao socar Simon II, ele também sangra, como em “William Wilson”, e depois cai em uma cova, durante o funeral de sua mãe, com quem não se dava muito bem. Termina saltando do próprio prédio, e, na ambulância,

ao lado de Hannah e um paramédico, desafiado no derradeiro momento, ainda tem tempo de dizer que gostaria de pensar que era único. Não há dúvida para os leitores aprendizes que o filme optou por uma trilha abusadamente alegórica, rompendo com o quadro naturalista-fantástico dostoiévskiano. No entanto, estão lá todos os ingredientes do enredo literário, condensando-se em busca de uma unidade de sentido avassaladora, para atropelar o espectador na sua ânsia inicial de uma trama linear.

Clube da luta, de Chuck Palahniuk, se tornou um bestseller logo à sua publicação, em 1996, sendo adaptado ao cinema três anos após, em 1999, obtendo repercussão crítica e de público bastante positiva. Como o filme é muito próximo do romance, podemos optar por fazer, junto à turma, uma análise lado a lado, acompanhando passagens ora de um, ora de outro, o que facilitará a compreensão comparativa. Sugiro que o filme seja, inclusive, exibido antes da leitura. Os pormenores e a surpresa da película causarão muito mais impacto, por conta das técnicas cênicas utilizadas, de mostrar e ocultar concomitantemente alguns pormenores, guardando a revelação para o final. Quando a leitura for efetivada, novos detalhes serão notados com muito mais interesse, nesse caso.

O narrador, tanto no livro, como no filme, não tem um nome muito certo. No romance pode ser Joe, no filme talvez Jack. Enfim, não parece ter muita importância revelar esse dado como algo determinante para o prosseguimento da narrativa. Por outro

lado, temos o duplo com nome e sobrenome: Tyler Durden. Esse duplo, ao contrário de “William Wilson” e *O sócia*, será revelado apenas ao final. Porém, o romance de Palahniuk segue a mesma linha estrutural legada por Poe.

Joe ou Jack, nomes comuns, precisa de Tyler Durden para sair do anonimato, por meio da fundação de um clube seletivo de vale tudo, onde as regras são permeáveis, e não interessa muito quem ganha ou perde. Há uma relação meio anárquica entre os dois, que tangencia o caos. Um é a resistência ao outro, mas é preciso que o narrador sobreviva ao duplo. A escrita funciona exatamente por meio de um convite ao mergulho em um universo claramente esquizo (à parte) que torna o insignificante Joe, ou Jack, uma “verdadeira” lenda em todo os EUA, projetando uma imagem ideal por meio de Tyler Durden. Tal como em Dostoievski, um duplo muito atirado e desprendido como Tyler causará inúmeros problemas ao narrador. O idealismo, na verdade, transfere responsabilidades para uma imagem de um sujeito que inconscientemente quer romper com todas as convenções. Não perceber que Tyler funciona como seu duplo, é uma estratégia de defesa paradoxal do seu próprio ideal de Eu. O narrador se aliena de si para que o duplo possa atuar livremente para a realização de suas verdades ocultas e, ao mesmo tempo, se tornar rival de si mesmo. A entrada de Marla Singer em cena cria um triângulo já conhecido em outros enredos do mesmo calibre.

No romance, acentua-se desde o início a dependência do narrador ao seu duplo, sem revelar ao leitor do que se trata realmente: “Sei disso porque Tyler sabe disso.” (PALAHNIUK, 2020, p. 10) No filme, iniciado na mesma situação, com o narrador experimentando o sabor da pistola de Tyler na boca, o corte é feito imediatamente para levá-lo à rememoração do passado e contar toda a trama até aquele ponto. Essa estratégia de começar pelo final serve para aguçar a curiosidade do leitor/espectador e, nesse caso, o filme é mais bem sucedido. No entanto, o romance traz detalhes importantes do triângulo em curso, logo às primeiras páginas: “Temos meio que um triângulo amoroso rolando aqui. Eu quero Tyler. Tyler quer Marla. Marla me quer.” (idem, p. 13) Nesse sentido, a literatura é mais bem sucedida ao aumentar a temperatura de ambiguidade desde o início em relação à densa vida psicológica do narrador.

Há pequenas mudanças em relação a fatos do enredo, ao longo do filme, que procuram, no entanto, seguir *pari passu* as trilhas da pólvora literária. No romance, o narrador conhece Tyler numa praia de nudismo. No filme, dentro do avião. Há evidentes simbolismos aí que podem ser interpretados de acordo com o interesse da turma nas linguagens empregadas. Na literatura, detalhes narrativos evidenciam, por exemplo, um contato edênico com o duplo. Na película, em trânsito, no ar, de aeroporto em aeroporto, lembra um pouco a busca de liberdade que só encontramos em sonhos; a ênfase nos diálogos conduz ambos a

interesses muito próximos através dos close-ups de maneira muito mais eficiente para o efeito do encontro.

Diversas passagens do livro são levadas para a tela, com uma fidelidade impressionante, mantendo uma dinâmica significativa toda própria. Mas leitura do romance leva-nos a conhecer aspectos mais profundos da agitada vida psíquica do narrador: “A maioria dos caras está no clube da luta por causa de algo quem têm medo demais para enfrentar.” (PALAHNIUK, 2020, p. 64) Colher o que foi aproveitado ou não na adaptação, pode ser um bom exercício para os leitores aprendizes ficarem mais atentos a detalhes que passam despercebidos à primeira vista. A leitura do romance é bastante fluida e se adéqua perfeitamente à velocidade dos tempos atuais, sem cair em banalidades fortuitas. Palahniuk sabe o público amplo que quer atingir e não propõe nada muito rebuscado, acertando no ritmo dos diálogos, sempre ágeis, visando alimentar um enredo bastante recheado de surpresas e que facilitam a adaptação cinematográfica. O sucesso do filme se deve bastante à linguagem empregada na narrativa literária e isso vai ficando evidente para o professor e a turma, assim que a análise progride e se destacam passagens que têm, de fato, um efeito cinético.

Como vimos nas duas análises anteriores, o duplo existe para sacudir os valores em que a protagonista se vê inserida, em um mundo de relações prévias e burocráticas. William Wilson tenta romper com esse padrão e é punido por um código de atmosfera

gótica dos contos poescos pela presença de um outro que tenta lhe ensinar que seu ego não é maior que a trama macabra em que ele se enredou. Goliadkin tenta ascender socialmente e encontra uma temperatura desagradável para as suas ambições, pois não foi preparado, ou não se preparou, para enfrentar os desafios de um novo status quo. Em *Clube da Luta*, o narrador vê-se tragado por uma avalanche de códigos pós-modernos, onde o duplo vem para lhe apontar as apostas equivocadas no mundo consumista em que ele mergulhou sem garantias de formar uma alma. A insônia interminável o levará a um pesadelo também intransponível na condução da trama: “Apenas depois de perder tudo é que você estará livre para fazer qualquer coisa – Tyler diz.” (PALAHNIUK, 2020, p. 84) Nesse caso, a busca da liberdade significa o que fazer com a liberdade em um mundo que ele pode tudo. O esgotamento vem denunciado logo nas primeiras páginas do romance. Sua personalidade é apenas um esboço que terá de ser (in)completado pelo duplo Tyler Durden. Acoberta-se o outro para poder respirar na sua própria falta de sentido e assim se encontra a dinâmica de significação para o futuro. Toda a projeção do ideal emanada do duplo demonstra o que o narrador pretende ainda ser com o que lhe resta de valores a catar aqui e ali por meio de confrontos físicos que não levam a nada.

No romance, em diversas passagens, fica mais evidente que o duplo, Tyler Durden, tem uma grande missão: “Durante milhares de anos os humanos foderam, sujaram e fizeram merda

com este planeta, e agora a história espera que eu limpe tudo.” (PALAHNIUK, 2020, p. 154) No filme, mais esparsos em relação ao messianismo da personagem, o princípio anárquico deverá ser desencadeado principalmente pelos sequazes. Nesse caso, ficará evidente que cada linguagem enfatiza certos aspectos que a outra não alcança. Acompanhar uma adaptação tão precisa como essa, permite-nos demonstrar aos alunos as técnicas tanto de uma arte como da outra, sempre configurando aspectos de um atropelo *nonsense*, em especial, para dar um efeito mítico exagerado ao duplo como não se encontrou nas análises das obras anteriores. Tylen Durden é uma consequência de vários fatores de esgotamento do fim do século XX. Representa uma estafa de um mundo consumista que já se alimentou de todos os referentes possíveis para não criar nada de significativo em meio a uma atmosfera pós-pós. Sua anarquia extremamente selvagem visa corromper um mundo que a priori já se carcomeu por dentro. Ele apenas quer dar um empurrãozinho. Tudo é enunciação nessa trama. Seja no romance, seja no filme, só existem gargalos e pistas falsas que o professor pode apontar para seus alunos para a construção de um sentido, sempre destacando as técnicas, ora de uma ora de outra expressão. Os sintomas, desde o início, revelam uma protagonista sendo devorada por suas insônias, que, depois, busca auxílio, morbidamente, em grupos de autoajudas de doenças terminais. Toda a configuração de constructo do duplo leva a tocar de leve à origem para que as contradições sejam anuladas. Tudo se torna

monstruoso e escatológico por conta de uma negação inconsciente de si, por parte do narrador. Com todo o luxo consumista do qual se cerca, ele não se conhece, na verdade. Criar Tyler Durden é ter a imagem ideal para se apaixonar por si mesmo e ir além dos objetos, os quais ele estava se tornando. Mas abandonar o ego estraçalhado para abraçar o ideal de Eu terá um duro preço a pagar: “O meu desejo neste momento é morrer. Não sou nada se comparado a Tyler.” (idem, p. 182) Quanto mais Tyler domina a vida do narrador, mais ele se afoga em sua própria consciência. Neste romance, sem estratégias de uma tensão de modo fantástico gótico ou realista do século XIX, é possível, em uma primeira ou segunda leitura, perceber que estamos em ambiente dominado por uma personalidade dividida desde o início: “Sou a boca de Tyler. Sou as mãos de Tyler.” (idem, p. 193) O retorno às duas obras anteriores analisadas poderá demonstrar isso claramente.

Quando Tyler desaparece, a protagonista sai de aeroporto em aeroporto atrás de pistas que inevitavelmente levarão a ele mesmo. Todos fingem não conhecer Tyler, mas se mostram sempre muito afáveis. Ninguém pode falar no clube da luta, pois a primeira regra é não falar do clube da luta (isso é repetido ad nauseam tanto no romance, como no filme). A busca por Tyler é uma procura de si mesmo, palmilhando o percurso da sua consciência. Explicar à turma que estamos em pleno processo de um constructo mental alivia, sem dúvida, a tensão dos referentes ao qual ele se encontra e que levarão ao desfecho impactante do enredo. No filme,

a agilidade de troca de cenas, em comparação com os diálogos rápidos de Palahniuk, demonstrarão bem a sinuca de bico que a protagonista criou para si mesma ao projetar um ideal de Eu ao qual ele não consegue acompanhar. A sanha anárquica de Tyler Durden é autofágica. Ao tentar se curar de suas insônias (e angústia) por meio de grupos de autoajuda terminais, a protagonista estava lidando com uma potência adormecida que ele não tinha a mínima ideia que poderia desencadear. No filme, o corte das cenas não permite prestar muita atenção em passagens estratégicas, e muitas falas são suprimidas, mas no romance, por meio de uma leitura atenta, muitas dessas passagens se tornam pérolas para um livro de frases marcantes de autodestruição: “O câncer que eu não tenho está por toda a parte agora.” (PALAHNIUK, 2020, p. 198) A protagonista simplesmente transmite para o enredo a sua sede de autoanulação em um percurso que só poderia levar ao nada. O duplo Tyler Durden é representante de toda uma atmosfera carregada de signos falidos, os quais precisam ser revisitados para que o espanto consigo mesmo possa aliviar as contradições entre ser e parecer. O duplo apenas protege o início de um percurso para que a sombra de si se projete sem censuras, inicialmente. A destruição de todo o seu mundo, ao redor, promove uma necessidade de retorno que possibilita a cura.

A essa altura, o professor, com seus alunos, pode levantar uma questão primordial nesse trabalho comparativo: como um enredo de um romance pôde dar tão certo em uma adaptação

de um filme seguindo os mesmos passos? Diria que ambos se aproximam em qualidade de execução. Os valores morais e éticos em jogo, desde o início, sob o signo do esgotamento, estão em busca de uma forma estética que tanto se aclimata à forma ágil do romance de Chuck Palahniuk, como no filme do diretor David Fincher. Como linguagens tão diferentes dão conta de uma problemática pós-moderna, ou pós-pós, com tamanha proeza de articulação? Tudo pode ser entendido por meio da opção altamente dramática trazida por ambas as expressões: no romance, por meio de diálogos curtos e certos, seguidos de enunciados narrativos que não abusam de uma exuberância barroca para tratar uma questão tão complexa como a divisão de uma personalidade; no filme, essa agilidade se transfere para a sequência de corte de cenas sempre muito objetivo, trazendo os elementos nodais que ampliarão o ambiente niilista projetado pelo livro.

As pequenas alterações, ao final das tramas, não modificam em quase nada a estrutura de construção de enredo, tanto no romance, como no filme. No romance, o aspecto messiânico, depois de atirar contra a própria boca, abrindo mais um furo em sua cara, torna a protagonista (seu duplo) uma lenda para todos os que o seguiam: “Esperamos ansiosos pela sua volta.” (PALAHNIUK, 2020, p. 257) No filme, visualizando a destruição dos prédios e de mãos dadas com Marla Singer, todo o imbróglcio vivido até ali se sintetiza numa única expressão: “Você me conheceu numa fase muito estranha da minha vida.” Enquanto o filme enfatiza o aspecto

de um percurso individual, em busca da cura, no livro, a condição psíquica da protagonista se destaca por se tratar uma situação sócio-patológica. É evidente que ambas as coisas estão ligadas, mas acho importante enfatizar junto à turma como esses traços se encaixam por visões estéticas diferentes da mesma problemática.

Tyler Durden é um duplo de uma era que se perdeu no consumismo. Podemos ver isso como uma crítica ao capitalismo avançado, exportado ideologicamente pelos filmes hollywoodianos, pelas mídias e propagandas que projetam a imagem perfeita do homem e da mulher, sempre glamourosos e em busca da felicidade por meio do materialismo. O duplo de *Clube da luta* detona as amarras que levam o sujeito a investir suas crenças em uma completude por meio de artifícios fáticos. Por outro lado, acredito que o enredo toca questões mais profundas de articulação entre o ideal de Eu e o ideal de mundo. O consumismo é mero pretexto para desencadear uma busca insaciável por uma autocompreensão. As insônias são sintomas que exigem um retorno à origem. Essa origem está na própria sombra da protagonista. No eu oculto que desencadeia os seus demônios. A recuperação do sono, na verdade, um falso adormecimento, promove a construção do outro crítico que não se satisfaz apenas em sussurrar, mas comandar as ações da personagem enquanto esta não tem consciência de si. Essa consciência virá aos poucos, mas revelará todos os buracos do percurso. A grande alegoria da obra está em promover uma noção radical do outro (o duplo) como não encontramos em “William

Wilson” nem em *O sósia*. A cura está exatamente em saber que não se pode controlar radicalmente o outro sem se destruir a si próprio. Diluída as fronteiras da personalidade, a projeção ideal só serve para limitadas utilidades, coletivas ou pessoais (messiânica ou de cura). O verdadeiro Eu não existe. Somos sempre estranhos a nós próprios diante das condições perceptivas despertadas por tantos e quantos interesses possam nos desviar de uma trajetória inicial. No mundo pós-moderno, ou pós-pós, a volatidade de interesses em curso aumenta gradativamente à medida que os trânsitos entre um objeto de desejo e outro se acentuam. A troca incessante de objetos, que ajudam a edulcorar este universo de autopromoção, compete com uma necessidade de retorno ainda mais radical aos primeiros passos, onde um Eu desprotegido precisa se agasalhar com as misérias das quais ele nunca experimentou de verdade. O *nonsense* do enredo de *Clube da luta* convida o leitor ou o espectador a perceber uma beleza desconhecida na própria negação de si.

A última obra a qual proporei é a do consagrado autor Nobel José Saramago, *O homem duplicado*. Por se tratar de um romance em língua portuguesa, a aproximação do texto com a turma pode ser feita de maneira ainda mais atenta aos detalhes do idioma. Publicado no limiar do século XXI, o romance explora o tema do duplo seguindo a mesma estrutura das três obras analisadas anteriormente. Mas consideremos às particularidades que nos remetem imediatamente à nossa era povoada por homens que vagam em busca de segurança afetiva

e profissional a qualquer custo de desgaste psíquico. A narrativa se inicia com uma personagem de nome pomposo, Tertuliano Máximo Afonso, indo alugar uma fita de videocassete. Nada tão próximo e tão envelhecido, paradoxalmente. Pouco mais de vinte anos depois, dominados por uma avalanche de avanços na área digital da informática e da nanotecnologia, o simples ato de ir alugar uma fita VHS em uma locadora para um fim de semana, onde se desencadeará todo o imbróglio do enredo, parece-nos tão deslocado que não podemos deixar de mencionar esse detalhe anacrônico aos alunos. Na verdade, eles lidam com textos que transitam em contextos diferentes, mas nem por isso essas obras não colocam pontos fundamentais da nossa percepção sensível de mundo em relação à crise desencadeada pela dança das máscaras no espectro contemporâneo. Saramago nos apresenta esse universo por meio de uma personagem comum, quase como se pedisse uma empatia por parte do leitor: “...vive só e aborrece-se, ou para falar com exatidão clínica que a atualidade requer, rendeu-se à temporal fraqueza de ânimo ordinariamente conhecida por depressão.” (2017, p. 9) Divorciado, professor de História e solitário, eis o quadro contextual da protagonista por meio de um narrador clássico e onisciente que avança em pormenores para que o leitor não entre na trama desavisado, sempre seguido de digressões. Em relação à leitura anterior, *Clube da luta*, não temos mais a agilidade de troca de cenas, por meio de frases curtas, marteladas, ou por intermédio de diálogos objetivos; ou seja, o

professor terá um desafio maior em fazer seu aluno se render ao fascínio desse tipo de escrita. Mas ele deve apostar na estrutura literária que possibilitou problematizar o duplo na trajetória que leva de Poe a Saramago para seduzir seu leitor aprendiz. Por conta também do vocabulário (autocarro em vez de automóvel; telemóvel em vez de celular; sítio em vez de lugar; apelido em vez de sobrenome; casa de banho em vez de banheiro, por exemplo), o professor poderá inicialmente aguçar a curiosidade do aluno em relação às diferenças linguísticas de um mesmo idioma falado em dois países diferentes, o que suportará melhor a compreensão do andamento da trama.

A partir da sugestão de um colega de Matemática, Tertuliano aluga uma fita com um título estranho para nós brasileiros. Depois de mais uma longa digressão, entremeados de diálogos internos no próprio curso da narrativa, damo-nos conta de uma vida mergulhada no marasmo: “É a carreira e o trabalho que me tem, não eu a eles...” (SARAMAGO, 2017, p. 14) Estamos muito próximos do sentido de deslocamento que (des)norteava a protagonista de *Clube da luta*. Ao terminar de assistir à fita, decepciona-se profundamente com a comédia e por ter acatado, na idade dele, a sugestão de um colega de maneira tão ávida. À noite, acorda assustado com a nítida impressão de que tem alguém em sua casa. É compelido a buscar uma cena no vídeo que lhe retorna de maneira inesperada ao pensamento. E se dá conta que um figurante é exatamente igual a ele, apenas com a diferença

de que o ator tinha um bigode. Mas, logo após, descobre que há cinco anos atrás, por meio de uma fotografia, também cultivou um bem parecido. Esse fato intriga-o e atrapalha a volta ao sono, exatamente porque o filme tem esse tempo de idade.

Com outras longas digressões a seguir, o enredo do romance envereda por trazer os devaneios de Tertuliano a partir da constatação de que teria um sósia que há cinco atrás era igualzinho a ele. Como opta por uma perscrutação psicológica de sua protagonista diante do espanto do inusitado, o autor procura provocar as arestas perceptivas de si diante da imagem refletida: “...o professor de História do ensino secundário já não está aqui, esta casa não é a sua, tem definitivamente outro proprietário a cara do espelho.” (SARAMAGO, 2017, p. 35) Essa estratégia, que parte de uma base realista, procura trazer, por outro lado, uma pista falsa em relação ao equilíbrio mental da personagem. A estrutura que acompanha o surgimento do duplo, desde Poe, impõe-se por uma irrupção do fantástico a qualquer momento reforçando o estranhamento no curso do enredo. Como uma obra publicada cento e sessenta e três anos depois de “William Wilson”, deparar-nos-emos com muitos retoques de alma em um mundo imerso em convenções através de um cotidiano muito mais previsível, sem a possibilidade de aventuras além do seu trabalho ou da sua cidade. Em relação a Dostoievski, há similaridades com as ocupações burocráticas de sua protagonista, porém Tertuliano não possui a ambição de sair de sua classe social. Em relação ao

Clube da luta, o surgimento do outro, em *O homem duplicado*, não parece desencadear uma mudança radical de comportamento por parte da protagonista.

Depois de assistir a diversos outros vídeos da mesma produtora e constatar a presença de seu sócia, sempre como ator secundário, Tertuliano está tomado por uma obsessão para conhecê-lo. Em sala de aula, já podemos deduzir que a protagonista se vê compelida a ler no outro a si mesmo, de maneira mais próxima, íntima, como se buscasse pistas para um processo de autorreconhecimento. Este aspecto é facilmente detectável nas outras três obras trabalhadas até aqui. O duplo sempre é utilizado para despertar uma trajetória de busca para solucionar uma contradição entre ser e parecer, consciente ou inconscientemente. Na verdade, o duplo só existe como pretexto de um diálogo possível. Apesar do ritmo moroso da narrativa de Saramago, por meio de um palmilhar o universo reconhecível nas frinchas da trama, dosando análise psicológica, ou digressiva, com uma percepção aguda do ambiente que o cerca, o que temos é a construção de um contexto pronto para despertar os demônios adormecidos do amanhã. Tertuliano aos poucos vai entrando na armadilha preparada pelo próprio enredo para poder hipersensibilizar a sua percepção da ruína de valores que o cercam. Sua autonomia vai se tornando impossível, assim como a ciência histórica que ministra e que preserva um arcabouço didático e previsível no ensino secundário onde trabalha.

Daniel Santa-Clara (um pseudônimo), ator de segundo escalão, assume diversos papéis nos filmes a que Tertuliano assiste: pode ser um garçom, um atendente de hotel, professor de dança, um bombeiro, um crupiê, um arquiteto, um professor primário, um ator desempregado, repetindo seu corpo, sua voz, ou seus trejeitos, até “a saturação”. A partir daí, Tertuliano parte em busca do seu duplo nas listas telefônicas (curiosidade a ser compartilhada com os alunos de hoje que não terão a mínima ideia do que fosse isso). Percebemos que tanto em *Clube da luta* como *O homem duplicado*, o duplo tem nome diferente da protagonista, ao contrário de “William Wilson” ou *O sócia*. Evidente que nestas duas últimas obras é mais fácil detectar o campo alucinatório onde trafegam as personagens. Estamos falando de códigos realistas que têm a irrupção do fantástico como uma categoria extraordinária no século XIX e outra no final do século XX, limiar do século XXI. Com certeza, autores mais recentes utilizam o modo de estranhamento de maneira ainda mais sutil, a fim de levar o clímax para o mais adiante possível em meio a pormenores de construção que ampliem mais o vazio do que o preencham. O leitor aprendiz começa a se dar conta desses pequenos truques e já não tem muita necessidade de ficar preso à coerência do plano referencial como se buscasse um mecanismo verossímil em qualquer cena descrita em tensão com os fatos exógenos.

Por se tratar de um pseudônimo artístico, um nome que esconde uma outra identidade, Daniel Santa-Clara, na verdade,

Antônio Claro, é um alter ego bastante plástico, como ator, ou mesmo como personagem do próprio Tertuliano. Em algumas passagens ao acaso podemos perceber o embaralhamento proposital da trama: “...é pseudônimo de um homem que talvez se chame, também ele, quem sabe, Tertuliano.” (SARAMAGO, 2017, p. 127) Ou “...Daniel Santa-Clara, em rigor, não existe, é uma sombra, um títere, um vulto variável que se agita e fala dentro de um cassete de vídeo e que regressa ao silêncio e à imobilidade quando acaba o papel que lhe ensinaram...” (idem, p. 158) Como podemos fazer perceber, o aluno está lidando com subterfúgios da narrativa que estendem o processo para um quadro mental cada vez mais incatalogável. A trama do enredo é também uma estratégia de linguagem e pequenas pistas nos dão a combinar que a base realista já se rompeu há muito tempo, àquela altura.

Apesar das tantas digressões complexas que acompanham a narrativa de Saramago, sempre entremeados por diálogos curtos, a repetição da estrutura poética parece inevitável. Tertuliano, tomado por uma obsessão, coloca em xeque a sua própria sanidade diante da namorada: “Tudo quanto nas últimas semanas ouviste da minha boca, incluindo a conversa que tivemos agora no restaurante, foi mentira, mas não percas tempo a perguntar qual é a verdade porque não te poderei responder...” (SARAMAGO, 2017, p. 168-9) Ou então em saber a posição do outro nesse sórdido jogo de máscaras que a trama tenta envolver o incauto leitor: “...a inquietante questão de se saber quem é o duplicado de quem,

posta por inverossímil a hipótese de ambos terem nascido, não só no mesmo dia, mas também na mesma hora, no mesmo minuto e na mesma fração de segundo...” (idem, p. 174) O leitor aprendiz percebe o texto como um jogo de xadrez, onde o movimento de cada peça tem de ser muito bem pensado, ou intuído, antes do próximo avanço para chegar à dinâmica da significação que o romance envolve. Ler uma obra literária ambiciosa é sempre um aprendizado novo de técnicas de leitura, por fim. Há normas que são burladas em momentos sutis que exigem sempre um retorno, cauteloso. A sequência de teor realista se vê o tempo todo desafiada pelo desequilíbrio das ações e falas da personagem. O que poderia ser encarado como uma reação patológica diante de uma vida estressada de compromissos, no texto literário isso é entendido como uma invenção de linguagem, capaz de potencializar as condições significativas do texto e do mundo descrito por meio das técnicas empregadas.

A conversa entre os dois ao telefone aparenta ser plausível, no entanto, as coincidências abundam: a mesma voz, as mesmas marcas de nascença, as mesmas cicatrizes. Mas Daniel Santa-Clara, inicialmente, recusa-se a encontrar com Tertuliano. A resistência do duplo pode ser encarada como mais uma estratégia de complexificação dos fatores que o enredo envolve, pois, logo após, o foco vai para o próprio duplo. E este agirá com a mesma inquietação de Tertuliano (uma novidade apresentada por Saramago na configuração estrutural). Agora é o duplo que

se sente perseguido por um êmulo, o duplo do duplo, e Daniel, aliás, idem Antônio Claro, precisa também tomar a iniciativa de reconhecimento de terreno humano: “Primeiro foi Tertuliano Máximo Afonso a vir a esta rua dramaticamente mascarado, todo de escuro vestido numa luminosa manhã de verão, agora é Antônio Claro que se dispõe a ir à rua dele...” (SARAMAGO, 2017, p. 189) E mais adiante, o narrador não deixa de lembrar as complicações que isso envolve na dança das máscaras entre os dois, já que um parece ser a invenção do outro, em um constructo extremamente perverso de projetar o ideal de Eu nas frinchas descobertas pelo próprio processo ficcional: “Esqueça esse leitor atento o que já foi assinalado no curso deste relato, isto é, que assim como Tertuliano Máximo Afonso é, a todas as luzes, o outro Daniel Santa-Clara, assim também o ator Daniel Santa-Clara, embora por outra ordem de razões, é o outro de Antônio Claro.” (idem, p. 190) Há três máscaras manifestas que, subentende-se, podem ser multiplicadas ao infinito. O narrador não quer dizer outra coisa, fora outros tantos subentendidos, em termos estratégicos de fabulação, que não seja a de que estamos em pleno terreno da invenção literária. O aluno, a esta altura, precisa estar ainda mais convencido de que lida com imprecisões que alimentam o mecanismo estético do texto. O autor submete à sua narrativa as mesmas dúvidas que acompanham qualquer crise de identidade, colocando, no entanto, um peso axiológico mais elusivo do que conclusivo. Nossa ânsia de definição e papéis na vida ordinária não pode acompanhar os mesmos passos de uma criação artística.

O aguardado encontro dos dois é construído por meio de mais e mais digressões psicológicas, ora de um, ora de outro. Há uma tensão que envolve uma expectativa de lado a lado. O leitor aprendiz segue essa trajetória percebendo que houve uma neutralização no campo diegético da trama: já não se sabe quem é o duplo de quem. Ou quem inventou quem? O poder da narrativa de Saramago consegue esse feito graças aos inumeráveis requintes de prolongamento imaginário. Mesmo antes de acontecer, toda a estrutura ficcional se encaminha para aumentar o abismo entre a realidade descrita e os fundamentos racionais onde tudo aparentemente se assenta: “Estive com ele, e agora já não sei quem sou. (...) Cada segundo que passa é como uma porta que se abre para deixar entrar o que ainda não sucedeu...” (SARAMAGO, 2017, p. 210-1) O espanto com a própria imagem nos remete mais uma vez à origem de todo o imbróglio. O estranhamento consolida as claudicâncias entre a projeção do ideal de Eu e a realidade vivida pelas possíveis ações das personagens. No romance de Saramago, por meio de uma articulação digressiva que expõe as fraturas de alma da protagonista desde o início do relato, a negação do duplo vai se tornando uma afirmação da precária estrutura psíquica onde se assentam as investigações mais profundas propostas. Quando finalmente se encontram, as verificações de que são exatamente um igual ao outro confirmam as expectativas, mas abrem brechas para o futuro: “Você seria sempre a minha cópia, o meu duplicado, uma imagem permanente de mim mesmo num espelho em que

eu não me estaria olhando, algo provavelmente insuportável. Dois tiros resolveriam a questão antes que ela se apresentasse, Assim é, Mas a pistola está descarregada...” (idem, p. 216) Para o aluno, o que acontecer dependerá sobretudo da habilidade das técnicas narrativas a serem empregadas, já que, para uma situação tão inusitada e complexa, querer uma resolução única seria dar ao texto literário desse nível um poder de resolução que ele não tem. Ao se despirem, um diante do outro, a nudez expõe o que já havia sido constatado. Na verdade, estão diante de uma fratura de alma, algo irreversível e especular: “Olharam-se em silêncio, conscientes da total inutilidade de qualquer palavra que proferissem, presas de um sentimento confuso de humilhação e perda que arredava o assombro que seria a manifestação natural, como se a chocante conformidade de um tivesse roubado alguma coisa à identidade própria do outro.” (idem, p. 217) A possível situação virtual, vivida tanto por um como por outro, aqui, interrompe a dança das máscaras diante da constatação da monstruosidade do real, pois a totalidade encerra as questões levantadas até então e nos remete a tornar sujeito e objeto uma totalidade. É o congelamento diante do lago de Narciso. A consciência de si desperta a necessidade de prosseguimento da trama. O enredo se alimenta apenas de hiatos que possam ser ainda produzidos, mesmo diante de uma impossibilidade do momento constatado. Antônio Claro, ou Daniel Santa-Clara, traz a questão de ter nascido meia hora antes de Tertuliano. Agora, Tertuliano é o duplo. Esta inversão

não remodela a relação, mas apenas reforça, por outro lado, novamente, a dança das máscaras: o sujeito se torna objeto, ou um todo insuportável. Não há precisão, não há garantia de que algo de fato foi resolvido. Toda sustentação psíquica da trama se projeta ainda mais precária. O que se segue é o receio de que se tornem casos teratológicos, exibidos em feiras de aberrações. Porém, o monstruoso aí é simplesmente a condição de permanência que se vê ameaçada pelo próprio prosseguimento da trama.

O embaralhamento de papéis parece ser inevitável para que o enredo possa procurar um possível desenlace e salvar-se do próprio naufrágio psíquico em que se emaranhou: “Ao lugar onde Antônio Claro se encontrará com Tertuliano Máximo Afonso, seja ele qual for, é Antônio Claro quem terá de ir disfarçado, e não Tertuliano Máximo Afonso.” (SARAMAGO, 2017, p. 245) Agora é Antônio Claro, oculto com a mesma barba falsa usada por Tertuliano, enviada por este, que se vê tentado a se aproximar de Maria da Paz, a namorada-amante de seu possível êmulo. A narrativa deixa evidente que nenhum senso comum pode guiar as ações dessas personagens que são agora movidas pelos instintos mais básicos sob o verniz racional. Os mecanismos despertados para o funcionamento do processo psíquico literário despertam a grande consciência da obra a partir da manobra do contraditório. Um querera o que o outro já tem. O encontro, ou o reencontro, faz parte de uma arquitetura metaliterária, ou metaromanesca, ou metatrama, onde o prefixo meta- indica as condições a uma

outra camada subjacente em todo o imbróglio construído, a pedir para ser transladado ao próprio campo surreal em que funcionou originalmente. As duas personagens (?) não se perdem de si no enredo, mas se aproximam por situações muito especiais entre filigranas de uma linguagem sempre porosa: “As rodagens da maquinaria cósmica tinham transportado para os intestinos do gravador de chamadas...” (idem, p. 264-5) Qualquer subterfúgio depende da maneira como se dará a reinauguração ativa ou reativa da personagem diante do inevitável de si no outro por meio do processo esquizo, em que a protagonista mergulha, ou aguça, a cada passo, a desconfiança do mundo lá de fora. Criar o duplo e não saber se é o duplo do outro que supostamente o tenha criado é o fundo do poço que não poderá ser resolvido fora do processo de construção psicológica em que as personagens se envolvem aguardando o esgotamento. Como alerta, uma estudiosa da obra nos esclarece que “pela ambiguidade do comportamento do homem duplicado, um agir na perspectiva que representa sua essência, algo dele e de seu duplo está sempre a escapar de nossa compreensão.” (MACHADO, 2004, p. 5) Ora, nesse caso, o duplo esconde mais do que mostra. Ou seja, o que temos é sempre a possibilidade de uma verdade construída de acordo com as conveniências do momento. Fica cada vez mais evidente para o leitor aprendiz que são os subterfúgios literários que comandam a relação entre a psique do texto e a realidade mundana. A segunda será sempre subsidiária da primeira, já que a essência é o impossível.

No processo de construção narrativa, alguns requisitos acabam facilitando e naturalizando a base alucinatória vivenciada no texto. Em outro momento decisivo, Tertuliano e Antônio trocam de papéis e cada um se deitará com a mulher do outro. Tudo, no entanto, é subentendido, alusivo, pois não se sabe quem se vingará do quê. Parece que é preciso inventar o rival no duplo para que o interesse pela própria mulher desperte novamente, quem sabe, seja ela Maria da Paz ou Helena, aliás, seguindo a lógica narrativa, também seriam uma o duplo da outra, ou vice-versa, ou apenas mais um pretexto para algum tipo de afirmação de virilidade diante da depressão que Tertuliano estava mergulhado desde o início do romance. Toda naturalização do reencontro dos dois não passa de um subterfúgio para que o texto prenda o leitor em suas armadilhas verbais: “...como não sou capaz de o matar a si, mato-o doutra maneira, fodo-lhe a mulher, o pior é que ela nunca irá saber...” (SARAMAGO, 2017, p. 278) Se atentarmos melhor, o duplo ficar com a mulher do outro não alterará em nada a ordem em que os fatos estavam colocados, até então. Mais adiante, ao acordar ao lado de Helena, nu, Tertuliano apenas constata que “Sonhava e não sabia. (...) ...e os braços dele, coisas muito piores que nascerem braços a um muro se têm visto, o arrastavam para o precipício.” (idem, p. 289) São em passagens como essa, em diversos momentos, que o processo ficcional deixa suas brechas e alimenta a ambiguidade da relação do duplo com o todo. No texto escrito, por mais que se despiste, fica cada vez mais evidente que ambos

são um só, apesar de terem nomes diferentes, profissões outras etc. O que não era muito difícil de perceber em Poe, Dostoiévski e até mesmo em o *Clube da Luta*, em Saramago, pelas táticas de prolongamento imaginário, os diálogos entremeados no curso da narrativa, sempre por meio de maiúsculas inesperadas, após vírgulas, configura um requinte de elaboração do nosso idioma como poucas vezes se vê contemporaneamente. O leitor aprendiz tem a chance de apreciar esse tipo de construção atentando para detalhes muitas vezes, suspeitosamente, anódinos. Não importa, a certa altura qual verdade está em jogo, mas como ela dança na temperatura fervente das máscaras em curso. Todas as personagens são subterfúgios para se recriar os fôlegos estratégicos do enredo por meio de um *nonsense* cada vez mais irremediável.

E para o desfecho do romance, em meio ao fato trágico que ceifa as vidas de Antônio Claro e Maria da Paz, em um acidente de automóvel, mais uma vez o narrador driblará as conveniências de um possível desenlace lógico-naturalista esticando a corda ao máximo para um campo de especulações psicológicas de extensão: “...foi dito que um deles, ou o ator, ou o professor de História, estava a mais neste mundo, mas tu não, não estava a mais, de ti não existe um duplicado que venha substituir-te ao lado da tua mãe, tu sim, eras a única...” (SARAMAGO, 2017, p. 297) Nesse caso, o campo narrativo se abre para o verossímil e o impossível ao mesmo tempo, e o aluno reconsidera, no próprio sabor literário, as visões de mundo que se chocam. Saramago torna necessário

rastrear as possibilidades imaginárias em que o eu e o duplo transacionaram para criar o campo fértil da ficção entre um ponto e outro das realidades descritas para se perceber, paulatinamente, o processo de alucinação. Mais adiante, em um diálogo com a mãe – que poderá ser Carolina Máximo ou Carolina Claro – Tertuliano propõe trocar definitivamente de identidade e se tornar Antônio. Depois, com Helena, revela ser o outro. E resolve, com ela, assumir o papel de seu marido. Enterro feito, nas duas últimas páginas do livro, quando tudo parece estabelecido e bem cordato à troca de identidades, Tertuliano, agora, Antônio Claro, recebe o telefonema de seu duplo e a narrativa, hipoteticamente, reinicia-se, de maneira cíclica.

O aluno, que foi preparado para enfrentar um final inusitado como esse, retoma o texto junto com o professor e revê as passagens em que há uma notável falsa onisciência percorrendo boa parte da narrativa, principalmente quando ela se encaminha para o final. Os diálogos entre a protagonista e a mãe, ou a protagonista e Helena, estão no ponto agônico do imponderável. A troca de uma cena a outra, com detalhes de uma possível discussão entre Maria da Paz e Antônio Claro, quando ela, pela marca da aliança, descobre que não era Tertuliano ao seu lado, e logo depois a discussão se encaminhando ao carro e levando ao acidente, não parece muito convincente. Todos esses fatos revelam uma artimanha de disfarce para justificar a própria lógica alucinatória em que o texto mergulhou quase que desde o início. O tempo todo

temos em jogo o outro que me olha com um pequeno declive para uma realidade que justifique qualquer precipitação que eu pudesse justificar como possível. Porém, o que se estabelece é a grande consciência da obra que procura movimentar os mecanismos de acordo com a posição privilegiada que ela propõe ocupar como alternativa de uma realidade brutal e racional que não consegue mais explicar o mundo nos artifícios de uma herança meramente cartesiana. Pensar, no sentido alucinatorio proposto, só faz existir se eu puder ocupar o lugar do outro (o estranho) como o outro que eu também sou. O aluno entenderá o imbróglio do enredo como uma passagem natural entre um lado e mais um lado da própria consciência. Para sermos o que seja, temos que aceitar o que jamais pensaríamos apenas como possibilidade, ou apenas para exalar a empatia interpretativa em relação ao objeto que nos desafia a compreensão, em qualquer nível em que isso aconteça. Trabalhar com a literatura, pode ser somente uma etapa de crescimento existencial, intelectual, estético, moral ou ético, mas pode se tornar um dos fundamentos fulcrais onde tudo começa a girar e a fazer sentido a partir de uma guinada axiológica dentro da esfera artística, como nos ensinou, lá atrás, Bakhtin. Com isso, qualquer palavra ou situação descrita começa a ganhar novos e poderosos sentidos.

A adaptação de uma obra tão complexa como esse romance exigirá do roteirista e do diretor um contorcionismo muito grande para não ser tão somente uma pobre cola de um

texto sobre outro. O filme, por um lado, opta por acompanhar uma boa parte do enredo do livro, no entanto, por meio de um poder de corte estratégico, para atingir uma dinâmica de enxugamento interessante, principalmente porque opta por uma leitura alegórica desde o início. Há uma epígrafe, logo à abertura, bastante sugestiva: “O caos é uma ordem indecifrável”. Estamos de cara lidando com um paradoxo que procura apontar para a ponta-cabeça que o espectador vai enfrentar. O aluno, que assistirá ao filme após a análise do romance, aguarda, com essa adaptação, que muitos pontos possam ser esclarecidos, mas isso pode não ser inteiramente cumprido. Como ele já sabe que lidamos com uma realidade alucinatória no romance, a abertura da filmagem não precisa necessariamente surpreendê-lo, mas com certeza terá esse impacto. A protagonista entra em uma sala, onde vários homens, de todas as idades, observam uma mulher se masturbando. Outras mulheres adentram ao recinto e uma enorme aranha é libertada de um recipiente luxuoso. Logo depois, uma dessas mulheres, de salto alto, se direciona a esmagar o aracnídeo com os pés. A seguir, encontramos o professor de História em plena atividade em sala de aula e, após, numa outra cena, fazendo sexo com a namorada. Daí em diante, o filme se amarra ao enredo proposto por Saramago. A protagonista aluga uma fita, por sugestão de um colega, e ao assisti-la se depara com seu clone, um mero figurante, meio escondido, como empregado de um hotel. O filme, na verdade, de 2013, mistura bastante os tempos. A essa altura, já

navegamos plenamente na internet, fazendo pesquisas, como também ainda alugávamos discos de DVD. Ao buscar pelo nome do figurante na web, a protagonista descobre que ele se chama Daniel Saint Claire, mas na verdade é Anthony Claire (nomes traduzidos do duplo no livro). A protagonista não tem mais o nome pomposo do romance, pois chame-se simplesmente Adam Bell (Adão Sino). Desde o início da fita, e ao longo da filmagem, há insistentes tomadas de planos longos de uma cidade moderna, com altos prédios, não identificada. Há com isso uma sensação de vazio, e podemos apostar que esse aspecto tenha de alguma maneira uma ligação com o destino das personagens.

Outra mudança no enredo do livro é focar na relação de Anthony com a esposa que, no filme, se encontra grávida e desconfia da fidelidade do marido. Ela acaba por encontrar com Adam Bell, antes do esposo. Isso traria uma incerteza ao enredo, pois estamos lidando com uma fronteira tênue de realidades, mas o aluno já está preparado para enfrentar esse duplo padrão desde a análise do romance. Em outro momento, em um suposto sonho de Adam, ele vê uma mulher andando invertida em um corredor com uma cabeça de aranha (mais uma vez a presença do aracnídeo). Esse ingrediente deve servir para aumentar a temperatura alegórica no filme que tenta transferir a si o grau de ambivalência do livro tomando outro viés. Como manifestações de linguagem artística diferentes, o aluno fica ciente de que a liberdade tomada pelo roteirista e pelo diretor não passa de um

recurso a fim de que o enredo tenha um andamento próprio por meio de uma moldura bem mais restrita que a do texto que lhe deu origem para a adaptação.

No encontro entre dois, Adam se assusta muito fácil ao constatar a semelhança assustadora e se arrepende de ter procurado o seu duplo. Anthony parece bem menos tenso. Ao explicar a história para a mãe, ela o manda esquecer essa fantasia de ser um ator de terceira. Essas situações aumentam o grau de ambivalência do filme, que só conta com a seleção enxuta de cenas e não pode acompanhar a riqueza de detalhes do livro, principalmente com o prolongamento do imaginário descritivo.

A mesma troca de papel é proposta pelo andamento do enredo no filme: cada um ficará com a mulher do outro, como se, ao inventar o rival, mais uma vez, tenhamos o interesse pelo objeto do desejo aumentado. O duplo existiria para dar um sentido ao marasmo que arrasta uma existência solitária? Depois do acidente de carro, Adam, ocupando o lugar de Anthony, chama por Helen, a esposa grávida, e se depara com uma enorme aranha em seu lugar. O impacto dessa imagem deve ser analisado cuidadosamente junto à turma. Essa cena final pode ser comparada a partes selecionadas no romance onde a ambivalência prevaleça claramente. Em ambas as linguagens, o processo alucinatório fica estabelecido. Uma pelo *nonsense* do prolongamento imaginário dos diálogos e descrições, a outra por optar por uma imagem alegórica que revela outras possibilidades de interpretação. A aranha, no caso, tece a teia

que envolverá a personagem em um conflito de personalidades sem fácil resolução. Mas ao fazermos a analogia com o livro, em ambos, o duplo é que acaba encontrando o seu duplo. Por esse aspecto, Tertuliano e Adam se tornam uma projeção de um ator mediano, sem grandes expectativas profissionais. Ao fazer essa inversão, tanto no livro, como no filme, o estranho que me olha sou eu mesmo. Sou uma realidade que pode falhar diante de qualquer projeção ideal. O que foi apreendido se torna mero resquício para a diluição de fronteiras entre lucidez e loucura.

Depois da análise das quatro obras propostas, com suas respectivas adaptações fílmicas, em primeiro lugar, podemos nos ater à problemática nodal que nos levou a examinar o conceito do duplo nas suas linguagens artísticas. A literatura tem uma liberdade de espaço que o cinema não possui para desenvolver o enredo com mais liberdade, sem dúvida. Se se quiser uma dinâmica de ação dramática que atinja as questões estratégicas de transposição, o roteirista e o diretor têm de limitar suas ambições extensivas. Considero as quatro adaptações felizes em suas aventuras. Na sala de aula, a apresentação das fitas promoveria uma compreensão ainda mais ampla das obras literárias em tela. Em segundo lugar, as análises nos ajudaram a compreender o fenômeno do duplo na literatura como produto estético, ou como fenômeno psíquico próprio, por meio do desafio de enfrentamento das articulações do jogo de revelar e/ou esconder do ideal de Eu. Como configuração de linguagem

artística, essa projeção guarda a capacidade de produzir a grande consciência da obra que tem a capacidade de abarcar as condições de trânsito entre as diversas máscaras que permeiam a construção de uma totalidade fraturada. Os enredos promovem a dança das máscaras agudizando um fértil mal-estar, enfatizando conflitos insolúveis no campo pragmático-realista e tomando mão do modo fantástico para neutralizar, aparentemente, as fronteiras entre o empírico-lógico e o sobrenatural. A construção dos enredos depende dos rastros deixados pelos duplos em confrontos com suas protagonistas, podendo se tornar cíclico ou não como no caso de *O homem duplicado*, ou resolvido parcialmente com o suicídio em “William Wilson”, a loucura em *O sócia* ou o messianismo em *Clube da luta*. Os preenchimentos e vaguezas da consciência de si é na verdade o arcabouço de sustentação da qualidade artística em jogo, das escolhas felizes de seus autores ao criar novas possibilidades de enfrentamento da questão do duplo na literatura e no cinema na contemporaneidade. Os enredos seguem lógicas próprias e foram examinadas dentro de seus aparatos estéticos. O enredo, seja na literatura ou cinema, precisa se apropriar de mecanismos da psique para criar seu próprio modo de fundamentação. O duplo surge como um espaço a se ocupar, pois depende dos elementos articulatórios que se consolidam de maneira própria aos interesses de prosseguir ou prolongar (e de corte) narrativo ou cênico. O duplo é simplesmente, nesse caso, a insinuação ao “outro (o estranho) que me olha e me escapa” para que o sujeito se afirme

no processo de autorreconhecimento na própria claudicância identitária.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

BRAIT, B. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In.: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Org) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 11-27

D'AGORD, M. R. L. O duplo como fenômeno psíquico. *Revista de psicopatologia fundamental*. São Paulo, set. 2013. <https://www.scielo.br/j/rlpf/a/DPW4Zc9myQ6yp9LYNpCGG7c/> Acesso em set. 2024.

DOSTOIEVSKI, F. M. O sócia. *O ladrão honrado e outras histórias*. Trad. Vivaldo Coaracy. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. p. 197-339

HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. 4.ed. São Paulo: Arx, 2003. 2 vol.

LAPANCHE, J.; PONTALIS, J. -B. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MACHADO, M. A. Pensar o ser e o agir em o homem duplicado. *Garrafa*. Rio de Janeiro, dez. 2004. <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/20006> Acesso em set. 2004.

MORIN, E. *O cinema ou homem imaginário: ensaio de antropologia sociológica*. Trad. Luciano Loprete. São Paulo: É realizações, 2014.

PALAHNIUK, C. *Clube da luta*. Trad. Cassius Medauar. 2.ed. São Paulo: Leya, 2020.

POE, E. A. *Histórias extraordinárias*. Trad. Breno Silva et al. São Paulo: Abril, 1978.

Zenith, R. (Org.) *Fernando Pessoa & Ofélia Queiroz: correspondência amorosa completa – 1919-1935*. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.

SARAMAGO, J. *O homem duplicado*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

REFERÊNCIAS DE FILMES

O DUPLO. Direção de Richard Ayoade. Reino Unido: Alcove. 2013. Mídia streaming.

CLUBE DA LUTA. Direção de David Fincher. EUA: Regency Enterprises. 1999. Mídia blu-ray.

O HOMEM DUPLICADO. Direção de Denis Villeneuve. Canadá/Espanha: M.A. Faura e Niv Fichman. 2013. Mídia streaming.

WILLIAM WILSON. Direção de Louis Malle. França/Itália: Sem distribuidor identificado. 1968. Mídia DVD.