



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Ana Paula Rocha da Cunha

A imagem no espelho: o drama de uma ficção

Rio de Janeiro

2014

Ana Paula Rocha da Cunha

A imagem no espelho: o drama de uma ficção



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof^ª Dra. Nadiá Paulo Ferreira

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C972 Cunha, Ana Paula Rocha da.
A imagem no espelho: o drama de uma ficção / Ana Paula
Rocha da Cunha. – 2014.
96 f.: il.

Orientadora: Nadiá Paulo Ferreira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Ewers, Hanns Heinz, 1871-1943 – Crítica e
interpretação – Teses. 2. Ewers, Hanns Heinz, 1871-1943. O
estudante de Praga – Teses. 3. Sá-Carneiro, Mário de, 1890-
1916 - Crítica e interpretação - Teses. 4. Sá-Carneiro, Mário
de, 1890-1916. A confissão de Lúcio – Teses. 5. Imagem
(Psicologia) na literatura – Teses. 6. Duplo (Literatura) –
Teses. 7. Narcisismo - Teses. 8. Angústia – Teses. 9.
Psicanálise e literatura – Teses. I. Ferreira, Nadiá Paulo, 1946-
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Letras. III. Título.

CDU 82:159.964.2

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Ana Paula Rocha da Cunha

A imagem no espelho: o drama de uma ficção

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovada em 1 de abril de 2014.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Nadiá Paulo Ferreira (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Marco Antonio Coutinho Jorge
Instituto de Psicologia – UERJ

Prof.^a Dra. Ceila Maria Ferreira Batista
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha mãe, Neide, que sempre acreditou.

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar, a eterna Luz, que me guiou até aqui.

Aos meus pais, o valor que sempre deram aos meus estudos, motivo maior de minha inspiração.

À minha irmã, Cristiana, minha leitora incansável.

A toda a minha família, o carinho constante.

À professora Nadiá Paulo Ferreira, minha orientadora, as sugestões valiosas, o incentivo e o *Aha-Erlebnis* que possibilitou através de suas aulas.

Aos professores Ceila Maria Ferreira Batista e Marco Antonio Coutinho Jorge, a gentileza de aceitarem compor essa banca e a crítica construtiva que, certamente, trará grandes benefícios à minha vida acadêmica.

Às professoras Aurora Gedra Ruiz Alvarez e Maria João Simões a oportunidade de conhecer e consultar relevante material bibliográfico.

À professora Rita de Cássia Miranda Diogo, a acolhida e o incentivo com palavras sempre gentis.

À minha prima, Renata, também aos amigos Luciane, Kátia e Marcio que compartilharam comigo os momentos mais difíceis.

Aos amigos Briguitta, Fellipe, Lídía e Naise, agradeço a certeza de sempre poder contar com vocês.

Aos colegas da E. M. Exp. Aquino de Araújo e do Colégio Cruzeiro, em especial à professora Cinthia Vieira, o apoio ao longo de todo o curso.

À bibliotecária Eliane de Almeida Prata cuja orientação cuidadosa e paciente foi de suma importância para a apresentação do texto final.

Por fim, agradeço à Prefeitura de Duque de Caxias a licença para estudos, sem a qual não teria conseguido concluir o curso.

Báscula incessante do espelho das ilusões que, a cada instante, faz uma volta completa sobre si mesmo – o sujeito se esgota em perseguir o desejo do outro, que ele não poderá nunca apreender como o seu desejo próprio, porque o seu desejo próprio é o desejo do outro. É a si mesmo que ele persegue. Aí reside o drama.

Jacques Lacan

RESUMO

CUNHA, Ana Paula Rocha da. *A imagem no espelho: o drama de uma ficção*. 2014. 96 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Esta dissertação se propõe a estudar o tema do duplo a partir da produção fílmica de Hanns Heinz Ewers, *O estudante de Praga*, e o conto de Mário de Sá-Carneiro, *A confissão de Lúcio*, ambos de 1913. As duas narrativas se organizam em torno de um triângulo amoroso e compartilham o mesmo destino trágico. Tomando como suporte, inicial, de leitura os textos de Freud e Rank, de 1914, *Sobre o narcisismo: uma introdução* e *O duplo*, respectivamente, o artigo de Lacan, *O estádio do espelho como formador da função do eu* (1949) e seu seminário sobre a angústia, pretende-se estabelecer um diálogo entre literatura e psicanálise, considerando a questão do desdobramento do eu e suas variantes, a cisão do eu em múltiplos eus e o desaparecimento da imagem. A imagem no espelho, a princípio fonte de júbilo, escamoteia um drama: o drama de um sujeito que se constitui a partir de uma ficção.

Palavras-chave: Hanns Heinz Ewers. Mário de Sá-Carneiro. Imagem. Espelho. Narcisismo.

Duplo. Angústia.

ABSTRACT

CUNHA, Ana Paula Rocha da. *The image in the mirror: the drama of a fiction*. 2014. 96 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This dissertation proposes to study the theme of the double from the filmic production by author Hanns Heinz Ewers called *The student of Prague*, as well as Mário de Sá-Carneiro's tale named *Lúcio's confession*. Ewers' and Sá-Carneiro's works are both from 1913. These narratives are organized around a love triangle and share the same tragic fate. Taking as a starting-readable texts by authors Freud and Rank in 1914, called *On narcissism: an introduction* and *The double* respectively, Lacan's article, *The Mirror Stage as formative of the function of the I* (1949) and his seminar on anxiety, thus we intend to establish a dialogue between literature and psychoanalysis, considering the issue of deployment of the self and its variants, ego splitting into multiple selves and the disappearance of the image. The image in the mirror, originally source of joy, hides a drama: the drama of an individual who is built up from a fiction.

Keywords: Hanns Heinz Ewers. Mário de Sá-Carneiro. Image. Mirror. Narcissism.

Double. Anxiety.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Narciso (1597-1599), de Caravaggio.....	31
Figura 2 –	Metamorfose de Narciso (1937), de Dalí.....	32
Figura 3 –	Nó borromeano.....	34
Figura 4 –	Nó borromeano.....	34
Quadro 1 –	Os termos de referência da falta do objeto.....	38
Fig. 5 a 10 –	O Doppelgänger.....	95
Figura 11 –	Scapinelli manipulando a caçada.....	96
Figura 12 –	A sombra de Scapinelli.....	96

LISTA DE ABREVIATURAS

CL – A Confissão de Lúcio

EPI – Escritos sobre a psicologia do inconsciente

ESB – Edição Standard Brasileira

HHE – Hanns Heinz Ewers

OC – Obra Completa de Sá-Carneiro

SUMÁRIO

	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
1	FUNDAMENTOS TEÓRICOS: FREUD, LACAN E RANK	16
1.1	Freud e o conceito de narcisismo	17
1.2	O estágio do espelho	20
1.3	O fenômeno do duplo em Otto Rank	24
2	O MITO DE NARCISO	27
2.1	Espelho: relações especulares	33
2.2	Espelho: borda de um furo	37
3	EWERS E SÁ-CARNEIRO: AUTORES AVANT-GARDE	41
3.1	Hanns Heinz Ewers: polêmico e original	42
3.2	Mário de Sá-Carneiro: Eu-Próprio o Outro	45
4	O FILME <i>O ESTUDANTE DE PRAGA</i>	54
4.1	As obras que inspiraram o roteiro de Ewers	57
4.2	Reflexões sobre o duplo em <i>O estudante de Praga</i>	60
5	<i>A CONFISSÃO DE LUCIO</i>	66
5.1	Paradoxos e incoerências de um personagem autor	67
5.2	O(s) duplo (s) de Lúcio: a outridade do mesmo	72
6	DA ANGÚSTIA DO NÃO-SER	78
6.1	A angústia	78
6.2	A angústia e o despertar	81
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	88

REFERÊNCIAS	90
ANEXO A – O Estudante de Praga 1913.....	95
ANEXO B – O Estudante de Praga 1926.....	96

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O amor a si mesmo é sempre o início de uma vida romanesca...
pois somente onde o Eu é uma tarefa há um sentido em escrever.

Thomas Mann

A imagem no espelho foi bastante explorada pela literatura oitocentista. No conto de Machado de Assis, *O Espelho* (1882), por exemplo, o objeto chega a se tornar o centro da narrativa. Como descreve o narrador, a peça não era comum, mas antes obra magnífica, trabalhada em ouro e madrepérola, que destoava da mobília modesta e simples da casa. Esse espelho, num dado momento, deixa de refletir a figura nítida e inteira do protagonista, para mostrá-la “vaga, esfumada, difusa”. Em *William Wilson* (1839), de Edgar Allan Poe, trata-se de um “vasto espelho”, para o qual o Eu ao se dirigir, tomado de horror, vê um outro se adiantando ao seu encontro.

Uma variante da imagem no espelho é *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde. É a imagem da beleza, o que Dorian Gray contempla admirado, quando Basil finaliza o retrato. Nesse momento, toma consciência, pela primeira vez, do quanto é belo. O retrato funciona como um espelho que revela sua identidade. O processo de reconhecimento, entretanto, se bifurca. O jovem também constata pesaroso, quão efêmera a beleza pode ser, ao contrário do retrato, em que ela se eterniza. Assim, o duplo idêntico que a tela retrata se transforma em duplo antagônico.

Fascínio, horror e angústia são alguns dos sentimentos que podem aflorar diante do reflexo. Talvez, por isso, tenham existido, e ainda existam, tantas superstições em torno da imagem refletida quer no retrato, no espelho, na superfície da água ou como sombra. Segundo Chevalier e Gheerbrandt (2006, p. 843), não ter sombra é não ter ser, tal qual um cadáver.

Nas tradições folclóricas, a imagem refletida carrega em si algo de trágico. Daí o medo da fotografia entre os povos primitivos, pois acreditavam que reproduzir a própria imagem em pintura ou foto poderia trazer influências negativas, inclusive a morte. São inúmeras também as crenças em torno do espelho. Esse objeto que evoca o desconhecido e, portanto, largamente usado em rituais mágicos, tinha fama de agourento. A proibição de olhar para o espelho à noite era para proteger a pessoa da perda do reflexo, e, conseqüentemente, da alma. Segundo os folcloristas, então, perder a imagem é perder a alma, duplo do corpo e metáfora da vida, do ser.

Duas obras foram escolhidas para tratar da questão da imagem especular. Ambas são de 1913 e trazem, para época, o traço da originalidade. A primeira é a produção fílmica de

Hanns Heinz Ewers, *O estudante de Praga*, e a segunda o conto de Mário de Sá-Carneiro, *A confissão de Lúcio*. As duas narrativas se organizam em torno de um triângulo amoroso, enredo exaustivamente repetido no século XIX, conseguem, no entanto, surpreender o espectador/leitor pelo caráter original que seus autores imprimem ao tema do desdobramento do eu.

No filme, a relação entre os noivos, a condessa Margit e o barão Waldis-Schwarzenberg, é abalada com a entrada em cena do estudante Balduin. No conto, Marta, fruto de um delírio, funciona como mediadora na relação entre Lucio e Ricardo. Tanto no roteiro de Ewers, quanto no texto de Sá-Carneiro é a impossibilidade de realização do amor, aquele pela condição social e este pela questão sexual, que gera o duplo.

A imagem no espelho: o drama de uma ficção, desenvolvido estruturalmente em seis capítulos, pretende dialogar com o artigo de Lacan, *O estádio do espelho como formador da função do eu*, apresentado ao XVI Congresso Internacional de Psicanálise em Zurique (1949) e com os textos de Freud e Rank, de 1914, *Sobre o narcisismo: uma introdução* e *O duplo*, respectivamente.

Os três autores investigam o conceito de narcisismo sob perspectivas distintas. Freud resume suas primeiras discussões sobre o assunto, elabora a noção de narcisismo primário e secundário e aborda o problema da relação entre o Eu e os objetos externos. Rank, a partir de cinco fontes de referência folclórica, deslinda as superstições buscando determinar a construção do mito do duplo no imaginário popular. Lacan constrói a teoria do *estádio do espelho* e repensa as instâncias ideais freudianas.

Segundo Dany-Robert Dufour (1999, p. 16-52), Lacan se serve de cinco fontes para formular sua tese: os trabalhos de Freud e Rank sobre o narcisismo, os estudos de Wallon sobre imagem especular, os trabalhos de Elsa Köhler e Charlotte Bühler sobre uma Gestalt de efeitos normativos sobre o organismo e transitivismo infantil, a dialética do senhor e do escravo de Hegel e o espelho sofíânico de Boehme:

O Um é um olho que quer ver. Mas que poderia ele ver ali onde não há nada? Nada, evidentemente, a não ser si mesmo. É pois ele mesmo que ele olha e ele mesmo que ele vê e, sendo assim si mesmo sujeito e objeto da visão, pode-se bem dizer que ele se desdobra refletindo-se em si mesmo. Ele é assim seu próprio espelho no qual ele se reflete em si mesmo (BOEHME, apud DUFOUR, 1999, p. 37).

Já em 1937, Lacan, numa conferência de Marie Bonaparte, apresenta uma definição concisa do “estádio do espelho”:

Essa representação explica a unidade do corpo humano; por que essa unidade deve se afirmar? Exatamente porque o homem sente da mais incômoda maneira a ameaça desse despedaçamento. É nos primeiros seis meses de prematuração biológica que se fixa a angústia (apud JALLEY, 2009, p. 33).

O estágio do espelho é o momento em que o Eu começa a se constituir. Essa fase do desenvolvimento situada entre seis e dezoito meses é caracterizada por um duplo desconhecimento e uma identificação precipitada. O infans observando sua imagem refletida no espelho a concebe com um outro e não si mesmo. “O espelho afirma com efeito que existe um deslocamento formador do sujeito [...] de modo que a ficção preside à formação do sujeito” (DUFOUR, 1999, p. 12). O primeiro capítulo desse trabalho se debruça sobre as descobertas de Freud, Lacan e Rank sem se ater às fontes anteriores.

Uma das perguntas que norteiam esse estudo e de que tratará o segundo capítulo surgiu a partir da palestra do professor Dr. Henrique Figueiredo Carneiro, *Os nomes contemporâneos de Narciso: depressão, síndrome do pânico e transtornos bipolares*, proferida no IV Congresso de Psicopatologia Fundamental, realizado em Curitiba de 4 a 7 de setembro de 2010. Para o Prof. Carneiro, essas doenças são formas de identificação contemporânea a serviço do sujeito na sua forma desesperada de ocupação de um lugar de consistência social numa sociedade em que as relações sociais são comumente identificadas como narcisistas.

Na ocasião, o professor Carneiro levantou duas questões: Qual é a relação entre Narcisismo e o mito de Narciso? Por que elevar esse mito à condição do mito que nos representa na nossa condição sócio-histórica? Lacan (1995, p. 258) diz que o mito porta a verdade. Assim sendo, que verdade (s) o mito de Narciso encerra em sua estrutura? O segundo capítulo traz ainda o espelho de Narciso ligado à especularidade, o duplo, e como borda de um furo, não especular.

O terceiro capítulo é dedicado a Hanns Heinz Ewers e Mário de Sá-Carneiro. O objetivo ao focar a trajetória desses autores é dar uma visão geral das suas obras, situar as narrativas em estudo no contexto histórico em que se inserem e mostrar a recepção que tiveram na época.

O Estudante de Praga e *A Confissão de Lúcio* são estudados no quarto e quinto capítulos. O roteiro de Ewers é inspirado, entre outros, no conto de Hoffmann, *A história da imagem perdida*, que trabalha com a perda do reflexo e suas consequências para o sujeito, e n’ *A história maravilhosa de Peter Schlemihl* de Chamisso, o jovem que vendeu sua sombra.

Essa produção cinematográfica tornou-se o primeiro filme de arte da Alemanha e a primeira a explorar os recursos técnicos do novo *medium* na temática do duplo. Com *O Estudante de Praga*, “os alemães compreendem imediatamente que o cinema pode se tornar o *medium* por excelência de sua angústia [...], permitindo reproduzir o clima fantástico das visões vagas que se esfumam na profundidade infinita da tela, espaço irreal que escapa ao tempo” (EISNER, 1985, p. 40).

A narrativa de Sá-Carneiro, texto riquíssimo que permite inúmeros estudos, é singular no trato ficcional da questão do duplo. Ao mesmo tempo em que há, numa construção delirante, o desdobramento de Ricardo em Marta, “o eu se dispersa em muitos reflexos, [...] miragens, num clima de sonho movediço” (MARTINS, 1994, p. 103). Tecida numa simplicidade aparente, a trama desconcerta e surpreende até o leitor mais atento. Além disso, as imagens poéticas extraídas de sinestésias inusitadas evocam uma beleza rara.

O último capítulo, intitulado *Da angústia do não-ser*, tem como foco o drama de um sujeito que se constitui a partir de uma ficção. Um sujeito que se angustia por não poder se articular com a imagem de um Outro demasiado inconsistente. Na primeira parte do capítulo, se tomou como suporte teórico os estudos sobre a angústia, que Lacan empreendeu numa releitura da obra freudiana. Na segunda, partindo do imperativo kierkegaardiano que é preciso “aprender a se angustiar”, recorreu-se aos poetas para buscar esse aprendizado. O texto aqui assume um tom intimista e se desloca da terceira para a primeira pessoa.

O desdobramento do eu e suas variantes, a cisão do eu em múltiplos eus e o desaparecimento da imagem, é um tema que regressa sem descanso na literatura, sendo constantemente reatualizado assumindo os contornos de cada época. Não se trata de um tema objetivo com dados concretos que ao serem analisados possibilitam maior segurança e racionalidade. Portanto, algumas perguntas talvez não sejam respondidas satisfatoriamente ou sequer sejam. Elas são antes um convite à reflexão e um desejo que inspirem outros a uma pesquisa mais profunda.

1 FUNDAMENTOS TEÓRICOS: FREUD, LACAN E RANK

Quem ama ama só a igual, porque o faz igual com amá-lo.
Fernando Pessoa

Embora o nome de Sigmund Freud (1856-1939) esteja definitivamente ligado à sexualidade, que seja tido por muitos como um grande sexólogo, não é nisso que consiste sua originalidade. Segundo Foucault em *História da sexualidade* “a colocação do sexo em discurso” não era novidade no *fin de siècle*, pelo contrário, o século XIX foi um período de grande produção sobre esse tema por diferentes campos do saber. Para ele,

a grande originalidade de Freud não foi descobrir a sexualidade sob a neurose. A sexualidade estava lá, Charcot já falara dela. Sua originalidade foi tomar isso ao pé da letra e edificar a partir daí a *Traumdeutung*, que é algo diferente da etiologia sexual das neuroses [...] o forte da psicanálise é ter desembocado em algo totalmente diferente que é a lógica do inconsciente” (apud GARCIA-ROZA, 1985, p. 41).

A descoberta do inconsciente é considerada o terceiro grande golpe desferido sobre o narcisismo humano. O primeiro coube a Copérnico quando provou que a Terra não era o centro do universo, mas uma parte diminuta na imensidão do cosmos. O segundo foi dado por Darwin, retirando o homem do lugar de “coroa da criação”¹ e tornando-o um simples descendente do reino animal. O terceiro golpe, o mais violento na opinião de Freud, é quando a psicanálise descentra o homem de si mesmo: o eu “não é senhor nem mesmo em sua própria casa” (ESB, vol. XVI, p. 292).

Numa carta a Groddeck, Freud situa o inconsciente como o “verdadeiro intermediário entre o somático e o psíquico [...], o verdadeiro missing link tão procurado” (apud JORGE, 2011, p. 12). Jacques Lacan (1901-1981), a partir de Freud, elabora a ideia do “inconsciente estruturado como uma linguagem” (LACAN, 2008b, p. 147) e cria “uma lógica do significante e uma tripartição estrutural real-simbólico-imaginário, ambas fundamentais para a psicanálise contemporânea. Real-simbólico-imaginário constitui um novo nome, dado por Lacan, ao inconsciente freudiano” (JORGE, 2011, p. 13).

Lacan desenvolve ainda a ideia de que o inconsciente é um saber, “um saber que vem preencher a falta de saber instintual” (apud JORGE, 2011, p. 67). Ao mesmo tempo, no entanto, o inconsciente é também “um saber que não se sabe”. No texto *O estranho* (Das Unheimliche) de 1919, Freud, partindo da definição de Schelling, “unheimlich é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (ESB, vol. XVII, p. 243), concebe a noção de

¹ Expressão usada em textos teológicos cunhada a partir de Gênesis 1.26 e Salmo 8.5.

recalque: “o estranho, não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de recalque” (ESB, vol. XVII, p. 258). O recalçado, entretanto, sempre emerge e comparece no consciente, disfarçado, através dos chistes, atos falhos, sonhos.

Em *O eu e o id* (Das Ich und das Es), Freud assevera que “foi a partir da teoria do recalque que a psicanálise chegou ao seu conceito de inconsciente” (EPI, vol. III, 2007, p.29). No inconsciente, então, está tudo o que deve permanecer oculto, tudo o que o Eu decidiu ignorar por não estar em harmonia com seu ideal. As instâncias ideais (eu ideal e ideal do eu) sempre foram alvo das reflexões freudianas, mas só começam a se delinear, quando ele introduz o conceito de narcisismo.

1.1 Freud e o conceito de narcisismo

O artigo *À guisa de introdução ao narcisismo* (Zur Einführung des Narzissmus) é considerado um dos mais importantes trabalhos de Freud. Embora só o tenha escrito em 1914, suas discussões sobre o tema são bem anteriores. A ata da reunião de 10 de novembro de 1909 da Sociedade Psicanalítica de Viena registra as considerações finais de Freud, em que ele enfatiza: “O narcisismo é um estágio do desenvolvimento necessário na passagem do autoerotismo ao amor objetal” (apud JORDÃO, 2011, p. 51). Ao longo do texto, três aspectos em torno desse conceito merecem destaque: a noção de narcisismo primário e secundário, as relações entre o eu e os objetos externos e a questão da onipotência.

Observando os pacientes, a quem denominou de parafrênicos (psicóticos), duas características chamaram sua atenção: “o delírio de grandeza e o desligamento de seu interesse pelo mundo externo” (EPI, vol. I, 2004, p.97). A retirada da libido das pessoas e coisas do mundo externo levou o pesquisador a se questionar sobre o destino dessa libido e o delírio de grandeza, por sua vez, apontou para a resposta: ela havia sido redirecionada ao eu. Freud (2004, p. 98), conclui, então, que, “esse narcisismo, que se constitui ao chamar de novo para si os investimentos anteriormente depositados nos objetos, pode ser concebido como um narcisismo secundário, superposto a outro, primário”.

O narcisismo primário corresponderia ao autoerotismo, um estado inicial da libido. Aqui, não há objeto, uma vez que o eu ainda não se constituiu, não existe “uma unidade comparável ao Eu”, “o Eu precisa antes ser desenvolvido” (FREUD, 2004, p. 99). Sobre o narcisismo secundário, Freud percebeu que, “os investimentos objetais podem ser lançados aos

objetos e recolhidos de novo” e que há uma “oposição entre a libido do Eu e a libido objetal” (2004, p. 99). Essa passagem é ilustrada por Jordão (2011, 78-79):

O eu é apresentado como um grande reservatório de libido, de onde posteriormente partem os investimentos objetais, investimentos narcísicos emprestados aos objetos. O modelo é comparável a um sistema hidráulico composto de dois tanques interligados em que o fluido é o investimento libidinal, um tanque é narcísico (euoico, dessexualizado) originalmente cheio, e outro objetal (sexual) que será preenchido com a libido retirada do primeiro. Os dois tanques compartilham uma mesma quantidade de libido, de modo que quando um está mais cheio, o outro fica necessariamente mais vazio.

Para Freud, o estado de apaixonamento, em que a pessoa parece desistir de si mesma para investir no objeto, é o estágio mais avançado de desenvolvimento da libido objetal. Uma pergunta que o incomoda, ao observar os apaixonados, é “por que a vida psíquica se vê forçada a ultrapassar as fronteiras do narcisismo e a depositar a libido nos objetos?” (FREUD, 2004, p. 105). A partir de seus estudos, ele chega à conclusão de que essa necessidade surgiria sempre que houvesse uma grande quantidade de libido no eu.

Enquanto em 1914, o eu era compreendido como a origem de todo investimento narcísico ou objetal, em *O Eu e o Id* (1923), o pai da Psicanálise reelabora sua teoria:

De início, toda a libido está ainda acumulada no Id, enquanto o eu ou se encontra ainda em processo de formação ou já se formou, mas ainda é frágil. Nessa fase é o Id que emite uma parte dessa libido, investindo-a nos objetos. Mais adiante, quando já está mais fortalecido, o Eu tenta se apoderar ele mesmo desta libido objetal enviada pelo Id e busca se impor como objeto de amor ao Id. O narcisismo do Eu é, dessa forma, um narcisismo secundário que foi retirado dos objetos (EPI, 2007, p. 55).

Na sua introdução ao narcisismo, Freud aponta também a vida amorosa dos seres humanos como fonte de estudo desse assunto. Segundo ele, “o ser humano possui dois objetos sexuais primordiais: ele mesmo e a mulher que dele cuida” (FREUD, 2004, p. 108). Sendo assim, o tipo narcísico pode amar: “o que se é (a si mesmo), o que se foi, o que se gostaria de ser, a pessoa que outrora fez parte de nosso Si-mesmo” (p.109). “Conforme o tipo de escolha por veiculação sustentada”, ele continua, ama-se ou a “mulher que nutre ou o homem protetor” (p.110).

Na paixão, a libido transborda sobre o objeto, por isso observa-se que, quando há a percepção de não estar sendo amado, o autoconceito se reduz. Isso se deve ao empobrecimento do eu por conta da enorme quantidade de libido dele retirado. Só a correspondência desse amor pode reequilibrar o grande investimento objetal feito. Se a relação amorosa revela aspectos do narcisismo secundário, a relação dos pais afetuosos com seus filhos deixa entrever o narcisismo primário. Freud afirma que “o comovente amor parental, no fundo tão infantil, não é outra coisa senão o narcisismo renascido dos pais, que, ao se transformar em amor objetal, acaba por revelar inequivocamente sua antiga natureza” (FREUD, 2004, p. 110).

A supervalorização do *infans*, a criança que ainda não fala, fortalece o narcisismo bem como a sensação de onipotência. Reforçando essa ideia, Freud faz uso da imagem “sua majestade o bebê”. Acredita-se que esta se refira a um quadro homônimo exposto na Royal Academy, em que dois policiais interrompem o intenso tráfego londrino para dar passagem a uma babá empurrando um carrinho de bebê². O comentário que antecede a expressão “His majesty the baby” corrobora essa crença: “as leis da natureza, assim como as da sociedade, devem se deter diante dela [a criança], e ela deve realmente tornar-se de novo o centro e a essência da criação do mundo” (FREUD, 2004, p. 110).

Essa fantasia narcísica de onipotência, contudo, é ameaçada constantemente por “perturbações”. Freud (p.111) cita apenas uma delas em seu texto: “o ‘complexo de castração’ (medo em relação ao próprio pênis no caso do menino e inveja do pênis no caso da menina)”. Não querendo renunciar à perfeição narcísica, o sujeito cria dentro de si um ideal e, a partir dele, passa a medir o seu eu. “O amor por si mesmo que já foi desfrutado pelo Eu verdadeiro na infância dirige-se agora a esse Eu-ideal” (p. 112).

No conto *O espelho* de Machado de Assis, escrito em 1882 para a Gazeta de Notícias, o narrador inicia seu relato com a seguinte tese: “em primeiro lugar, não há uma só alma, há duas... (...) Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro” (MACHADO DE ASSIS, 2011, p. 209). Em termos freudianos, pode-se reestruturar a tese de Jacobina da seguinte maneira: a alma que “olha de dentro para fora” é o eu ideal e a que “olha de fora para dentro” é o ideal do eu.

Em *Psicologia de grupo e a análise do eu* (*Massenpsychologie und Ich-Analyse*) de 1921, Freud especifica o que vem a ser exatamente essa instância ideal:

No ego se desenvolve uma instância assim, capaz de isolar-se do resto daquele ego e entrar em conflito com ele. A essa instância chamamos de ‘ideal do ego’ e, a título de funções, atribuímos-lhe a auto-observação, a consciência moral, a censura dos sonhos e a principal influência na repressão. Dissemos que ele é o herdeiro do narcisismo original em que o ego infantil desfrutava de autossuficiência; gradualmente reúne, das influências do meio ambiente, as exigências que este impõe ao ego, das quais este não pode sempre estar à altura; de maneira que um homem, quando não pode estar satisfeito com seu próprio ego, tem, no entanto, possibilidade de encontrar satisfação no ideal do ego que se diferenciou do ego (FREUD, ESB, vol. XVIII, p. 119).

Lacan (1999, p. 308) retoma esse conceito no capítulo XVI do Seminário 5 e explica como se dá o processo de identificação: “É preciso que haja, inicialmente, o elemento libidinal que aponta para um certo objeto como objeto. Esse objeto torna-se no sujeito, um significante, ocupando o lugar que desde então será chamado de Ideal do eu”.

² Conforme nota da Edição Standard Brasileira, vol. XIV, p. 98.

O ideal do eu (Ich-Ideal) não deve se confundir com o eu ideal (Ideal-Ich). Em Freud, ele estaria ligado ao complexo de Édipo. Para Lacan, o ideal do eu corresponderia ao narcisismo primário, “no qual a identificação se realiza pela incorporação de alguns traços que estão no outro”, e o eu ideal ao secundário, “no qual o eu se constitui como objeto pela identificação com a imagem do outro” (FERREIRA, 2005, p. 33). Esse eu ideal, enquanto imagem idealizada, a imagem dotada de todas as perfeições, que o eu tem de si mesmo, se forma no estágio do espelho.

1.2 O estágio do espelho

O estágio do espelho é o momento inaugural da constituição do eu, quando a criança “prefigura uma totalidade corporal por meio da percepção da própria imagem no espelho, percepção que é acompanhada do assentimento do outro que a reconhece como verdadeira” (JORGE, 2011, p. 45). As primeiras apreensões da imagem do próprio corpo são a de um organismo fragmentado. “O atraso do desenvolvimento do sistema nervoso central [...] provoca no bebê um estado de impotência vital, de miséria psicológica. [...] A falta prolongada de coordenação fornece ‘a base de uma proprioceptividade que dá o corpo como despedaçado’” (JALLEY, 2009, p. 40).

Só aos seis ou oito meses, aproximadamente, que o corpo passa a ser apreendido como unidade. Essa imagem que a criança tem de si mesma, no entanto, é fictícia, como descreve Nadiá Paulo Ferreira (2009, p. 113):

Inicialmente essa captura não é vista como imagem do próprio corpo, mas como imagem de outro corpo semelhante. É preciso que haja a intervenção da palavra (simbólico) a fim de que a imagem do próprio corpo seja reconhecida como tal. Representantes do Outro, que seguram a criança no colo, dizem e repetem que aquela imagem é sua própria imagem: “Olha lá o Pedro. – Aquele ali é o Pedro”. Até que, em determinado momento, a criança conclui: “Aquele imagem é do Pedro. A imagem do Pedro sou eu”. Se ele sou eu, logo o eu é o outro.

A imagem que se tem do corpo é, então, a especular, a ideal, não corresponde às limitações próprias da faixa etária, por isso a criança se angustia ao cair, por exemplo. Embora ainda não tenha o controle motor, ela pensa ter total domínio sobre o corpo. À assunção jubilatória (apreensão da própria imagem) segue o conflito entre o corpo real e a imagem ideal do corpo. A constituição do eu, portanto, se dá de fora para dentro, por meio do outro. É esse outro, como imagem, que permite, por um processo de identificação, que se constitua a unidade egóica. Assim sendo, a identificação imaginária é sempre alienante, pois o eu para se

constituir faz uso de uma imagem que não é a de si mesmo, mas a de um outro. “O eu é um outro”, formulou Lacan (2010, p. 17) a exemplo do poeta francês Rimbaud.

Numa comunicação feita ao XVI Congresso Internacional de Psicanálise em Zurique (1949), Lacan declara que

o estádio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. Assim o rompimento do círculo *Innenwelt* [mundo interior] para o *Umwelt* [mundo exterior] gera a quadratura inesgotável dos arrolamentos do eu (LACAN, Escritos, 1998, p. 100).

A imagem que se apresenta como total, preenchedora e fonte de júbilo, Lacan chama de *Ur-bild*. Só a visão da forma total do corpo permite que o sujeito tenha um domínio imaginário de si mesmo. Esse domínio, porém, se revela prematuro em relação à capacidade motora efetiva. O júbilo ante essa imagem do eu no espelho tem “valor salutar”, pois se produz numa fase em que as funções ainda não se completaram. “É a aventura original através da qual, pela primeira vez, o homem passa pela experiência de que se vê, se reflete e se concebe como outro que não ele mesmo – dimensão essencial do humano, que estrutura toda a sua vida de fantasia” (LACAN, 2009, p. 109).

Por outro lado, entretanto, essa antecipação desencadeia também o drama: a imagem que o sujeito tem diante de si é uma ficção. Uma imagem virtual que não espelha o real do corpo nem deixa entrever a prematuração do *infans*. À ilusão de completude, perfeição, segue a angústia decorrente desse déficit entre o que se vê e o que se é. O texto *A surpresa* de Clarice Lispector parece descrever uma espécie de revivescência da assunção jubilatória e, ao mesmo tempo, uma angústia em “não ser”.

Não há homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado ao espelho e se surpreendido consigo próprio. Por uma fração de segundo a gente se vê como a um objeto a ser olhado. A isso se chamaria talvez de narcisismo, mas eu chamaria de: alegria de ser. Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não me imaginei, eu existo (LISPECTOR, 1999, p. 23).

Para falar da constituição do eu, Lacan lança mão de algumas metáforas, uma delas é a do estádio, a fortificação:

a formação do [eu] simboliza-se oniricamente por um campo fortificado, ou mesmo um estádio, que distribui da arena interna até sua muralha, até seu cinturão de escombros e pântanos, dois campos de luta opostos em que o sujeito se enrosca na busca do altivo e longínquo castelo interior, cuja forma (às vezes justaposta no mesmo cenário) simboliza o isso de maneira surpreendente (LACAN, 1998, p. 101).

O que degrada a imagem ideal é recalcado indo para o inconsciente. Como não há recalque sem o retorno do recalcado, o que foi afastado do consciente irrompe, mas o eu, como “soldado vigilante”, se encarrega de retirá-lo de cena pela denegação.

A imagem do eu, que é eu ideal pelo fato de ser imagem, vai pautar a relação imaginária do homem. “Essa imagem de si, o sujeito a reencontrará sem cessar como o quadro mesmo das suas categorias, da sua apreensão do mundo – objeto, e isso, por intermédio do outro. É no outro que ele reencontrará sempre o seu eu-ideal” (LACAN, 2009, p. 367). Quando o outro reflete sua imagem, ele se torna alvo de um investimento narcísico bem significativo, que chamamos de paixão. Na concepção freudiana, o eu se constrói a partir das suas identificações com os objetos amados. Em *O Seminário*, livro 1, Lacan, a partir de Freud, compara o eu a uma cebola, cujas cascas guardariam as sucessivas identificações que o constituíram (LACAN, 2009, 226).

Mas “o objeto humano”, diz Lacan, “é originariamente mediatizado pela via da rivalidade, pela exacerbação da relação ao rival, pela relação de prestígio [...]. Já é uma relação da ordem da alienação porque é primeiro no rival que o sujeito se apreende como eu” (LACAN, 2009, p. 233). Na perspectiva lacaniana, a relação narcísica é também a origem da tensão agressiva. Para ele, o estádio do espelho

põe em evidência a natureza dessa relação agressiva e o que ela significa. Se a relação agressiva intervém nesta formação chamada o eu, é que ela a constitui, é que o eu é desde já por si mesmo um outro, que ele se instaura numa dualidade interna ao sujeito. O eu é esse mestre que o sujeito encontra num outro, e que se instaura em sua função de domínio no cerne de si mesmo. Se em toda relação, mesmo erótica, com o outro, há algum eco dessa relação de exclusão, *é ele ou eu*, é que, no plano imaginário, o sujeito humano é assim constituído de forma que o outro está sempre prestes a retomar seu lugar de domínio em relação a ele, que nele há um eu que sempre é em parte estranho a ele, senhor implantado nele acima do conjunto de suas tendências, de seus comportamentos, de seus instintos, de suas pulsões (LACAN, 2008a, p. 114, grifo do autor).

Na dimensão imaginária o eu é o outro, por isso pode-se dizer que a matriz do eu é paranóica. É a palavra (dimensão simbólica) que permite a separação dos dois. Enquanto no imaginário, a relação do eu é com o outro, no simbólico, a relação passa a ser com o Outro.

Uma figura essencial no estádio do espelho é a do representante do Outro. Aqueles que acompanham o lactente em frente ao espelho têm um papel decisivo na complexa constituição do eu: o assentimento. São eles que validam a imagem que o sujeito vê, significando seu contorno. A criança não tem como chegar lá por si só. Em *Estética da melancolia*, Lambotte (2000, p.82-83) enfatiza essa importância:

É bem, com efeito, o papel reservado a essa presença situada entre o espelho e a criança que deve, ao olhar interrogador e radioso que volta para ela, responder pelo mesmo encantamento e garantir assim a propriedade da identificação e, mais tarde,

do reconhecimento. Nada indica ao sujeito que o reflexo do espelho lhe pertence, a não ser as leis óticas que não têm valor algum de verdade simbólica. É, portanto, necessariamente por intermédio de outrem e sob o efeito de sua aprovação que o pequeno homem vai sentir-se autorizado a apossar-se de sua imagem e a tocar com o dedo os contornos que a precisam.

Quando esse olhar de confirmação falta, o infans não identifica a imagem como sua. Em vez de assunção jubilatória, fica um vazio, como descreve Lambotte (2000, p. 81):

Dotado de um rosto que não reconhece e de um corpo aguçado pelo vazio, o melancólico dá a impressão de dissociar-se, como se sua intimidade obedecesse a forças estranhas e para ele permanecesse, por conseguinte, inacessível. Na marca [la trace] do espelho, lugar das primeiras identificações estruturantes, [...] foi ali sem dúvida que o olhar do melancólico adquiriu definitivamente essa hebetude que o caracteriza, por falta de um outro olhar que, numa troca benevolente, lhe teria permitido tomar por sua a imagem à sua frente.

A dimensão escópica pode marcar o estádio do espelho de três maneiras distintas. A primeira delas é quando a criança se volta para quem a acompanha e dele recebe o olhar que homologa a sua imagem: “Através desse movimento de virada da cabeça, que se volta para o adulto, como que para invocar seu assentimento, e depois retorna à imagem, ela parece pedir a quem a carrega [...] que ratifique o valor dessa imagem” (LACAN, 2005, p. 41). Tem-se aí a assunção jubilatória sucedida pelo drama da falta de correspondência entre a imagem (ideal) e o corpo (real). Essa imagem que é real, é também virtual, ao mesmo tempo, pois não mostra a impotência motora do lactente.

A segunda está relacionada à ausência do olhar. Em vez do esperado olhar de aprovação, a criança é atravessada pela indiferença. A troca não ocorre. Nesse caso, a imagem não é reconhecida como própria. No lugar do eu fica uma moldura vazia e no sujeito se instaura a melancolia. Com a imagem perdida, o melancólico passa a buscar seus próprios traços. “Trata-se de um sujeito à procura de sua própria identidade, quando esta lhe foi roubada por um espelho cego” (LAMBOTTE, 2000, p. 73).

Mas há ainda no estádio do espelho um terceiro olhar. Um olhar de fascínio, que extasiado diante de sua imagem, sequer se volta para o representante do Outro, permanecendo, então, preso à via do especular: “Quando a relação que se estabelece com a imagem especular é tal que o sujeito fica demasiadamente cativo da imagem [...], é porque a relação dual pura o despoja de sua relação com o grande Outro” (LACAN, 2005, p. 135). Sem o simbólico, a palavra, o eu [moi] é o outro, é o duplo. Um duplo que acabará se tornando uma ameaça, haja vista não existir na dimensão imaginária lugar para os dois.

1.3 O fenômeno do duplo em Otto Rank

O tema do duplo remonta à Grécia Antiga tendo lugar de destaque nas obras de escritores representativos como Plauto, Ovídio, Eurípedes, Sófocles. Também na tradição judaico-cristã, através da Bíblia, encontramos inúmeras narrativas, em que a temática do duplo se faz presente: a história da criação do mundo, a de Caim e Abel, Esaú e Jacó são alguns exemplos.

Desde então, esse tema tem sido revisitado por diversas manifestações artísticas. Na literatura, a inquietante figura do duplo tornou-se frequente, sobretudo, a partir de E.T.A. Hoffmann (1776-1822), cuja preocupação com o desdobramento do eu e com a angústia do indivíduo que se encontra cindido o levou a tratar o tema em quase todas as suas obras.

O termo *Doppelgänger*, consagrado pelo Romantismo alemão, surgiu, segundo Nicole Fernandez Bravo (apud GONÇALVES NETO, 2011, p. 28), em 1796 com Jean-Paul Richter na novela *Siebenkäs*, e “se traduz por ‘duplo’, ‘segundo eu’. Significa literalmente ‘aquele que caminha do lado’, ‘companheiro de estrada’”. Na definição do próprio Richter, “são as pessoas que veem a si mesmas”. São variados os motivos, através dos quais esse tema tem se manifestado nos textos literários: sócias, gêmeos, a sombra, o eco, a imagem captada no retrato, o reflexo no espelho.

Em seu artigo *O Estranho*, Freud destaca o trabalho de Otto Rank (1914), *O duplo*, (*Der Doppelgänger*), pela forma completa com que aborda o assunto. Rank estudou, entre outras questões, a relação do duplo com o medo da morte. Para ele, “originalmente, o ‘duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma ‘enérgica negação do poder da morte (...) e provavelmente, a alma ‘imortal’ foi o primeiro ‘duplo’ do corpo” (apud FREUD, ESB, vol. XVII, p. 252).

Nesse trabalho minucioso de pesquisa, Rank, a partir de cinco fontes de referência folclórica³, inventaria as superstições em torno da alma encontradas em diversas partes da Europa e entre povos que não pertencem à cultura ocidental. Essas superstições nos permitem entrever a construção do mito do duplo no imaginário popular. Elencamos algumas delas: em determinadas aldeias alemãs, acredita-se que, quem pisa sua própria sombra, morre. Outra superstição alemã diz que aquele que vê sua sombra duplicar-se, morrerá antes de terminar o

³ As principais fontes de referência folclórica utilizadas por Otto Rank são FRASER: *O ramo dourado, Tabu e os perigos da sombra e A alma como sombra e reflexo*; NEGELEIN: *Bild, Spiegel und Schatten im Volksglauben*. (Archiv für Religionwissenschaft, vol. V); PRADEL: *Der Schatten im Volksglauben*. (Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde, vol. XI); ROCHHOLZ: *Ohne Schatten, ohne Seele, Der Mythos vom Körperschatten und vom Schattengeist*. (Germanis, 1860); WÜTTKE: *Der deutsche Volksaberglaube*.

ano. Entre os judeus, existe a crença de que, na noite da Festa das Cabanas, aquele cuja sombra não tem cabeça, estaria destinado a morrer em um ano.

Segundo uma crença hindu, um inimigo poderia ser morto se o coração de sua imagem ou sombra fosse transpassado. Entre os habitantes de New South Wales há os que crêem que, a sombra do genro projetada sobre a da sogra causa o divórcio. Certos povos primitivos enteram seus mortos à noite para evitar que suas sombras se projetem sobre o defunto. Os habitantes de Amboyna e Uliase, ilhas perto do Equador, têm o costume de não sair de casa ao meio dia, porque a sombra desaparece nesse horário e eles receiam perder suas almas. Na Rússia, alguns acreditam que o demônio não possui uma sombra, daí a necessidade de se obter a sombra de um indivíduo por meio de um contrato (RANK, 1939, p.90-99).

Buscando compreender, qual a relação da alma com a sombra, o pesquisador fez a seguinte descoberta:

Estudando os povos primitivos e também a civilização antiga, verificamos que a primeira concepção da alma era, como exprime Nogelein: ‘um monismo primitivo’, que considerava a alma como a imagem do corpo. Portanto a sombra, inseparável do homem, tornou-se a primeira objetivação da alma humana, talvez antes mesmo do homem ter percebido sua imagem refletida na água (RANK, 1939, p.96).

O narcisismo primário, então, ante a ameaça iminente da destruição do Eu, estaria na origem da primeira concepção de alma. Logo, é do medo da morte que nasce a crença na alma. Esse duplo, inseparável do homem, tão semelhante ao eu corpóreo quanto possível, “se oporia à morte por um desdobramento do Eu, sob a forma de uma sombra ou de um reflexo” (LAMBOTTE, 2000, p. 134).

As superstições em torno do reflexo têm a mesma base das que se referem à sombra. Alguns mitos chegam a conferir ao espelho o mesmo poder de fertilização dado à sombra. Mas, de um modo geral, elas parecem engendradas pelo medo, como nesses exemplos selecionados por Rank (1939, p. 115-120): Na Alemanha, não se deve olhar o defunto através do espelho, pois a pessoa pode ver outro cadáver, numa espécie de premonição. Quando uma pessoa morre, devem-se cobrir todos os espelhos, a fim de que a alma do morto não permaneça na casa. Essa crença ainda perdura em nossos dias em cidades do interior.

Na Europa Central, há a tradição de não permitir que uma pessoa doente se olhe no espelho. Deixar cair ou quebrar um espelho é presságio de morte, embora essa sentença tenha sido substituída por sete anos de azar, de infelicidade. A superstição de que o espelho pode revelar segredos também está ligada ao fenômeno do duplo, por essa razão, ele seria usado na previsão do futuro. Para os hindus antigos e os gregos, olhar a imagem refletida na água poderia causar a morte. Algumas tribos afastadas da civilização receiam ser fotografadas por medo

da morte. Tanto na sombra, como no espelho, na água ou no retrato, constata-se a manifestação da alma.

Conforme Rank (1939, p.110), no mito do duplo há três imagens que corresponderiam a três funções psíquicas: a de um Eu idêntico, a de um Eu anterior e a de um Eu oposto. Na primeira imagem, o duplo é o próprio eu como sombra ou reflexo, assegurando sua vida pessoal no futuro. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, de Chamisso, *A história da imagem perdida* de Hoffmann, *A sombra* de Hans Andersen e *O gigante*, um conto fantástico de Goethe exemplificam esse motivo.

O Eu anterior aponta para a instância ideal, cuja imagem conservaria a juventude do indivíduo, anulando a efemeridade da vida e eternizando a perfeição. Como exemplo, *Anna*, de Nicolaus Lenau, inspirado numa lenda sueca, reproduz o temor de perder a beleza pela maternidade. A finitude é um dos grandes inimigos do narcisismo. Para preservar sua beleza e deixar de ser uma entidade finita, Anna procura um feiticeiro, o qual realiza seu desejo, livrando-a dos sete filhos que lhe eram destinados.

O Eu oposto, que aparece sob a forma do mal, designaria a parte do eu que é repudiada. Aqui, não faltam exemplos à literatura, seja em Stevenson, *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, em Ferdinand Raimund, *O dissipador*, em E.T.A. Hoffmann, *O elixir do diabo*, em Maupassant, *O horlã*, em Wilde, *O retrato de Dorian Gray*, em Edgar Allan Poe, *William Wilson*. Nessa obra, aliás, cujo título já é uma tentativa de expressar pela via do significante uma relação especular, *William Wilson*, ocorre uma inversão, o duplo aparece sob a forma do bem, uma espécie de anjo da guarda, e o original é o seu oposto. O fenômeno do duplo está intimamente ligado ao Narcisismo, em que o ego toma-se por objeto amoroso, como veremos no mito de Narciso.

2 O MITO DE NARCISO

O mito é essa malha tecida para capturar o indizível.

Guimarães Rosa

“Apaixonou-se por aquela imagem sem corpo, e encontrou substância em algo que era apenas um reflexo. Olhava embevecido para a água, encantado consigo mesmo, enfeitiçado, totalmente petrificado como uma estátua de mármore” (OVÍDIO, 2003, p. 63). Sobre esse primeiro encontro de Narciso com sua imagem paira um augúrio trágico. Tirésias, já havia profetizado, quando do seu nascimento, que o filho de Liríope, uma náiade, com Céfiso, deus dos rios, “a mais linda das crianças”, só chegaria a uma idade avançada, se ele nunca descobrisse a si mesmo.

Até esse dia, à beira da lagoa de superfície espelhada, o jovem de beleza sem igual nunca havia se visto. É provável que sequer compreendesse o amor que lhe era devotado tanto pelas moças quanto pelos rapazes: “O orgulho era tão forte, que nenhuma pessoa conseguia agradá-lo” (OVÍDIO, 2003, p. 61). A ninfa Eco parecia desconhecer a fama do rapaz, pois, ao ver Narciso caçando, “tomou-se de desejo por ele, e o seguiu em segredo, seu desejo aumentando à medida que o acompanhava, como quando enxofre, jogado na ponta de uma tocha, entra em combustão quando outro fogo se aproxima” (OVÍDIO, 2003, p. 62).

Eco, condenada pela deusa Juno a repetir sempre a última palavra ouvida, vê uma oportunidade de abordar seu amado no momento, em que ele se perde do grupo de amigos e começa a chamá-los. A cada fala de Narciso, Eco responde, até que ele diz: “Vamos ficar juntos”, ao que ela repete pronta para abraçá-lo. A reação de Narciso surpreende a ninfa: “‘Fique longe de mim!’, gritou ele, ‘e não me toque! Eu morreria antes de lhe dar alguma chance’” (OVÍDIO, 2003, p. 62). “Lhe dar alguma chance” são as últimas palavras de Eco, rejeitada e envergonhada, antes de se esconder nas cavernas da floresta. O amor não correspondido a faz sucumbir. Sua voz, todavia, sobrevive.

Também rejeitado, um jovem rapaz eleva uma súplica imprecatória, a qual Nêmesis, deusa da Vingança, atende por considerar justa: “Possa Narciso amar um dia, de modo que ele próprio não consiga ganhar a criatura que ama” (OVÍDIO, 2003, p. 63). O narrador descreve o drama narcísico, capturado pela imagem, cuja beleza se assemelha a dos deuses, arrebatado por um *crescendo* de desejo: “Tolo rapaz, ele quer a si próprio; o amante virou o amado, o perseguido, o perseguidor. Tenta várias vezes beijar a imagem refletida na água, afunda nela seus braços na tentativa de abraçar o rapaz que vê ali, e constata que o rapaz, ele mesmo, é esquivo, sempre” (OVÍDIO, 2003, p. 63).

A dimensão imaginária entra em cena nesse contato de Narciso com seu reflexo e reedita, de certa forma, o estádio do espelho. Inicialmente, o jovem não se reconhece, assim como o *infans* não se percebe de imediato. A imagem que a lagoa de águas brilhantes espelha é a de um outro, por quem se apaixona: “E sem saber o que vê, mas ardendo de desejo, sente que a imagem zomba dele e o provoca” (OVÍDIO, 2003, p. 63). Seu amor estaria direcionado aqui a um objeto, o outro.

Noção cara às elaborações freudianas, o conceito de narcisismo é construído a partir dessa história. Como exposto no capítulo anterior, Freud, em 1914, postulou um narcisismo em dois tempos: um primário, “onde o indivíduo é pensado como uma mônada onipotente em que ainda não se pode falar de investimento objetal, mas que encerra em si todo esse investimento” (JORDÃO, 2011, p. 73) e o secundário, em que “uma imagem atribuída pelo desejo do Outro se constitui na ficção do próprio eu como ideal. É nessa imagem que o sujeito se aliena e estabelece relações de simetria com o que capta como semelhança (FERREIRA, 2005, p. 269).

No início da narrativa, Narciso é descrito como um sujeito muito orgulhoso, de um orgulho tão forte que ninguém o agradava. Quase se poderia dizer: tão belo quanto orgulhoso. Sua falta de investimento nos objetos apontaria para uma libido retida no eu, uma vez que, segundo Freud, quanto mais a libido objetal se esvazia, mais a libido do Eu consome. Ao se apaixonar por seu reflexo, ele experimenta o inverso, a libido se desloca para o objeto amado e o Eu sofre um esvaziamento. Há uma espécie de desistência de si mesmo em prol do outro: “Nem a ideia do alimento, do descanso, conseguem fazê-lo abandonar aquele lugar. Esticado na grama, na sombra, ele observa, sem se saciar, aquela imagem vã e ilusória” (OVÍDIO, 2003, p. 64).

A saída da libido do eu implica um enfraquecimento, uma redução do autoconceito e deixa o apaixonado numa postura humilde: “Será que houve alguma vez, através dos séculos, alguém que tenha sido tão desdenhado quanto eu? Ele é encantador, eu o vejo, mas seu encanto e seu olhar me escapam. Eu o amo e não sou capaz de encontrá-lo” (OVÍDIO, 2003, p. 64). O amor que aspira à unidade é uma das duas formas de abordagem do amor na obra freudiana: “Na primeira, o amor se articula com o narcisismo primário (o autoerotismo) e tem como marca fundamental a ambivalência, isto é, sua estreita relação com o ódio. Na segunda, tendo como referência a oposição entre Eros e Tânatos, é uma tendência à unificação” (FERREIRA, 2005, p.113).

A esse tipo de amor, Lacan denomina de amor como paixão imaginária. “É o amor de quem demanda ser amado, ou seja, um amor que tem como objetivo capturar o outro em si

mesmo como objeto” (FERREIRA, 2005, p.113). O texto *Saudade* da Clarice traduz esse sentimento: “Saudade é um pouco como fome. Só passa quando se come a presença. Mas às vezes a saudade é tão profunda que a presença é pouco: quer se absorver a outra pessoa toda. Essa vontade de um ser o outro [...] é um dos sentimentos mais urgentes que se tem na vida” (LISPECTOR, 1999, p.106).

Narciso está desconsolado. Não pode tocar seu amado, senti-lo, absorvê-lo dentro de si. Uma fina camada de água se interpõe entre os dois. Nenhuma barreira intransponível: “Um quase nada nos separa”, ele completa. O jovem se sente correspondido em sua afeição e não apreende por que a imagem desaparece quando tenta alcançá-la. Questiona-se sobre a razão dessa repulsa, não sendo ele velho ou feio. O reconhecimento de que o ser a quem tanto ama não é outro senão si mesmo chega de mansinho:

Você promete, assim penso, alguma esperança, com um olhar que reflete mais do que simples amizade, você estica os braços para mim quando eu o faço, e seu sorriso segue o meu sorriso; vi suas lágrimas quando eu também chorava; você me cumprimenta com um movimento de cabeça e acena quando eu o faço; seus lábios, me parece, respondem quando estou falando, muito embora o que você diz eu não consiga ouvir. Sei a verdade, finalmente. Você é eu! [sic] Sinto isso, reconheço minha imagem agora (OVÍDIO, 2003, p. 64).

Saber que se trata de uma imagem refletida, entretanto, não altera o sentimento do rapaz nem seu destino. A paixão se entretetece a uma tristeza infinda, a qual consome suas forças, enquanto o ânimo para viver se esvai. Não podendo escapar de seu próprio corpo, Narciso deseja a morte e só lamenta o fato de o rapaz a quem ama também ter de morrer. A imagem na água borbulha com suas lágrimas e se apaga. Desesperado, ele a chama: ““Aonde você está indo? Fique: não me abandone, eu o amo tanto. Não consigo tocá-lo; deixe-me então ficar apenas olhando para você, e que esse olhar nutra minha desvairada paixão”” (OVÍDIO, 2003, p. 65).

Jordão (2011, p. 84) tece um comentário interessante sobre esses momentos finais: “Não seria necessariamente o caso de dizermos, com Freud, que ‘a sombra do objeto caiu sobre o eu’, mas que o eu encontra-se fundido ao objeto e qualquer juízo emitido sobre um assume validade imediata para o outro, principalmente o juízo de existência”. A morte, finalmente, o (s) arrebatou. O corpo de Narciso, porém, não é encontrado. Em seu lugar, uma flor branca com um miolo amarelo evoca a beleza deste ser das águas.

O mito, para Lacan, independente de ser religioso ou folclórico, o mito, como narrativa, pode ser considerado sob diferentes aspectos estruturais, por exemplo, a forma literária. Para ele, não obstante,

o mito é, ao mesmo tempo, muito distinto desta, no sentido que demonstra certas constâncias que não estão absolutamente submetidas à invenção subjetiva. [...] O

mito tem, no conjunto, um caráter de ficção. Mas esta ficção apresenta uma estabilidade que não a torna de modo algum maleável às modificações que lhe podem ser trazidas, ou, mais exatamente, que implica que toda modificação, implica, por sua vez, por essa razão, uma outra, sugerindo invariavelmente a noção de uma estrutura. Por outro lado, essa ficção mantém uma relação singular com alguma coisa que está sempre implicada por trás dela, e da qual ela porta, realmente, a mensagem formalmente indicada, a saber a verdade (LACAN, 1995, p. 258).

Mito: porta (para) a verdade. Os gregos chamavam a verdade de *alétheia* (*αληθεια*), o que não pode ser esquecido. Azevedo (2004, p. 20) sublinha que “o ‘par antitético’ Verdade e Esquecimento mostra agudamente, *avant la lettre*, esse princípio basal da psicanálise: a dualidade como estruturante da vida psíquica”. A célebre frase lacaniana, “a verdade tem estrutura de ficção”, também se constrói sobre uma dicotomia: verdadeiro e falso. Considerando essa estrutura, Azevedo pontua a semelhança entre o mito e o relato do analisando: “Muitas vezes pleno de ficções, de fantasia [...], o relato o leva a trazer à luz, a ver, a re-velar, sob a égide de Memória, ou do trabalho da rememoração, dimensões de sua verdade, de Verdade” (AZEVEDO, 2004, p. 23).

Aqui cabe perguntar: que “verdade (s)” o mito de Narciso encerraria em sua estrutura? Uma delas é, certamente, o fascínio que a imagem pode exercer sobre o sujeito. A imagem, que é sempre ideal, aponta para a perfeição do Todo e a ilusão de completude produz um enamoramento do que se vê. Diz o texto que “um outro tipo de sede começou a crescer quando viu uma imagem na lagoa” (OVÍDIO, 2003, p. 63). Totalmente seduzido por esse outro, imagem idealizada, Narciso dá substância ao reflexo e entra numa “circularidade mortífera”: ele é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto dessa relação amorosa. De acordo com Assoun (1999, p. 77), “a verdadeira lição que tiramos disto é que toda sedução *pelo outro* é também sedução *por si mesmo através do outro*”.

O espelho de Narciso bordeja as relações amorosas e, assim como no mito, oculta do Eu o amor que se tem a si próprio. De Caravaggio (1571-1610) a Vik Muniz (1961-...), vários mestres retrataram o Mito de Narciso. Dentre as obras mais famosas, destacam-se a de Caravaggio, cujo foco é o drama do jovem fascinado pelo outro si mesmo e a de Dalí, que desloca o centro desse olhar para a metamorfose.

Michelângelo Merisi é conhecido como Caravaggio, nome da cidade onde viveu. Uma das características mais importantes de suas obras são os efeitos de iluminação. Fazendo uso de um fundo escuro, Caravaggio trazia a cena para o primeiro plano através de focos de luz sobre os detalhes. O efeito conseguido pelo jogo de luz e sombra foi batizado de “Tenebrismo”. Um exemplo desse uso de sombra e luz no fundo negro, que atrai o olhar do obser-

vador para dentro da cena é o quadro *Narciso* (1599), exposto na Galeria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

Figura 1 - Narciso (1597-1599), de Caravaggio



Fonte: Galeria Nazionale d'Arte Antica, Roma.

Segundo Alvarez, Caravaggio deve seu prestígio à mestria com que domina as técnicas do escorço e do jogo de luz e sombra. O escorço “cria a ilusão que o corpo se projeta para fora da tela” (CUMMINGS, apud ALVAREZ, 2011, p. 78) e a técnica que os italianos denominam de “*chiaroscuro*, [...] oferece um detalhe luminoso que contrasta com um fundo escuro, ‘as trevas’, de significados tão relevantes quanto a (s) figura (s) sob a luz intensa, criada pela palheta, pelas cores eleitas pelo artista” (ALVAREZ, 2011, p. 77).

Nesta tela, “as trevas” retiram da cena tudo que possa distrair o observador, que tal qual Narciso, passa a estar diante da imagem, ela só, cativante, nada mais ao redor. Lacan (2008b, p. 102) nos ensina que “no quadro sempre se manifesta algo do olhar [...]. Ele oferece algo como pastagem para o olho, mas convida aquele a quem o quadro é apresentado a depor ali o seu olhar, como se depõem as armas”. Uma armadilha para o olhador.

Assoun (1999, p. 121) acentua, com Lacan, ser essa a função do ‘quadro’ – “tanto no sentido pictural quanto perceptivo: ‘armadilha para o olhar’. [...] Duplo movimento: o quadro desencadeia no espectador a invidia – a vontade (inveja) de ver (videre) – e a cumula, preenche, numa espécie de sedação”.

A obra de Salvador Dalí (1904-1989), *Metamorfose de Narciso* (1937), faz irromper essa “invidia” bem como nos convida a “depor as armas”.

Figura 2 – Metamorfose de Narciso (1937), de Dalí



Fonte: Tate Modern, London/Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, AUTVIS, 2011

Esse cenário de aridez e esterilidade reverbera o que Lacan (2008b, p. 117) denominou *fascinum*, que é o que “tem por efeito parar o movimento e literalmente matar a vida. [...] A função antivida, antimovimento [...] é precisamente uma das dimensões em que se exerce diretamente a potência do olhar”. A captura de Narciso pela própria imagem se assemelha, de certa forma, ao mito da Medusa, cuja cabeça petrifica o outro. Conforme Assoun (1999, p. 112), a medusa é “a armadilha-do-olhar por excelência”. E ele acrescenta: “assim petrificado por esse objeto ‘enregelante’, o olhar não desaparece. A vítima da medusa não fica cega; pelo contrário, seríamos tentados a dizer: ela se torna toda olhar”.

Fascinado pelo outro si mesmo, Narciso transforma-se pelas mãos de Dalí num ser pétreo. Essa seria a primeira fase da metamorfose. Na segunda fase, fechando o ciclo, uma flor *in status nascendi*. A flor brotando de um ovo remete à ideia de nascimento, transformação, vida. O espelho, entretanto, reflete o contrário: sequidão, feiúra, morte. Isso, talvez, porque a circularidade mortífera não se interrompera. Conta Ovídio que “mesmo no inferno, ele

encontrou uma lagoa para se mirar, admirando sua imagem nas águas do Estige” (OVÍDIO, 2003, p.65). Sobre esse ver “reflexivo”, Azevedo (2004, p. 35) comenta que

ao recusar todos os jovens (homens e mulheres) que por ele se apaixonaram, notadamente Eco, Narciso desmonta o campo visual fundante do amor, a reciprocidade do ver e ser visto. E, na reflexividade do *fazer-se-ver*, nos leva a perceber um campo que a psicanálise mais tarde nomeara por pulsão escópica. Na sua aguda percepção de poeta, Ovídio nos mostra como Narciso é capturado por um olhar que o fascina. Esse olhar é o que a psicanálise vai destacar, posteriormente, como o objeto dessa pulsão que se caracteriza pelo fato de o sujeito poder se ver, tal como uma flecha atirada que retorna para o sujeito.

“Adeus, amado rapaz, em vão adorado!”. Essas foram as últimas palavras de Narciso, as quais Eco repetiu, chorando por ele com suas irmãs náiades. Eco traz à cena a dimensão sonora em contraponto à dimensão visual que Narciso e seu duplo põem em relevo. “A dimensão de uma voz que se quer fazer ouvir”, diz Azevedo (2004, p. 36). Uma modalidade pulsional que Lacan define como pulsão invocante. Para Assoun (1999, p. 168), “Eco nada mais é que a voz imortal, aquilo que eternamente resta de um ‘objeto’, que sobrevive ao desvanecimento, do sujeito e do outro...”.

O mito de Narciso não apenas desvela a base narcísica do amor: amo a minha imagem que vejo no outro, amo o outro mim mesmo, ele também assinala a fascinação por esse outro eu que permeia a rede de relações do sujeito. Nas relações narcísicas, o eu é o outro e o outro é o eu. Essa relação especular se inscreve no registro do imaginário e nos remete originalmente ao estádio do espelho.

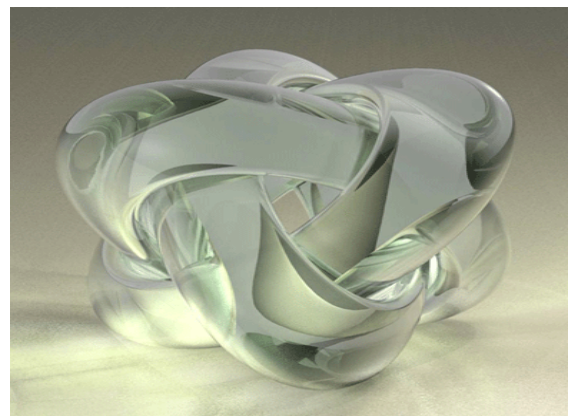
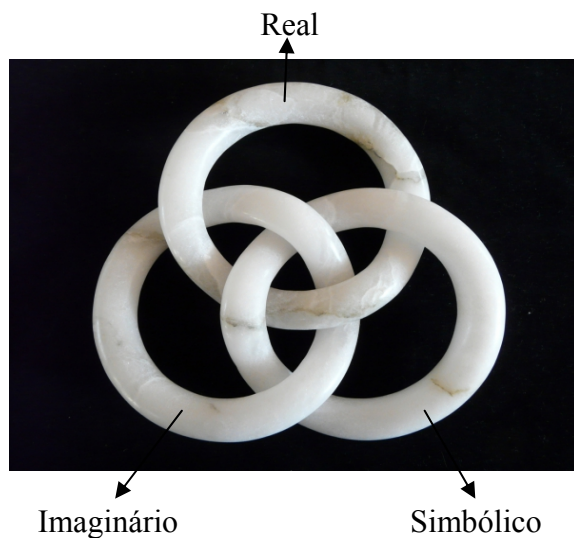
2.1 Espelho: relações especulares

É no estádio do espelho que o sujeito se apreende como unidade. Essa apreensão se dá “num movimento de balança, de troca com o outro” (LACAN, 2009, p. 224). Antes disso, a visão é de um corpo despedaçado. Na experiência do espelho, o *infans*, fascinado por essa imagem, que se apresenta como total, assume no seu interior, por antecipação, a imagem da forma do outro. Lacan (2010, p. 74) sublinha que “a fascinação é absolutamente essencial para o fenômeno de constituição do eu. É na qualidade de fascinada que a diversidade desordenada, incoerente, da despedaçagem primitiva adquire sua unidade”. Cruxên, em *A sublimação*, entende como uma das funções do espelho no narcisismo a de fornecer um limite: “O ideal da imagem confere uma totalidade ao que é disforme, disperso” (CRUXÊN, 2004, p. 49).

A imagem refletida dá à criança realmente um domínio ideal. Trata-se, todavia, de algo “virtual”, fictício. Quinet (2012, p. 15), chama a atenção para essa “ilusão de autoconsciência” e compara esse eu, reduplicado por sua imagem especular, ao revirar da luva do direito para seu avesso:

Essa inversão ou reviramento presente na formação do eu mostra a ilusão da autoconsciência: a imagem do próprio corpo é enganosa e a consciência é a instância do desconhecer. Essa ilusão é ela mesma não reconhecida, pois não vemos que a imagem engana e que a consciência é, por si, fonte de desconhecimento. Assim, o eu, conhecendo os objetos e as pessoas através do olho do espelho, caracteriza-se mais como uma instância de desconhecimento do que como um aparelho de percepção-consciência que conheceria a realidade.

Na tríade lacaniana, Real-Simbólico-Imaginário, o “outro” é entendido diferentemente de acordo com o registro. Trata-se de três dimensões de uma estrutura, entrelaçadas por um nó denominado borromeano: “Real (que comparece sob a forma de furo no imaginário e de falta de um significante simbólico), Simbólico (estrutura da linguagem que se assenta no Nome-do-Pai) e Imaginário (fenômeno ótico, matriz do eu e campo do sentido)” (FERREIRA, 2013, p. 21). Com o nó borromeano, o corte em qualquer um dos elos implica a separação de todos, conforme ilustrações a seguir.



Figuras 3 e 4: Nó borromeano.

Fontes: http://carinarodriguezsciutto.files.wordpress.com/2012/07/borromean_ring_2.jpg
<http://fisica.uems.br/noticias/nfver.php?ArtID=88>

No registro do imaginário, o eu é o outro, o duplo especular. Esse pequeno outro é ao mesmo tempo rival e semelhante, tal qual no estádio do espelho. Jalley reúne as caracterizações lacanianas desse “tu” em *As psicoses*. Ele é

o outro imaginário [...] o outro-reflexo [...] um para-eu que acreditava ser o verdadeiro e que era absolutamente falso [...] a alteridade em espelho, que nos faz depender da forma de nosso semelhante na medida em que ele me dá minha própria ima-

gem, em que ele me capta pela aparência, em que ele me dá a projeção da totalidade [...] mas ele mesmo tomado comigo em relação de miragem (JALLEY, 2009, p.381).

Na dimensão simbólica, não se trata mais do pequeno outro e sim do grande Outro, “cujo discurso é o inconsciente, que se manifesta nos sonhos, lapsos, sintomas e chistes” (QUINET, 2012, p. 7). O Outro, com um O maiúsculo é “o lugar onde se constitui o eu [je] que fala com aquele que ouve. [...] Esse Outro é situado ao mesmo tempo aquém e além do enunciado [...] e, como tal, inapreensível nessa relação evanescente” (JALLEY, 2009, p. 381).

Já no registro do real, o outro é pulsional, o objeto a, o objeto causa do desejo. Esse *a* vem do francês *autre*, o outro. “O objeto a se aloja no Outro do simbólico sem aí estar”, ele “equivale ao objeto perdido cuja falta estrutura o inconsciente”. “Trata-se de um objeto sempre em alteridade para o sujeito do desejo que o ‘encontra’ no pequeno outro, seu semelhante” (QUINET, 2012, p. 34).

Na troca com o outro, duas coisas acontecem. Primeiramente, o homem reconhece seu desejo a partir da imagem, a própria e a do duplo e, então, nesse movimento de báscula, se conhece como corpo, invólucro vazio:

O sujeito localiza e reconhece originalmente o desejo por intermédio não só da sua própria imagem, mas também do corpo do seu semelhante. É exatamente aí, nesse momento, que se isola, no ser humano, a consciência enquanto consciência de si. É na medida em que é no corpo do outro que ele reconhece o seu desejo que a troca se faz. É na medida em que o seu desejo passou para o outro lado, que ele assimila o corpo do outro e se reconhece como corpo (LACAN, 2009, p. 196).

Inicialmente, tal qual a imagem fragmentada de si, o desejo também não está constituído, mas em pedaços. O que o sujeito encontra no outro é “uma série de planos ambivalentes, de alienações do seu desejo [...]. O que ele reconhece e fixa nessa imagem do outro é um desejo despedaçado” (LACAN, 2009, p. 197). Esse desejo “originário, inconstituído e confuso” (p. 224) passa a tomar forma pela mediação do outro.

Na dimensão imaginária, o desejo está “projetado, alienado no outro” (p.225). Nessa relação, o desejo do sujeito se confirma pela via da rivalidade. Lacan sublinha que “cada vez que nos aproximamos, num sujeito, dessa alienação primordial, se engendra a mais radical agressividade – o desejo do desaparecimento do outro enquanto suporte do desejo do sujeito” (LACAN, 2009, p. 225). Para ilustrar essa dialética, ele compara a relação entre o eu e o outro a duas máquinas: uma inacabada e a outra perfeita. A primeira somente se estruturaria definitivamente ao perceber a unidade da segunda. Diz Lacan:

Na medida em que a unidade da primeira máquina estiver pendente da unidade da outra, que a outra lhe fornecer o modelo e a própria forma de sua unidade, aquilo para o que se dirigir a primeira dependerá sempre daquilo para o que se dirigir a outra. Disto não vai resultar nada menos que esta situação de impasse própria à constitui-

ção do objeto humano. Esta se acha, com efeito, inteiramente pendente desta dialética do ciúme – simpatia que é expressa [...] pela incompatibilidade das consciências. Isto não quer dizer que uma consciência não possa conceber uma outra consciência, mas sim que um eu, inteiramente pendente da unidade de um outro eu, é estritamente incompatível com ele no plano do desejo. Um objeto temido, desejado, é ou ele ou eu quem o terá, tem de ser de um ou de outro. E quando é o outro que o tem é porque ele me pertence (LACAN, 2010, p.75).

Jalley reforça a tese lacaniana de que a imago do duplo “unifica o caos perceptivo” servindo como “modelo de todos os objetos”. Assim, “se constitui ‘a tríade do outrem, do eu e do objeto’ como campo da rivalidade, animado pela ‘dialética do ciúme-simpatia’. [...] É ‘pe-lo semelhante que tanto o objeto como o eu se realizam’” (JALLEY, 2009, p.43).

Como o homem está no mundo da palavra, seu desejo é passível de reconhecimento e isso impede a destruição de todos os que com ele rivalizam. Quando entra em jogo a comunicação, o desejo aprende a se reconhecer pelo símbolo:

O sujeito integrou a forma do eu [...] após um primeiro jogo de balança em que trocou justamente o seu eu por esse desejo que vê no outro. Desde então, o desejo do outro, que é o desejo do homem, entra na mediação da linguagem. É no outro, pelo outro, que o desejo é nomeado. Entra na relação simbólica do eu e do tu, numa relação de reconhecimento recíproco e de transcendência, na ordem de uma lei já inteiramente pronta para incluir a história de cada indivíduo (LACAN, 2009, p. 234).

Bakhtin, filósofo da linguagem, toma a figura do espelho como metáfora do conceito de duplo e assinala o caráter ficcional da situação do indivíduo diante do seu reflexo:

Contemplar a mim mesmo no espelho é um caso inteiramente específico da minha visão externa. Tudo indica que neste caso vemos a nós mesmos de forma imediata. Mas não é assim; permanecemos dentro de nós mesmos e vemos apenas nosso reflexo [...] vemos o reflexo de nossa imagem externa, mas não a nós mesmos em nossa imagem externa; a imagem externa não nos envolve ao todo, estamos diante e não dentro do espelho; e ademais um material não genuíno. De fato, nossa situação diante do espelho sempre é meio falsa; como não dispomos de um enfoque de nós mesmos de fora, também nesse caso nos comparamos de um outro possível e indefinido, com cuja ajuda tentamos encontrar uma posição axiológica em relação a nós mesmos; também aqui tentamos vivificar e enformar a nós mesmos a partir dos outros; daí a expressão original e antinatural de nosso rosto que vemos no espelho e que não temos na vida. [...] Ocorre que nossa própria relação com a imagem externa não é de índole imediatamente estética, mas diz respeito apenas ao seu eventual efeito sobre os outros – observadores imediatos – isto é, nós a avaliamos não para nós mesmos, mas para os outros e através dos outros (BAKHTIN, apud GONÇALVES NETO, 2011, p. 35-36)

O espelho, com valor metafórico, não apenas reflete as trocas imaginárias. Ele também funciona como borda. Borda de um furo, que não cessa de comparecer como impossível: o Real.

2.2 Espelho: borda de um furo

O ser humano é o único animal que não traz nenhum saber da sua espécie. Essa falta de um saber instintual se manifesta no imaginário sob a forma de um furo. É em torno desse furo que se constituirão as representações do sujeito na sua relação com o campo do Outro, “um campo aberto porque não há o significante que dê um basta à proliferação de significantes” (FERREIRA, 2005, p. 44).

Quando nasce um bebê, por não possuir esse saber genético, ele fica “à deriva do gozo do Outro”. Se a mãe desejá-lo, “esse ser vivo será marcado pelo Nome-do-Pai, ou seja, será inscrito na Lei” (FERREIRA, 2005, p. 48). É o Nome-do-Pai que “elide o desejo da mãe, permitindo à criança nomear-se a partir do enigma que funda sobre seu ser: quem sou eu no desejo do Outro?” (GUERRA, 2010, p. 48). Se o filho não for o objeto de desejo da mãe, se não for imaginado como falo, a inscrição do Nome-do-Pai não se torna possível. No caso de forclusão desse significante primordial, o sujeito fica alienado na dimensão imaginária, preso a via do especular. Ferreira (2013, p. 60), em *Malditos, obscenos e trágicos*, enfatiza a importância desses significantes:

Na frustração, a inscrição do significante Nome-do-Pai (pai simbólico), como representante do Outro sob a forma de Lei, é feita pelo primeiro representante desse Outro na história de todo ser falante: o Desejo-da-Mãe. É necessário chamar atenção para o fato de que estamos diante de dois representantes do Outro como lugar dos significantes: o Nome-do-Pai (Lei) e o Desejo-da-Mãe (mensageiro da Lei).

A frustração é o primeiro tempo do complexo de Édipo. É aqui que se dá a entrada da criança no registro simbólico. A mãe, como representante do Outro, introduz a criança no regime da Lei, “fundando o desejo como desejo do Outro” (FERREIRA, 2013, p. 61). O termo “frustração” diz respeito à dialética do ser ou não o falo (objeto do desejo), ou melhor, à impossibilidade de ser o falo.

No segundo tempo, a castração, aquele a quem se supõe que tenha o falo, o pai, interdita a mãe como objeto do desejo do filho. Para tanto, “é preciso que a mãe se apresente como submetida à lei de um outro e que o objeto do seu desejo também se dirija a outra coisa que não seja o filho” (p. 63). Se a interdição da mãe não for confirmada pela fala materna, a criança não chega ao terceiro tempo do Édipo, a privação.

Na privação, a falta real do falo vai se converter, por um processo de simbolização, em dom. A dialética do dom põe em relevo a aceitação ou recusa da privação. A questão crucial no complexo de Édipo é “a produção de uma significação à privação da mãe”. “A não simbolização dessa privação tem como efeito as neuroses, as perversões e as fobias. A partir da pri-

vação, ingressamos na ordem do dom e podemos fazer trocas” (p.63). Os três tempos do Édipo foram assim resumidos por Ferreira (2013, p.59):

- 1º Frustração (dialética do ser): pai simbólico (significante Nome-do-Pai) introduzido pelo Desejo-da-Mãe), fundando a Lei e o desejo como desejo do Outro;
- 2º Castração (dialética do ter): pai real, agente da proibição e, como tal, portador da lei (pai onipotente);
- 3º Privação (dialética do dom); pai imaginário, suporte da lei (pai potente) e, como tal, doador de um dom.

Segundo Lacan (1995, p. 36), a privação, enquanto falta real, também comparece sob a forma de um furo no imaginário, ao passo que a frustração sob a forma de dano. Na teoria lacaniana, são três as formas da falta de objeto e estas se articulam com os três registros da estrutura. No primeiro tempo do Édipo, por mais imaginária que seja a frustração, a criança sempre sentirá falta de um objeto real, o seio.

Na castração, por sua vez, trata-se de uma operação simbólica, cujo objeto imaginário, o falo, aparece para o sujeito como falta simbólica sob a forma de dívida. Como nos lembra Ferreira (2013, p. 61), “para Lacan, humano é sempre sinônimo de simbólico e que a doação do significante Nome-do-Pai remete para a dívida que não se paga, ou seja, a dívida simbólica”.

Os três termos de referência da falta do objeto, Lacan (1995, 35-38) nomeia de dano imaginário, dívida simbólica e furo real.

Quadro 1 - Os termos de referência da falta do objeto

Os tempos do Édipo	Falta	Objeto
1º Frustração (“ser ou não ser o falo”)	Imaginária (sob a forma de dano)	Real (seio)
2º Castração (“ter ou não ter o falo”)	Simbólica (sob a forma de dívida)	Imaginário (falo)
3º Privação (“ter ou não ter o dom”)	Real (sob a forma de furo)	Simbólico (falo)

O furo real é a privação. Esse termo está articulado à castração. A castração “toma por base a apreensão no real da ausência de pênis na mulher. Na maioria dos casos é este [...] o funda-

mento em que se apoia, de um modo especialmente eficaz e angustiante, a noção da privação” (LACAN, 1995, p. 223).

A privação é uma falta-a-ser e falta real do objeto de desejo. Essa falta é “radical, radical na própria constituição da subjetividade (LACAN, 2005, p. 149). “Falta sem resgate” como designa Ferreira (2013, p.22):

Nós, seres falantes, somos efeitos de uma operação simbólica que ordena o universo do imaginário, campo do sentido, e que não fecha jamais o furo chamado real. Nós, seres de linguagem, portamos esse furo, que se converte em falta sem resgate. Justamente por isso ou por causa disso, desejar – lamentar o que falta – é a nossa sina.

Em *O Seminário*, livro 2, Lacan explica a relação entre desejo e falta:

O desejo é uma relação de ser com falta. Esta falta é falta de ser. [...] Esta falta acha-se para além de tudo aquilo que possa apresentá-la. Ela nunca é apresentada senão como um reflexo num véu. [...] O desejo, função central em toda experiência humana, é desejo de nada que possa ser nomeado. [...] Se o ser fosse apenas o que é, não haveria nem sequer lugar para se falar dele. O ser se põe a existir em função desta falta. É em função desta falta, na experiência de desejo, que o ser chega a um sentimento de si em relação ao ser. Ele diz – *Eu sou aquele que sabe que sou*. Infelizmente, mesmo que ele saiba que é, não sabe absolutamente nada daquilo que é. Eis o que falta em qualquer ser (LACAN, 2010, p. 302-3, grifo do autor).

Como falta um significante que o defina, o sujeito é falta-a-ser. O Outro, em cujo campo se constitui o desejo do homem, também não possui esse significante. Nele se inscreve uma falta, que dá ao desejo do Outro um caráter esfíngico. “O desejo do Outro é apreendido pelo sujeito naquilo que não cola, nas faltas do discurso do Outro, e todos os porquês da criança [...] constituem uma colocação em prova do adulto, um *por que será que você me diz tudo isso?*” (LACAN, 2008b, p. 209).

É porque o desejo do Outro se apresenta inapreensível que o desejo do sujeito se constitui. Em *O Seminário*, livro 20, Lacan (2008c, p. 134) apresenta a fórmula sobre o desejo: “eu te peço – o quê? – que recuses – o quê – o que te ofereço – por quê? – porque não é isso - isso, vocês sabem o que é, é o objeto a”. O conceito de “objeto a” foi elaborado a partir do conceito freudiano de “Coisa”. A Coisa (das Ding) “está presente no ‘complexo de outrem’, o *Nebenmensch*, que compreende a percepção de um ser humano que entra no campo de interesse do sujeito e desperta nele o desejo” (QUINET, 2012, 35). O objeto a é o que vem no lugar do objeto perdido, daquilo que, eventualmente, nos teria proporcionado uma satisfação completa.

Ferreira (2005, p. 155) questiona o termo “objeto perdido”, uma vez que o que se perde pode ser achado: “Objeto perdido não é sinônimo de objeto que existiu e foi perdido.[...] Objeto para sempre perdido é metáfora do objeto que nunca existiu. Por isso os objetos a são substitutos do objeto que não há. Esse objeto tem um nome: falo”. O desejo humano se estru-

tura, então, em torno de uma falta. A consequência natural disso é a decepção, pois cada desejo realizado traz consigo a frustração, o sentimento de que não era bem isso o que se queria.

O desejo é uma ilusão. Ele sempre vai se dirigir a um outro lugar. A um “resto”, pontua Lacan, “um resto constituído pela relação do sujeito com o Outro que vem substituí-lo” (LACAN, 2005, 262). Para complicar a situação do homem, a palavra do Outro é a única garantia que o sujeito tem e só pode ser acolhida de forma invertida: o que o sujeito deseja do Outro, ele acha que o Outro deseja dele (sujeito). É a própria mensagem de forma invertida sem que ele o saiba. Como diz Ferreira (2005, p. 106), “eis o destino trágico de um homem sendo traçado em torno de uma articulação significante cujo sentido só pode ser dado pelo sujeito que aí se inscreve”.

3 EWERS E SÁ-CARNEIRO: AUTORES AVANT-GARDE

Vida e arte no artista confundem-se, indistinguem-se.
Mário de Sá-Carneiro

Em 1913 surgem na Europa duas obras-primas com a temática do duplo. Em Berlim, Hanns Heinz Ewers (1871-1943) produz o primeiro filme de arte da Alemanha, *O Estudante de Praga*, uma superprodução cinematográfica para época, e em Lisboa, Mário de Sá-Carneiro (1890-1916) publica *A Confissão de Lúcio*, uma narrativa intensa, intrigante e desafiadora, que transcende os motivos do duplo explorados até então e desaloja o leitor da sua zona de conforto.

Mário de Sá-Carneiro está entre os maiores nomes do modernismo em Portugal. Seu amigo, Fernando Pessoa, o descreve como “grande”, “nobre”, “gênio não só da arte, mas da inovação nela”, “par dos Deuses”⁴ (apud PAIXÃO, 2001, p.236) e José Régio, um dos diretores da revista *Presença*, como “o Mestre” da geração modernista, “dos mais completos, dos mais complexos e dos mais interessantes da arte moderna (apud MARTINS, 1994, p. 63). Mesmo os críticos do jovem movimento literário, que consideraram a nova escola “doentia e perigosa”, reconheceram “as extraordinárias qualidades de novelista e prosador” de Sá-Carneiro⁵ (apud MARTINS, 1994, p.153).

Já Hanns Heinz Ewers (HHE)⁶, figura polêmica nos círculos literários, foi tão amado quanto odiado, tão admirado quanto desprezado. A sociedade Hanns Heinz Ewers o descreve como um dos grandes vanguardistas do seu tempo, todavia ele não é lembrado como tal, e sim por seu envolvimento com o nacional-socialismo, embora também tenha se tornado vítima do sistema que abraçara. Suas posições foram, por vezes, bastante controvertidas. Muitos não compreenderam como o cosmopolita tornou-se nacionalista e como o defensor da igualdade de direitos para os judeus veio a se engajar num movimento antissemita.

Este capítulo não visa a responder estas questões, mas situar na trajetória desses autores as obras foco desse estudo. Na de Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, e na de Ewers, cuja trajetória se divide em duas fases, antes e depois da primeira guerra mundial, o filme *O Estudante de Praga*.

⁴ Conforme texto publicado por Pessoa no segundo número da revista *Athena*, em novembro de 1924.

⁵ Conforme texto *A nova doença na Literatura Portuguesa*, encontrado no espólio de Pessoa.

⁶ As informações sobre o autor neste capítulo foram retiradas do site da *Sociedade Hanns Heinz Ewers*. Disponível em: <<http://www.hanns-heinz-ewers.com/start.htm>>. Acesso em: 23 nov. 2013.

3.1 Hanns Heinz Ewers: polêmico e original

Hanns Heinrich Ewers nasceu em Düsseldorf, Alemanha, no final do século XIX (1871). Filho do pintor Heinz Ewers e da escritora Maria aus'm Weerth, Hanns cedo demonstrou vocação para a escrita. Suas primeiras poesias datam de 1888, a publicação só se daria, no entanto, dez anos mais tarde. Em 1891, após ter sido considerado inapto para o Serviço Militar devido à miopia, ele se matriculou no curso de Direito da Universidade Friedrich Wilhelm em Berlim.

Durante o curso universitário, interessou-se por hipnose, ocultismo e drogas, haxixe. Envolvia-se constantemente em escândalos, chegando a ser condenado a quatro semanas de detenção por ter invadido uma sessão espírita. Em 1898, doutorou-se em Direito e começou a trabalhar, não como advogado, mas como escritor e tradutor em sua cidade natal.

Durante dois anos publicou artigos na revista anarquista *O pobre Diabo* (Der arme Teufel), dirigida por Robert Reitzel, e na primeira revista homossexual do mundo, *O próprio* (Der Eigene), cujo editor, Adolf Brand, abriria espaço também para a lírica homoerótica. Os poemas de Ewers intitulados *Von der goldenen Kätie* o levaram ao tribunal berlinense, que o condenou a pagar uma multa pela escrita obscena.

Ewers teve diversos relacionamentos amorosos e uma única filha, Victoria (1899), com Katharina Kreis. A menina, ilegítima, foi entregue pela mãe à Cruz Vermelha. HHE casou-se duas vezes, em 1901 com Ilna Wunderwald e em 1921 com Josephine Bumiller. Viveu nos moldes hedonistas, nada havendo que não houvesse experimentado. Muitas foram as críticas a seu estilo de vida egocêntrico e a suas obras, quer pelos traços de trivialidade, quer pelo caráter pornográfico de seus textos. Foi premiado como o homem mais bonito de Berlim (1914) e seus opositores não perderam a oportunidade de ridicularizá-lo anos mais tarde, por ter sido o único prêmio que recebeu.

Em 1901, Ernst von Wolzogen convida Ewers para fazer parte do cabaré que estava planejando, o *Überbrettl*. Ewers aceita o convite e alcança grande sucesso, escrevendo e recitando seus textos satíricos no palco. O *Überbrettl* foi o primeiro cabaré literário da Alemanha (Berlim), inspirado, provavelmente, no *Le Chat Noir* em Paris. A direção musical do cabaré foi assumida nos primeiros meses, após a inauguração, pelo jovem Arnold Schönberg, compositor judeu austríaco, futuro criador do dodecafonismo e o maior nome da música expressionista alemã.

Bon vivant par excellence, Ewers parecia estar sempre em busca de novas sensações. Morou em Capri, uma ilha italiana situada no golfo de Nápoles, e lá experimentou outras dro-

gas, como ópio e mescalina, sem mencionar que se tornou adepto e defensor do nudismo. Viajou pela América do Sul e Central, onde participou de uma cerimônia vodú. Também visitou alguns países da Ásia, entre eles, a Índia. Suas impressões foram registradas nas obras *Com meus olhos. Viagem pelo mundo latino* (1909), *Índia e eu* (1911) e *Pelos sete mares. Viagens e aventuras* (1927).⁷

Ewers escreveu sete romances e se tornou conhecido internacionalmente a partir do segundo, *Alraune* (1911). Somente nos dois primeiros anos, o romance recebeu 25 edições. A obra foi traduzida para 28 idiomas e filmada cinco vezes. A primeira ainda na época do cinema mudo e a última em 1952 com Hildegard Knef. A mais famosa, porém, é a de 1928, que traz Brigitte Helm como protagonista.

Alraune é o nome alemão para mandrágora, planta da família solanaceae com propriedades afrodisíacas, alucinógenas e analgésicas. São muitas as histórias em torno das raízes da mandrágora. Conforme as lendas medievais, por exemplo, apenas um gato preto, em noite de lua cheia, poderia colhê-las, do contrário, quem estivesse incumbido dessa tarefa morreria com o grito ensurdecedor das raízes. Acreditava-se que o formato da raiz, vagamente humanoíde, devia-se à ação do sêmen de enforcados sobre a terra, os quais ejaculavam ao terem o pescoço quebrado. Contavam ainda que quando uma bruxa fazia sexo com a raiz, a criança nascida dessa relação não teria capacidade para amar.⁸

Inspirado nessas histórias, HHE cria a jovem Alraune, fruto do experimento do professor Jakob ten Brinken. O cientista fertiliza uma prostituta com o esperma de um enforcado e adota a criança ao nascer. A menina apresenta problemas sexuais e se vinga do pai ao saber sua origem. Esse romance faz parte da trilogia⁹ centrada nas aventuras de Frank Braun, uma personagem que remete ao próprio Ewers.

O outro grande sucesso de HHE viria dois anos depois, 1913, como roteirista e produtor do filme *O Estudante de Praga*. Ele surge no cenário cultural alemão num momento, em que o cinema buscava reconhecimento como novo *medium* e que “o público mostrava-se cada vez mais enfasiado com os simplíssimos roteiros dos melodramas e das repetitivas persegui-

⁷ *Mit meinen Augen. Fahrten durch die lateinische Welt* (1909), *Indien und ich* (1911) e *Von sieben Meeren. Fahrten und Abenteuer* (1927).

⁸ Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Mandr%C3%A1gora>>. Acesso em: 28 nov. 2013.

⁹ *Der Zauberlehrling oder die Teufelsjäger* (1909), *Alraune* (1911) e *Vampir* (1920).

ções ‘cômicas’ que dominavam as telas” (DIEDERICHS, 1985, p. 5, tradução nossa).¹⁰ Dentre as inovações dessa produção cinematográfica destacam-se as tomadas externas da velha Praga, a trilha sonora original, os efeitos de iluminação, a movimentação da câmera, a técnica do stop-trick nas tomadas com o duplo e o cenário pré-expressionista.

Quando irrompe a primeira guerra mundial, em 1914, Ewers viajava pela América do Sul. Temendo ser preso pelos ingleses na volta para casa, decide viver nos Estados Unidos e se engajar na propaganda pelo seu país, a convite do governo germânico. Durante a guerra, HHE escreveu artigos para revistas, em inglês e alemão, participou de debates pró-Alemanha e de eventos para levantar fundos entre os simpatizantes do Reich. Nesse período, também trabalhou para o serviço secreto alemão, o que lhe custou um ano como prisioneiro no Fort Oglethorpe no final da guerra. Com a ajuda de Galsworthy é solto sob fiança, mas tem seu direito de publicação nos EUA cassado. A permissão para deixar os EUA é concedida em julho de 1920.

Seu retorno a Berlim é marcado por uma série de infortúnios. Ewers se surpreende com o apartamento saqueado, com o fato de sua editora, a Georg Müller, ter se apropriado de grande parte da participação dos seus lucros e com o processo por falta de pagamento de pensão à ex-esposa, pelo qual é preso. Por ter permanecido nos EUA durante toda a guerra, também sofreu isolamento no cenário cultural. Dos seus muitos projetos, alguns poucos se tornaram realidade. Merecem destaque nessa primeira década pós-guerra o romance escrito e ambientado nos Estados Unidos, *Vampiro* (1920), o tratado científico popular, *Formigas* (1925), *Fundvogel, história de uma transformação* (1928), um romance sobre mudança de sexo, e *Cavaleiros na noite alemã* (1931)¹¹, romance, a partir do qual ele se volta para os radicais de direita.

A filiação ao partido nacional-socialista (NSDAP) em 1931 foi oficializada com um aperto de mão do próprio Hitler e motivou as pesquisas para seu último romance *Horst Wessel. Um destino alemão* (1932).¹² Goebbels, futuro ministro da propaganda do Reich, queria fazer de Horst Wessel, comandante da SA assassinado em 1930, uma espécie de mártir do movimento nacional-socialista.

¹⁰ “das Publikum wurde der Expresß-Melodramen einfachsten Zuschnitts und der immergleichen ‘komischen’ Verfolgungen, die die Kientopp-Kinos beherrschten, zunehmend überdrüssig”.

¹¹ *Vampir* (1920), *Ameisen* (1925), *Fundvogel, Geschichte einer Wandlung* (1928), *Reiter in deutscher Nacht* (1931).

¹² *Horst Wessel. Ein deutsches Schicksal* (1932)

HHE entrevistou familiares e amigos nessa empreitada. Ele mesmo conhecia Wessel dos tempos de estudante na Universidade Friedrich Wilhelm em Berlim. O trabalho final, entretanto, não agradou a Ewers, por se sentir tolhido em sua liberdade artística. O objetivo de se ater o mais próximo possível da verdade foi frustrado diversas vezes, quer pelas exigências do partido, quer pela insatisfação da família, a qual requisitava frequentes alterações no texto, sobretudo, no que dizia respeito à vida amorosa do comandante Wessel, especificamente, seu noivado com uma ex-prostituta.

Horst Wessel chegou às telas em 1933, produzido pelo próprio Ewers, mas não passou da pré-estréia. Goebbels, alegando falhas artísticas, tirou o filme de circulação. No ano seguinte, pôs todas as obras de HHE na lista dos livros proibidos pelo Reich. A proibição de publicação durou quase dez anos. Nesse período, Ewers ajudou seus amigos judeus, que haviam sido oficialmente destituídos de todos os seus direitos, a conseguir visto para os EUA e Inglaterra.

O último trabalho de HHE, dois volumes de contos, data de 1943, quando a proibição de suas obras foi suspensa. *As mãos mais bonitas do mundo* vieram a público um pouco antes da sua morte. Ewers morreu por problemas de saúde a 12 de junho de 1943, no seu apartamento em Berlim. Coincidentemente, no mesmo dia, a casa em que nascera foi totalmente destruída num bombardeio em Düsseldorf.

Os caminhos de Ewers e Sá-Carneiro nunca se cruzaram. O alemão, navegando pelos sete mares e o português, flanando pelas ruas de sua amada Paris. Dentre os traços comuns a ambos, destacam-se a originalidade e a coragem para ousar e inovar.

3.2 Mário de Sá-Carneiro: *Eu-Próprio o Outro*¹³

Nascido em Lisboa, era filho e neto de militares. Com a morte da mãe aos dois anos de idade (1892) foi entregue aos cuidados da avó paterna. Aos doze anos, começou a escrever poesias e entre 1906-1907 dedicou-se à atividade teatral, escrevendo e atuando. Nesse período também, trabalhou na tradução de obras clássicas, entre elas, de Victor Hugo, Goethe e Schiller.

Terminado o Liceu, matriculou-se na Faculdade de Direito de Coimbra (1911), mas não chegou a concluir o ano. Em 1912, estreava a peça *Amizade*, escrita em parceria com To-

¹³ Inspirado no conto-poema de Sá-Carneiro, *Eu-Próprio o Outro*, de 1913. *Mário ou Eu Próprio – o Outro* é também o nome da peça de José Régio de 1957.

más Cabreira Junior, amigo de Liceu e companheiro de atividades teatrais, que se suicidara no ano anterior. Ainda em 1912, sairia seu primeiro volume de novelas, *Princípio*. É também nesse ano que conhece Fernando Pessoa, com quem trocou inúmeras cartas até sua morte em 1916. Algumas chegavam a ser longuíssimas, como uma de Pessoa com 29 páginas. Essas eram chamadas de cartas “psicológicas” ou “relatório”, conforme Sá-Carneiro preferia nomeá-las.

Teresa Sobral Cunha (apud SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 21), no prefácio à *Correspondência com Fernando Pessoa*, comenta essa relação: “Entre os dois poetas se desenrolava uma vasta teia analítica cuja matéria-prima era a sensação, as maneiras de sentir e o próprio sentimento”. Na carta a Pessoa de 21 de janeiro de 1913, por exemplo, Sá-Carneiro reflete sobre o “sentir” do cérebro-escritor:

É curiosa esta função do cérebro-escritor. De tudo quanto em si descobre e pensa faz novelas ou poesias. Mais feliz que os outros para quem as horas de meditação sobre si próprios são horas perdidas. Para nós, elas são ganhas. Menos nobres só. O desperdício é nobre. O interesse vil. E o artista é mais interesseiro do que o judeu. Tudo – cenários, pensamentos, dores, alegrias – se lhe transforma em matéria de arte!...
Ganha sempre!
Tristes coisas!
Grandes coisas!...
Que orgulho! Que orgulho! (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 56)

Segundo Fernando Cabral Martins (1994, p. 45-46), a revelação pública da obra de Sá-Carneiro conheceu cinco momentos principais. O primeiro teria sido no final de 1913, com a publicação simultânea de *Dispersão* e *A Confissão de Lúcio*, que marcam o início do período modernista da literatura portuguesa. O segundo, de março a junho de 1915, com os dois números do *Orpheu* e de *Céu em Fogo*. O terceiro, 1924, quando a revista *Athena* edita os *Últimos Poemas*. O quarto, em 1937, com a *Presença* publicando *Indícios de Oiro* e, finalmente, o quinto momento, 1958-1959, com os dois volumes de cartas a Pessoa. Curiosamente, a publicação dos seus textos, iniciada em 1904, ainda não foi concluída, mais de um século depois.

1913 foi um ano de intensa atividade criadora para Sá-Carneiro. Além de *Dispersão* e *A Confissão de Lúcio*, a revista *A Águia* (1910-1932), órgão oficial da Renascença Portuguesa, publica dois contos seus que seriam integrados futuramente em *Céu em Fogo*, a saber, *O Homem dos Sonhos*, no número de maio, publicado quase que simultaneamente no Brasil, na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, e *O Fixador de Instantes*, em agosto. Este número, aliás, considerado quase modernista, traz, entre outras, a última colaboração de Pessoa para a revista, *Na Floresta do Alheamento*, uma espécie de esboço do Interseccionismo.

Martins (1994, p. 155) percebe uma diferença no Interseccionismo de Fernando Pessoa e Sá-Carneiro: “Para Pessoa, o Interseccionismo é uma sobreposição de duas sensações, ou de duas ‘paisagens’, a do ‘exterior’ e a do ‘nosso espírito’. Para Sá-Carneiro, [...] é a interferência na sensação do real de uma sensação de fantasia”. Martins destaca ainda o fundamento do Interseccionismo delineado no esboço de um manifesto interseccionista:

A sensação do objeto é que é a Realidade verdadeira, e não o objecto concebido como existindo fóra da nossa sensação, visto que fóra da nossa sensação não existe nada. [...] Sobre a sua conexão com ismos da Vanguarda: Intersecção do Objecto consigo próprio: Cubismo. Intersecção do Objecto com as idéas objectivas que sugere: Futurismo. Intersecção do Objecto com a nossa sensação d’elle: Interseccionismo (apud MARTINS, 1994, p. 155).

Na carta de Sá-Carneiro de 27 de novembro de 1915, Sá-Carneiro apresenta a Pessoa uma definição do que seria, a seu ver, o belo interseccionista: “Belo é tudo quanto nos provoca a sensação do invisível” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 328).

O órgão do Interseccionismo foi a revista *Orpheu*, idealizada por Sá-Carneiro e Pessoa, conforme carta de 2 de outubro de 1915 (2004, p.301). Antes do seu nascimento propriamente dito, chegou a se chamar *Lusitânia*, *Esfinge* e *Europa*. Verdadeiro escândalo nos círculos literários da época, o *Orpheu*, publicação trimestral de literatura, teve no primeiro número (janeiro, fevereiro e março) uma direção luso-brasileira: Luís da Silva Ramos (Luís de Montalvor), em Portugal, e Ronald de Carvalho, no Brasil. Na introdução de Luís de Montalvor, *Orpheu* é descrito como “um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento”.¹⁴

No segundo número, a direção ficou com Mário de Sá-Carneiro, autor de *Para os “Índios de Ouro”* (poemas) e *Poemas sem Suporte* e Fernando Pessoa, que definiu assim o propósito do grupo:

Criar uma arte cosmopolita no tempo e no espaço [...]. A verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna. Que a nossa arte seja uma, onde a dolência e o misticismo asiático, o primitivismo africano, o cosmopolitismo das Américas, o exotismo ultra da Oceania e o maquinismo decadente da Europa se fundam, se cruzem, se interseccionem. E, feita esta fusão espontaneamente, resultará uma arte-todas-as-artes, uma inspiração espontaneamente complexa (PESSOA, apud MOISÉS, 2008, p. 328).

Entre seus colaboradores figuravam ainda Ângelo de Lima, José de Almada Negueiros, Armando Cortes Rodrigues, Alfredo Pedro Guisado, Raul Leal, Alvaro de Campos e Santa-Rita Pintor, em quem Sá-Carneiro se inspirara para criar uma das personagens de *A Confissão de Lúcio*.

¹⁴ Disponível em: <www.citi.pt/cultura/temas/orpheu.html>. Acesso em 6 dez. 2013.

Numa carta a Camilo Pessanha,¹⁵ em que o convida a colaborar no terceiro *Orpheu*, Pessoa menciona o sucesso “inacreditável” do primeiro número:

Resta explicar o que é “Orpheu”. É uma revista, da qual saíram já dois números; é a única revista literária a valer que tem aparecido em Portugal, desde a “Revista de Portugal”, que foi dirigida por Eça de Queirós. A nossa revista acolhe tudo quanto representa a arte avançada; assim é que temos publicado poemas e prosas que vão do ultra-simbolismo até ao futurismo. Falar do nível que ela tem mantido será talvez inábil, e possivelmente desgracioso. Mas o facto é que ela tem sabido irritar e enfurecer, o que, como V. Exa. muito bem sabe, a mera banalidade nunca consegue que aconteça. Os dois números não só se têm vendido, como se esgotaram, o primeiro deles no espaço inacreditável de três semanas. Isto alguma coisa prova — atentas as condições artisticamente negativas do nosso meio — a favor do interesse que conseguimos despertar.¹⁶

Apenas dois números da revista foram editados, referentes aos dois primeiros trimestres de 1915. O terceiro *Orpheu*, embora no prelo, acabou não sendo publicado por falta de recursos financeiros.

A empreitada vinha sendo patrocinada, indiretamente, pelo pai de Sá-Carneiro, que, ao cortar-lhe a mesada, inviabilizou a publicação do periódico. Saraiva (1999, p. 141) assinala a importância da revista para a literatura portuguesa: “Só vinte anos depois se tornou patente o significado profundamente revolucionário desta manifestação de jovens, acolhida pelos contemporâneos como uma extravagância exibicionista e irreverente”.

O fim do *Orpheu* representou uma grande perda para o movimento de vanguarda, e, em especial, para Fernando Pessoa. Por conta disso, na carta de setembro de 1915, Sá-Carneiro comunica ao amigo, com muita preocupação, o encerramento da revista:

Meu Querido Amigo,
Custa-me muito a escrever-lhe esta carta dolorosa – dolorosa para mim e para você. Mas por mim já estou conformado. A dor é pois neste momento sobretudo pela grande tristeza que lhe vou causar.
Em duas palavras: temos desgraçadamente de desistir do nosso Orfeu. Todas as razões lhe serão dadas melhor pela carta do meu Pai que junto incluo e que lhe peço não deixe de ler. [...] Como não há outro remédio senão resignarmo-nos, resignemo-nos. A morte do Orfeu você atribua [-a] unicamente a mim, explique que eu em Paris me não quero ocupar do Orfeu – que sou o único culpado. [...] Escreva-me na volta do correio pois eu fico em sobressaltos enquanto não souber como você recebe esta notícia (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 287-291).

Seis meses depois, na carta de 31 de março de 1916, Sá-Carneiro anunciava sua intenção de tirar a vida com uma forte dose de estriçnina, usada, na época, como pesticida, para matar, principalmente, ratos. Sobre o motivo, ele responde: “Eu não me mato por coisa ne-

¹⁵ Um dos maiores poetas de Língua Portuguesa. Sua obra assume características simbolistas e antecipa alguns princípios modernistas.

¹⁶ Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/1146>>. Acesso em 9 dez. 2013.

nhuma: eu mato-me porque me coloquei pelas circunstâncias [...] numa situação para a qual, a meus olhos, não há uma outra saída” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 373).

Alguns cogitaram a falta de dinheiro como uma possível razão para o suicídio, talvez, pelo comentário que faz nessa mesma carta: “Podia ser feliz mais tempo, tudo me corre, psicologicamente, às maravilhas: *mas não tenho dinheiro*” (grifo do autor). Na de 17 de abril de 1916, a menos de 10 dias do ato, Sá-Carneiro reforça não se tratar de problema financeiro: “A minha doença moral é terrível – diversa e novamente complicada a cada instante. O dinheiro não é tudo. Hoje, por exemplo, tenho dinheiro” (p. 379). Massaud Moisés (2008, p.341) tem uma opinião mais incisiva sobre o assunto. Para ele, Sá-Carneiro constitui uma tal “identidade entre a vida e a arte que uma se desenvolve em função da outra [...]. E foi essa identificação que o arrastou ao suicídio em plena mocidade e lhe inspirou a obra poética”.

A ideia de uma morte prematura não era nova para o poeta. Em meados de 1914, ele já considerava o suicídio como uma possibilidade: “Não lhe dizia tanta vez que não ‘me via’ com uma obra muito longa? Entretanto qual será o meu fim real? Não sei. Mas, mais do que nunca acredito, o suicídio” (carta de 13 de julho, p.189). O “fim real” de que fala está em contraponto a um outro fim, o fim de um trabalho literário. Ele não quer e não pode fazer mais: “E tudo quanto mais farei sê-lo-á feito automaticamente, melhor – *já está feito*. Foi feito em alma antes do fim [...]. Tudo quanto doravante eu hoje escrever são escritos póstumos” (p.189, grifo do autor).

Em suas cartas, pode-se perceber uma angústia crescente de alguém que “desapareceu de si”, perdido nos “labirintos interiores”. A morte, ao lado da tristeza e do vazio são alguns dos fios, com os quais entetece sua narrativa epistolar: “sei apenas lembrar-me dos estados de alma que deveria ter em certos momentos [...]. Daí o eu ter-lhe falado do meu ‘embalsamamento’, que, creia, é a melhor palavra para descrever o meu Eu actual” (20 de julho de 1914, p.195). Na de novembro de 1915, ele declara: “A vida corre vazia, de alma e corpo – mas vazia de alma porque não estou para a encher” (p. 318). O suicídio, no dia 26 de abril de 1916, foi acompanhado pelo amigo José de Araújo.

Oito anos após a morte de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa funda com Ruy Vaz, no rastro de *Orpheu*, a revista *Athena*. Publicada em Lisboa, entre outubro de 1924 e fevereiro de 1925, tornou-se um símbolo do Modernismo português. Pessoa, numa entrevista ao *Diário de Lisboa*, em novembro de 1924, explicita o objetivo dessa revista: “dar ao público português, tanto quanto possível, uma revista puramente de arte”.

Athena aspirava a ser uma espécie de alternativa no campo da revista literária, a qual “não pretendia promover um projeto cultural, nem acionar um movimento, nem ser apreciada

apenas pelo seu aspecto estético, mas sim ser um espaço de reflexão teórica, de balanço do itinerário percorrido desde Orpheu e de apresentação de novas vias para o modernismo”¹⁷.

Dos cinco números editados, o segundo, de novembro de 1924, foi dedicado a Mário de Sá-Carneiro. O texto de Fernando Pessoa é um tocante e resignado lamento pela morte do amigo:

Morre jovem o que os Deuses amam, é um preceito da sabedoria antiga. E por certo a imaginação, que figura novos mundos, e a arte, que em obras os finge são os sinais notáveis d’esse amor divino. Não concedem os Deuses esses dons para que sejamos felizes, senão para que sejamos seus pares. [...] Se só ao gênio, amando-o, tornam-se seu igual, só ao gênio dão, sem que queiram, a maldição fatal do abraço de fogo com que tal o afagam. [...] Assim no gênio caberá, além da dor da morte da beleza alheia, e da mágoa de conhecer a universal ignorância, o sofrimento próprio, de se sentir par dos Deuses sendo homem, par dos homens sendo deus, exul ao mesmo tempo em duas terras. Gênio na arte, não teve Sá-Carneiro nem alegria nem felicidade nesta vida. Só a arte, que fez ou que sentiu, por instantes o turbou de consolação. São assim os que os Deuses fadaram seus. Nem amor os quer, nem a esperança os busca, nem a glória os acolhe. Ou morrem jovens, ou a si mesmos sobrevivem, incolos de incompreensão ou da indiferença. Este morreu jovem, porque os Deuses lhe tiveram muito amor (PESSOA, apud PAIXÃO, 2001, p.235-236, grifo do autor).

O que a amizade com o poeta representou para Pessoa está registrado no belíssimo poema intitulado *Sá-Carneiro*, que só seria escrito em 1934:

Sá-Carneiro

Nunca supus que isto que chamo morte
Tivesse qualquer espécie de sentido
Cada um de nós, aqui aparecido,
Onde manda a lei certa e a falsa sorte,

Tem só uma demora da passagem
Entre em combóio e outro, entroncamento
Chamado o mundo, ou a vida, ou o momento;
Mas, seja como for, segue a viagem.

Por isso, embora num combóio expresso
Seguisses, e adiante do em que vou,
No terminus de tudo, ao fim lá estou
Nessa ida que afinal é um regresso

Porque na enorme gare onde Deus manda
Grandes acolhimentos se darão
Para cada prolixo coração
Que com seu próprio ser vive em demanda.

Como éramos só um, falando! Nós
Éramos como um diálogo numa alma.
Não sei se dormes (...) calma
Sei que, falho de ti, estou um a sós.

¹⁷ Athena. Revista de Arte. In Infopédia. Porto: Porto Editora, 2013. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$athena.-revista-de-arte](http://www.infopedia.pt/$athena.-revista-de-arte)>. Acesso em 9 dez. 2013.

É como se esperasse eternamente
 A tua vinda certa e combinada
 Aí em baixo, no Café Arcada –
 Quase no extremo deste continente;

Ah, meu maior amigo, nunca mais
 Na paisagem sepulta desta vida
 Encontrarei uma alma tão querida
 Às coisas que em meu ser são as reais.

Não mais, não mais, e desde que saíste
 Desta prisão fechada que é o mundo,
 Meu coração é incerto e infecundo
 E o que sou é um sonho que está triste.

Porque há em nós, por mais que consigamos
 Ser nós mesmos a sós sem nostalgia,
 Um desejo de termos companhia –
 O amigo enorme que a falar amamos.

[1934]

(PESSOA, apud SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 405)

Ainda no segundo número da *Athena*, Pessoa publicou os *Últimos Poemas* de Sá-Carneiro. Apesar do título, eles não seriam os últimos publicados. Em 1937, a *Presença* editoria *Indícios de Ouro*. *Presença* – Folha de arte e crítica foi uma publicação de Coimbra de 1927 a 1940. A revista sempre teve uma direção tripartida. Inicialmente com Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões e José Régio e com a saída do primeiro na edição número 27, uniu-se à diretoria, no ano seguinte, 1931, Adolfo Casais Monteiro.

Segundo Martins (1994, p. 60), é ela que cria o termo Modernismo e marca com isso “uma separação e uma diferença”, uma vez que os próprios modernistas nunca se chamaram assim, mas de “futuristas”. Ele explica: “os presencistas são os que vêm detectar a arte modernista, reconhecendo-lhe a grandeza. São os que querem ‘humanizá-la’ também, relendo-a como ‘clássica’ [...] e institucionalizando o seu ímpeto revolucionário”. Sobre a presença da poesia de Sá-Carneiro na *Presença*, Martins (1994, p.62) tece uma consideração interessante:

A poesia de Sá-Carneiro não é poesia da *presença*, mas é a *presença* que a assume e a edita. E é aqui que reside o fulcro. Também os modernistas são os editores-reveladores do Simbolismo, como a *presença* o é dos modernistas. O Simbolismo não existiria sem Pessoa, Sá-Carneiro, *Orpheu* e *Centauro*, como o Modernismo não existiria sem a *presença*, Gaspar Simões e Régio. São os modernistas que vêm Pessoa e Ângelo de Lima como mestres, tal como os presencistas vêm mestres em Sá-Carneiro e Pessoa.

A poética de Mário de Sá-Carneiro resiste a qualquer classificação. Massaud Moisés (2008, p.343) a considera herdeira do decadentismo francês e precursora do surrealismo, mas também reconhece nela influências dos “-ismos”: Sensacionismo, Interseccionismo, Paulismo, Cubismo e Futurismo. Saraiva (2010, p. 145), por sua vez, vê na arte sá-carneiriana muito

do simbolismo, além de uma “busca inquieta de um ‘outro’ além do seu ‘eu’ representado na consciência”.

Martins (1994, p. 123-124) relaciona outras definições, como a de expressionista, na leitura de João Pinto de Figueiredo, e “gênio romântico”, segundo Maria Aliete Galhoz. Mas é Régio quem vai tornar uma possível classificação ainda mais ampla, ao afirmar: “este revolucionário é um artista de raiz clássica”. Martins completa: “De clássico a vanguardista, passando por romântico, decadente, simbolista – não se pode ser mais”.

“Eu não sou eu nem sou o outro”. O primeiro verso de 7, em *Indícios de ouro*, é bastante representativo da obra poética de Sá-Carneiro, não apenas pela intersecção eu-outro, mas também pelo uso do oxímoro, figura de linguagem presente em quase todos os seus textos: “Onde existo que não existo em mim?” (*Escavação*), “Perdi-me dentro de mim”, “Não me acho no que projeto” (*Dispersão*), “Existo, e não sou eu”, “Eu-próprio sou outro” (*Eu-Próprio o Outro*).

Uma outra imagem recorrente é a da ponte: “A ponte levadiça e baça de Eu-ter-sido” (*Taciturno*), “Por sobre o que Eu não sou há grandes pontes” (*Ângulo*) e o famoso poema 7 são alguns exemplos:

7
Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.
Lisboa, fevereiro de 1914

Martins (1994, p.249) relaciona a ponte com a “espacialização do ‘eu’ e com a suspensão do fluir temporal”. Segundo ele, “a dispersão do Eu começa por ser essa perda de unidade que advém da espacialização: enquanto o tempo é uma linha que unifica estados sucessivos, a suspensão no tempo espraia o Eu por um labirinto, ou conduz à sua dispersão no ar”.

Há versos, diz o poeta na correspondência de 26 de fevereiro de 1913 (2004, p. 71), que lhe agradam muito, porque se encontra neles. Um desses está em *Partida*, poema de abertura de *Dispersão*: “A tristeza de nunca sermos dois” (1995, p. 56). A explicação que ele dá a Pessoa é a mesma de Ricardo ao amigo em *A Confissão de Lúcio*:

“A tristeza de nunca sermos dois” [...] é a expressão *materializada* da agonia da nossa glória. [...] A minha vida “desprendida”, livre, orgulhosa, “farouche”, diferente muito da normal, apraz-me e envaidece-me. No entanto, em face dos que têm família e amor banalmente, simplesmente, diariamente, em face dos que conduzem pelo braço uma companheira gentil e cavalgam os carrousséis, eu sinto muita vez uma saudade. Mas olho para mim. Acho-me mais belo (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 70, grifo do autor).

Para Adolfo Casais Monteiro, “Sá-Carneiro tinha dentro de si (...) um monstro de orgulho metafísico que não aspirava nada menos que à divindade” (apud PAIXÃO, 2001, p. 31).

Nesse sentido, a paixão de Sá-Carneiro pelo Mistério faz eco com a afirmação do crítico português. O poeta ama o Mistério – temática que será trabalhada também em *A Confissão de Lúcio* – mistério que não está acessível à “gente média”, mistério que sonha desvendar. Essa temática, todavia, se atrela à da impossibilidade e gera a *Crise lamentável*:

Que tudo em mim é fantasia alada,
Um crime ou bem que nunca se comete:
E sempre o Ouro em chumbo se derrete
Por meu Azar ou minha zoína suada...
Paris, janeiro de 1916 (Últimos Poemas, 1995, p. 127)

Paixão (2003, p. 51) assinala ainda como recorrente em sua obra “o movimento de dispersão e o império do ideal sonhado”, bem como “a impossibilidade de repouso na realidade e o dilaceramento subjetivo”.

Nos dois próximos capítulos serão estudadas as obras de Hanns Heinz Ewers e Sá-Carneiro, *O Estudante de Praga* e *A Confissão de Lúcio*, respectivamente, buscando mostrar de que forma a constituição do eu, como produção de uma ficção, se manifesta nestas narrativas.

4 O FILME *O ESTUDANTE DE PRAGA*

A crença na alma originou-se do desejo de vencer o medo da morte, e daí sobreveio a divisão do Eu em duas partes – uma mortal e outra imortal.

Otto Rank

O estudante de Praga (Der Student von Prag), de Hanns Heinz Ewers, foi lançado em 1913 logo depois do primeiro filme de autor (Autorenfilm)¹⁸ e também primeiro drama psicanalítico do cinema: *O outro* (Der Andere), de Max Mack. Mas ao que este aspirou, o filme de Ewers e Wegner conseguiu: ser sucesso de público e crítica, tornando-se o primeiro filme de arte (Kunstfilm) do cinema alemão. A obra ganhou mais duas versões para o cinema, a de 1926, dirigida por Henrik Galeen e a de 1935, sonora, com direção de Arthur Robinson.

O filme, ambientado na cidade de Praga do século XIX (1820), narra a história do jovem Balduin, estudante pobre e exímio esgrimista, que é enredado pelo ardiloso Scapinelli a assinar um contrato, no qual, por cem mil moedas de ouro, ele poderia levar do quarto de Balduin qualquer coisa que quisesse. O estudante, ingenuamente feliz, assina-o de pronto, uma vez que não havia nada de valor no quarto. Scapinelli, então, aponta para a imagem do jovem no espelho. Este não entende a princípio, até que vê, atônito, seu “segundo eu” deixar o espelho e acompanhar o velho rua afora.

Diferente do filme *O outro*, em que Paul Lindau, conhecido autor de teatro, escreve o roteiro baseado em sua peça homônima de 1893, o roteiro de Ewers foi originalmente criado para o cinema, concebido para explorar as possibilidades do novo *medium*. Dentre suas fontes de inspiração encontram-se o conto de E.T.A. Hoffmann, *A história da imagem perdida* (1815) e a obra-prima de Adelbert von Chamisso, *A história maravilhosa de Peter Schlemihl* (1814), o jovem que vendeu sua sombra. Sobre o roteiro, Ewers assim se pronuncia: “escrevi uma peça para um filme de rolo: *O estudante de Praga* era seu título. [...] Era para ser uma prova, era para provar para mim mesmo que o cinema, assim como o teatro, pode hospedar grande e boa arte”¹⁹ (EWERS, apud DIEDERICHS, 1985, p. 16).

¹⁸ Chamava-se “filme de autor” o filme concebido por um escritor de prestígio. Segundo Korfmann e Kepler (2008, p. 50) “a proposta desses filmes era primeiramente a de reavivar o interesse do público pelo cinema, mas ao mesmo tempo, de estabelecer junto à crítica a legitimação cultural do filme como mídia respeitável”.

¹⁹ “Ich schrieb ein Stück für den Rollfilm: *Der Student von Prag* heißt es. [...] Es soll ein Prüfstein sein, es soll mir beweisen, dass der Rollfilm – so gut wie die Bühne, große und gute Kunst bergen kann”.

Stellan Rye, considerado precursor do expressionismo no cinema alemão, assina a direção do filme e traz do cinema dinamarquês o senso do claro-escuro e o amor à natureza. O jornal *Zeit am Montag* de 25.08.1913 elogiou a fotografia do filme, destacando as cenas de “maravilhoso efeito pictórico” (“von wundervoll malerischem Effekt”) ²⁰. Sua promissora carreira é interrompida, infelizmente, pela guerra. Rye, que voluntariamente se apresenta para lutar ao lado dos alemães, é gravemente ferido e morre em 1914 num hospital militar na França. ²¹

Lotte Eisner, em sua obra *A tela demoníaca*, afirma que um dos segredos do cinema clássico alemão é “a harmonia perfeita no trabalho de uma equipe técnica, obtida com longas *Regiesitzungen*” (EISNER, 2002, p. 237). Tratava-se, segundo ela, de longas discussões, dois meses ou mais, em que todos os envolvidos no filme tomavam parte, cenógrafo, cameraman e até mesmo os trabalhadores responsáveis pela iluminação. Um dos nomes importantes dessa equipe técnica é Guido Seeber, cujo talento com a câmera aliado à técnica do *stop-trick* encantaram o público nas cenas do duplo, tornando o filme sucesso de bilheteria.

Essa técnica consiste em pausar a câmera, para que um objeto seja adicionado ou retirado de cena, e reiniciá-la em seguida. Isso tem o efeito de fazer um objeto aparecer ou desaparecer magicamente. Korfmann e Kepler explicam que

as cenas do *Doppelgänger* eram filmadas de maneira semelhante. O momento, por exemplo, de sua primeira aparição – quando Balduin vê diante dos próprios olhos seu reflexo libertar-se do espelho e vir ao seu encontro – dava-se da seguinte maneira: depois que Scapinelli se afastava do espelho, pausava-se a câmera, e o cenário era preparado para a entrada do *Doppelgänger*. A cena, então, era filmada duas vezes: na primeira com Paul Wegener de um lado, na segunda, do outro (KORFMANN e KEPLER, 2008, p. 57).

As belas tomadas externas na cidade de Praga também não podem ser esquecidas: os maravilhosos interiores dos palácios de Fürstenberg e Lobkowitz, o Castelo Bevedere, onde Balduin flerta com a condessa pela primeira vez, tendo ao fundo o Castelo de Praga e a Torre de Dalibor e a tomada panorâmica de Praga durante a fuga do estudante pelas ruas da cidade. ²² O cemitério judeu que aparece no filme não teve autorização da comunidade judaica para ser filmado, por motivos religiosos. As lápides foram reconstituídas e postas numa flo-

²⁰ As críticas ao filme estão no arquivo da ARTE TV, rede de televisão franco-alemã, disponível em: <http://download.www.arte.tv/permanent/u3/stummfilm/student_prag/lichtbildbuehne.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2013.

²¹ Informações básicas online oferecidas pelo Portal de Filmes da Alemanha. Disponível em: <<http://www.filmportal.de>>. Acesso em 24 jul. 2013.

²² As fotos dos lugares filmados podem ser vistas na ARTE TV. Disponível em: <<http://www.arte.tv/de/drehorte-in-prag/7275640,CmC=7447268.html>>. Acesso em: 24 jul. 2013.

resta real, de acordo com Eisner. Na versão de 1926, o velho cemitério foi construído em estúdio (EISNER, 2002, p. 42). As filmagens na velha Praga foram feitas em maio de 1913 e supervisionadas pelo próprio Ewers.

Uma inovação do trabalho de Ewers e Rye foi a trilha sonora original - até então, eram utilizados trechos musicais de diferentes compositores ao longo do filme. O compositor húngaro, Josef Weiss, que tinha sido aluno de Franz Liszt, compôs a música especialmente para o filme e a interpretou na primeira exibição de *O estudante de Praga*, 22.8.1913 no Salão Mozart, em Berlin. “A música surpreende pelo seu caráter gestual, com o qual acompanha, antecipa e continua muitos movimentos dos protagonistas, ‘colla parte’, se diria na ópera” (TV Arte, tradução nossa).²³

Integrando essa equipe, estava o célebre ator de teatro Paul Wegener (1874-1948), que com a mestria já conhecida do público, interpreta o protagonista Balduin. Sua expressão corporal e facial era considerada de tal excelência que prescindia da palavra. Foi de Wegener que partiu a ideia do filme:

O rival do herói não é nenhum outro além do próprio herói, o estudante Balduin contra Balduin, o estudante. Ou também: o passado de um homem [...] que não é outro senão o próprio homem, torna-se seu destino. O homem se destrói, quando quer destruí-lo (Das kleine Journal, 25.8.1913, tradução nossa).²⁴

Atuando para Max Reinhardt desde 1905, o filme *O estudante de Praga* marca sua estreia como ator de cinema. Em 1915, com o filme *O golem*, Wegener se consagra também como roteirista e diretor.²⁵

O centenário de *O Estudante de Praga* foi comemorado no Festival de Berlin 2013 num evento de gala. O filme, restaurado digitalmente, foi exibido no teatro Volksbühne, acompanhado pela Orquestra Jakobsplatz de Munique, a qual interpretou a peça de Josef Weiss, retrabalhada pelo compositor Bernd Thewes a partir do fragmento da partitura original que sobreviveu.

²³ Disponível em: < <http://www.arte.tv/de/musik/7275640,CmC=7448242.html>>. Acesso em 27 jul. 2013. “Die Musik überrascht durch ihren gestischen Charakter, mit dem sie viele Bewegungen der Protagonisten begleitet, antizipiert und fortführt; ‚Cola parte‘ würde man dazu in der Oper sagen”.

²⁴ Disponível em: < http://download.www.arte.tv/permanent/u3/stummfilm/student_prag/lichtbildbuehne.pdf>. Acesso em 25 jul. 2013. “Der Gegenspieler des Helden ist niemand anders als eben dieser Held selbst, der Student Balduin gegen Balduin, den Studenten. Oder auch: die Vergangenheit eines Menschen [...], sie – die eben nichts anderes ist als dieser Mensch selbst — wird ihm zum Schicksal; und er vernichtet sich selbst, als er sie vernichten will”.

²⁵ Informações básicas online oferecidas pelo museu histórico alemão. Disponível em: < <http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/WegenerPaul/>>. Acesso em: 23 jul. 2013.

4.1 As obras que inspiraram o roteiro de Ewers

A história maravilhosa de Peter Schlemihl (1814) de Adelbert von Chamisso ²⁶ e *A história da imagem perdida* (1815) ²⁷ ou *O reflexo perdido* (em algumas traduções) de E.T.A. Hoffmann – ambos autores do Romantismo alemão – foram citadas pela crítica da época como as fontes de inspiração de Ewers, além de *William Wilson* (1839) de Edgar Allan Poe e *O retrato de Dorian Gray* (1891) de Oscar Wilde.

A narrativa de Chamisso traz um motivo desprezível: a história de um jovem pobre que, querendo sair da condição de excluído, vende sua sombra por uma inesgotável “bolsa da fortuna”. O dinheiro, contudo, não muda a sorte de Schlemihl, que agora tem de lidar com o escárnio dos jovens e o desprezo dos homens, sobretudo, dos que eram capazes de projetar uma grande sombra. “Quem não tem sombra, que não saia ao sol”, ouviu do pintor, a quem encomendou uma sombra postiça.

Os estudiosos classificaram a obra, numa leitura inicial, como conto de fadas. Thomas Mann, entretanto, no texto *Chamisso* (1911), discorda veementemente dessa designação:

O Schlemihl [...], embora se aventure por um terreno indeterminado, é de natureza demasiado novelística, é mesmo com sua feição grotesca, demasiado sério, demasiado moderno e apaixonado para poder ser incluído no gênero dos contos de fadas. [...] E não se poderia pensar em um desfecho mais belo do que o imaginado pelo poeta, que é reconciliatório, mas ao mesmo tempo severo e muito distante do otimismo infantil do conto de fadas, onde tudo costuma terminar em júbilo nupcial. [...] E, se fosse o caso de definir a história com a designação de um gênero, então – achamos nós – teria de se escolher o de “novela fantástica”. (MANN, apud CHAMISSO, 2003, p. 146-147).

Mann também diverge da afirmação de que “o homem sem sombra seria o homem sem pátria”. Isso era, em sua opinião, fazer “contornos demasiado rentes” em volta desse motivo. Para ele,

a sombra transformou-se no *Peter Schlemihl* em símbolo de solidez burguesa e agregação humana. Ela é mencionada ao lado do dinheiro, como algo a ser respeitado caso se queira viver entre os homens e do qual só se pode desprender aquele que esteja disposto a viver exclusivamente para si e para o que há de melhor em seu interior (MANN, apud CHAMISSO, 2003, p. 157, grifo do autor).

²⁶ Adelbert von Chamisso nasceu no castelo de Boncourt, na França, com o nome de Louis Charles Adélaïde de Chamissot de Boncourt (1781-1838). Durante a Revolução Francesa, que arruinou sua família, refugiou-se na Alemanha e serviu no exército prussiano, lutando inclusive contra Napoleão I. Naturalista por formação, viajou o mundo entre 1815 e 1818, registrando suas impressões num diário, que foi publicado em 1836 (*Reise um die Welt in den Jahren 1815-1818*), além de participar de diversas expedições exploratórias. Sofreu “sob a cisão da dupla nacionalidade” e sobre isso nos conta Thomas Mann que “as peregrinações ensinaram-lhe que, ao dirigir pensamentos e sentimentos ‘para casa’, era para a Alemanha que ele os dirigia”.

²⁷ *A história da imagem perdida* é parte integrante do conto *As aventuras da noite de São Silvestre* inserido na coletânea *Fantasia à maneira de Callot* (1814/1815).

Na esteira de Chamisso, Hoffmann ²⁸ escreve o conto *As aventuras da noite de São Silvestre*. A narrativa se passa na véspera de ano novo com um viajante entusiasta. Ele encontra numa taverna Peter Schlemihl, o homem sem sombra, e um tal general Suwarow, cuja alcuinha devia-se a uma mania comum: ambos exigiam que se cobrissem todos os espelhos do cômodo, onde estivesse. Suwarow se afeiçoa ao rapaz e antes de partir deixa com ele um manuscrito, em que conta sua história.

O viajante descobre que o general se chamava, na verdade, Erasmus Spikher, jovem pai de família que, numa viagem a Florença, é enfeitiçado pela beleza da misteriosa cortesã Giulietta. Os avisos do amigo Friedrich de que Giulietta era “a mais dissoluta das criaturas” e de seu envolvimento com o perigoso signor Dapertutto não conseguem persuadi-lo a se afastar da jovem e voltar para casa. Pelo contrário, “mais embriagado do que nunca pela paixão”, deixa-se prender pelos encantos da bela florentina e termina por assassinar um italiano que também a cortejava. Obrigado a fugir da cidade, Giulietta o convence a deixar com ela seu reflexo.

Na literatura oitocentista, o motivo da sombra apresenta, segundo Eliane Moraes, duas variantes distintas:

Na primeira delas a ênfase recai no encontro – e conseqüente confronto – com o duplo. [...] A sombra aqui representa uma extensão do eu que, uma vez revelada, condena o indivíduo a um enfrentamento consigo mesmo fazendo-o recordar, a todo instante, o destino trágico de sua condição. A segunda variante do *topos* enfatiza a perda da sombra. [...] Uma das particularidades dessa variante reside no fato de que, embora a sombra seja, também nesse caso, a extensão de alguém, ela acaba por tornar-se uma entidade independente ao separar-se de seu protótipo. Essa cisão traz graves conseqüências: o homem que perde a sombra passa a ser portador de uma aviltante deformidade (MORAES, 2012, p. 101).

Contrariando a afirmação de Moraes, nos textos de Chamisso e Hoffmann, os quais se encaixam na segunda variante, a sombra e o reflexo não se tornam uma entidade independente, no sentido do termo. Com efeito, eles deixam de responder aos originais, mas ficam submetidos

²⁸ E.T.A. HOFFMANN (1776-1822) chamava-se Ernst Theodor Wilhelm. Em homenagem a Mozart, mudou o terceiro nome para Amadeus. Destinado à magistratura, por tradição familiar, Hoffmann estudou direito e trabalhou em Berlim na corte de apelações e na administração prussiana na Polônia. Em 1807 foi dispensado de suas funções de magistrado e pôde se dedicar inteiramente à literatura e às artes. Hoffmann também estudou música, revelando-se um prodigioso pianista. Compôs inúmeras obras musicais, entre elas, a ópera *Undine*. Atuou como crítico musical (um dos primeiros a reconhecer a genialidade de Beethoven), regente orquestral e diretor teatral. Sem mencionar que era um excelente desenhista, principalmente de caricaturas. Segundo Carpeaux, “foi o mais completo temperamento de artista em toda a história da literatura alemã – não lhe faltava a boemia, com as bebedeiras intermináveis que alegava necessárias para obter as alucinações que depois transformou em histórias de espectros. Esse artista completo foi burocrata do serviço público prussiano, depois juiz. [...] Essa ambigüidade, esse estar em casa em dois mundos, é a fonte de sua imaginação poética. Teve sucesso enorme. Foi, em vida, um dos escritores mais lidos e mais famosos da Europa” (CARPEAUX, 2013, p.108-109).

aos seus novos donos, tal qual prisioneiros. Não há autonomia nas ações, como no caso do estudante Balduin. Em nenhum momento, Scapinelli parece interferir nos movimentos do duplo. A sombra de Peter, com a troca, passa a habitar o bolso mágico do esquelético homem da casaca cinza e a responder aos seus comandos. A imagem especular de Spikher não tem destino melhor, ficando aprisionada no espelho de Giulietta. O momento que a imagem refletida se desprende do espelho guarda grandes semelhanças com o filme *O estudante de Praga*: “Erasmus viu como sua imagem moveu-se para fora independente de seus movimentos, deslizou para os braços de Giulietta, e sumiu acompanhada de estranha fragrância” (HOFFMANN, Revista Contingentia, p. 5).

A questão do contrato é comum às três obras. O homem da casaca cinza, personagem não nominado, busca ao longo de toda a narrativa trocar a sombra pela alma de Schlemihl. No pergaminho liam-se as palavras: “Através dessa minha assinatura lego minha alma ao proprietário deste documento, depois de sua separação natural de meu corpo” (CHAMISSO, 2003, p. 77). Schlemihl nunca chega a assinar o documento e, por fim, se livra da bolsa da fortuna, cortando o vínculo entre os dois.

O estudante de Praga é o único que assina o contrato apresentado pelo ser misterioso e é também o único que morre no final: “Eu, Balduin, declaro ter recebido 100.000 peças de ouro de Herr Scapinelli. Em troca, lhe concedo o direito de pegar o que bem quiser do meu quarto”. Scapinelli, assim como o cinzento e Dapertutto funcionam na diegese como metáfora do diabo.

Spikher, diferentemente de Schlemihl e de Balduin, não negocia com o “diabo”. O infeliz, enredado na trama perversa de Giulietta e do *signor* de casaca escarlate, Dapertutto, entrega, possuído pelo desejo, sua imagem. Ironicamente, de Erasmus é cobrado um preço muito maior, o preço de três almas: além da sua própria, a morte da esposa e do filho. Assim rezava o contrato: “Eu dou ao meu bom amigo Dapertutto poder sobre minha mulher e meu filho, para que ele os administre e dirija sua escolha, e liberte o laço que me prende a eles, pois eu, daqui por diante, com meu corpo e minha alma imortal, quero pertencer a Giulietta” (Revista Contingentia, p. 9).

Ela, “cujos véus haviam caído para oferecer aos olhares fascinados de Erasmus todos os tesouros da mais voluptuosa das belezas”, representante do Outro sexo, se apresenta como objeto causa do desejo e quase consegue seu intento. Prestes a escrever seu nome, Spikher é despertado do transe pela esposa e consegue esconjurá-los: “Saíam de perto de mim, plebe do inferno, a vós não concedo um único pedaço de minha alma” (HOFFMANN, Revista Contingentia, p. 9).

Nas narrativas, sombra e reflexo são metáforas da alma, do ser, da interioridade. Assim, sua perda implica um esvaziamento. Sair pelo mundo à procura da imagem representa essa busca pela consciência de si, pelo ser todo, pleno.

4.2 Reflexões sobre o duplo em *O estudante de Praga*

O estudante de Praga é considerado a primeira narrativa fílmica com a temática do duplo a explorar as técnicas cinematográficas. O filme, segundo Otto Rank (1884-1939), deixa o espectador, “com a vaga, porém intensa, impressão de que foi abordado um profundo problema da alma humana” (RANK, 1939, p. 15). Inspirado nessa “obra-prima da arte cinematográfica”, nas palavras do então jovem psicanalista, ele publicaria um ano depois, 1914, um importante estudo, *O duplo* (Der Doppelgänger), ao qual Freud faz referência em seu artigo *O estranho* (1919).

A construção do mito do Doppelgänger conheceu dois momentos: “inicialmente, a função do Duplo era precisamente para negar a morte e garantir a imortalidade do indivíduo” (RANK, 1939, p. 104). Num segundo momento, a duplicação passa a apontar para a proximidade da morte: “a significação do Duplo como presságio de morte pertence a uma fase mais avançada na crença da alma, em que é reconhecida e aceita a ideia de que a morte é invencível (RANK, 1939, p. 104).

Em *O Estudante de Praga*, Ewers explora a questão da alteridade expressa na relação do eu com a imagem. A cena em que Balduin está admirando seus movimentos de esgrima em frente ao espelho é modelar e o intertítulo que a segue muito significativo: “Posso ser o melhor espadachim, mas meu verdadeiro inimigo é a minha imagem refletida”. A matriz do eu é ligada ao ideal (imagem). Tudo que constitui o eu de uma pessoa e não se adapta a essa imagem, ele recalca. O reflexo vai realizar o que Balduin recalca e, por isso, não reconhece. Como nos ensina Lacan, o domínio do eu primitivo “se constitui pela clivagem, pela distinção com o mundo exterior – o que está incluído dentro distingue-se do que é rejeitado pelos processos de exclusão [...] e de projeção” (LACAN, 2009, p. 108-109).

A constituição do eu é a produção de uma ficção. A estrutura do eu já traz como matriz o duplo. O eu é o duplo, é a imagem refletida. Quando não se consegue demarcar o aqui e lá da imagem, temos o “outro”. A relação entre o eu e o duplo é sempre de rivalidade e destruição, como veremos na história de Ewers.

Uma figura importante nessa trama é o aventureiro Scapinelli. Ele é retratado de forma distinta por Rye e Galeen. Na versão de 1913, interpretada por John Gottowt, Scapinelli é um velho misterioso, o qual aborda o estudante de forma despreziosa. Fica sabendo que Balduin perdera todo seu dinheiro e apenas uma rica herdeira o livraria da ruína. O velho replica, enigmaticamente, que ao melhor espadachim de Praga deve ser dada uma chance. Ele está caminhando ao lado do jovem quando o cavalo da condessa Margit dispara e a lança no lago. Aparentemente, Scapinelli está por trás do ocorrido, pois, oportunamente, o estudante a salva, estabelecendo um laço entre os dois.

Na versão de 1926, o misterioso cede lugar ao diabólico. Antes que Scapinelli se aproxime de Balduin, um cantor entoia o seguinte verso: “Por que você não deixa Satã encher esse seu saco vazio?” A resposta de Balduin demonstra que ele está aberto a um pacto (com o Diabo): “Encontre-me uma rica herdeira. Então serei seu homem!” É notável a expressão assustadora e maquiavélica de Werner Krauss, tido como um dos maiores atores do seu tempo.

Na cena seguinte, ele aparece no cume de um monte e como que orquestra a movimentação dos caçadores e também o acidente de Margit. Essa, ao ser arremessada do cavalo, não cai no lago, e sim nos braços de Balduin, ou seja, seu desejo fora atendido. Enquanto a condessa se afasta, Scapinelli aparece por trás do estudante, como se estivesse falando a sua mente: “Lá se vai montando a cavalo sua rica herdeira”.

A temática do desejo realizado e do pacto com o diabo respondem, segundo Victor Bravo (1985, p. 280), a um mesmo núcleo semântico: “una suerte de vampirismo donde la realización del deseo exige lo que niega al deseo mismo: el acortamiento de la vida”. Ferreira (2013, p. 35) observa que no pacto com o diabo, o desejo nunca é realizado, propriamente, o que existe é a fantasia de realização do desejo:

O Diabo, mesmo no terreno das histórias fantásticas, não doa o falo, mas engendra a fantasia de realização do desejo. Mas é óbvio que nesse jogo é preciso um pacto, em que o Diabo é quem dá as cartas. Assim, o sujeito, que ofereceu sua vida em troca do falo, não só não recebe o Supremo prêmio, mas também perde a vida.

Para Lacan, satisfazer um desejo é produzir uma falta em outro lugar, pois o desejo, por natureza, não pode ser saciado. O desejo está relacionado a uma falta que não pode ser preenchida por nenhum objeto. O que permite o deslocamento do desejo em objetos substituídos é a ausência do objeto para sempre perdido. Esse objeto causa do desejo – *objeto a* – é “a presença de um covo, de um vazio” (LACAN, 2008b, 176). Sua satisfação absoluta tem sempre um caráter trágico, uma vez que é a própria extinção do desejo.

O momento que Balduin está para assinar o contrato é marcado pelo riso gargantuesco, ao estilo expressionista. Werner Krauss, numa excelente atuação, solta uma gargalhada infer-

nal num *crescendo* dramático. O estudante também ri, pois não vê nada de valor no quarto que pudesse interessar alguém. No primeiro *O estudante de Praga*, encontramos um Scapinelli mais comedido. A data do contrato, 13 de maio de 1820, recebe um destaque, provavelmente pela crença na má sorte do número 13.

A versão de 1926 cria para Werner Krauss uma cena, a qual não constava do roteiro original. Quando Balduin e a condessa estão no terraço do palácio do governador, ele entrega a Margit um bilhete pedindo que se encontrem num lugar mais reservado, o cemitério judeu. Ao que ela assente. Nesse instante, a sombra de Scapinelli se projeta no muro do terraço, sob os dois, e se agiganta até sua mão derrubar o bilhete que estava no parapeito. Segundo Eisner, “nos filmes alemães, a sombra se torna a imagem do Destino” (EISNER, 2002, p. 95). Sendo assim, poderíamos dizer que a sombra de Scapinelli prepara, de certa forma, o espectador para o trágico desenlace que se avizinha. O bilhete cai aos pés de Lyduschka e esta o entrega ao barão Waldis-Schwarzenberg, primo e noivo da condessa.

No filme de 1913, Balduin convida a condessa a acompanhá-lo até o terraço e lá se declara. O barão Waldis-Schwarzenberg interrompe a conversa dos dois e conduz a noiva de volta ao salão de baile. Balduin escreve um bilhete a Margit marcando um encontro e o enrola no lenço que a jovem deixou cair. Quando ele está deixando o terraço, sozinho, se depara com seu duplo encostado numa coluna da varanda. O estudante se assusta. Essa é a primeira aparição do “outro” Balduin. Tal qual um animal a intimidar sua presa, o reflexo observa seu inimigo e desaparece.

No cemitério judeu, o *Doppelgänger* surge novamente. Dessa vez, Balduin não está sozinho. Margit também vê o duplo e se assusta com o estranho. O encontro termina com a fuga da condessa, em vez do esperado beijo. Otto Rank chama a atenção para essas aparições misteriosas em cada encontro amoroso. Para ele, “essas cenas de amor interrompidas, e a figura de Lyduschka, a qual Balduin não dava atenção, indicam a inabilidade de Balduin para amar, porquanto é seu próprio eu que lhe impede de dar o beijo” (RANK, 1939, p. 14).

Na terceira vez que o estudante se encontra com sua imagem, esta vem do duelo com o barão. O sangue na espada indica a tragédia. Tragédia dupla, uma vez que Balduin dera sua palavra ao pai da condessa que o barão seria poupado. Por outro lado, arriscamos dizer que o ódio do espadachim pelo nobre, recalcado, portanto não reconhecido, foi deslocado para o duplo e que o reflexo realizou o que ele desejava inconscientemente: matar o sobrinho do conde.

A família Schwarzenberg não perdoa a ofensa e fecha suas portas às explicações do esgrimista. Ele, então, se refugia no jogo. Um a um, os jogadores vão sendo eliminados.

Quando o último sai, senta-se à mesa o duplo e pergunta se Balduin jogaria com ele. A aposta é alta: “Um de nós morre”, propõe o reflexo. As relações especulares são sempre de inveja, ódio e perseguição, pois se “o eu é o outro”, não há lugar para os dois. A mediação não existe. Lacan assinala em *O Seminário, livro 1* que, “a situação do sujeito é essencialmente caracterizada pelo seu lugar no mundo simbólico, ou, em outros termos, no mundo da palavra” (LACAN, 2009, p. 111). É a palavra que faz a clivagem entre o eu e o outro. No simbólico, a relação do eu não é com o outro e sim com o Outro.

Balduin recusa a aposta e segue apressado à casa dos Schwarzenbergs. O original teme o duplo, como se sofresse de um esvaziamento e pudesse ser possuído pelo outro. O outro ameaça sua integridade como sujeito. Sobre isso, Rank faz o seguinte comentário em sua obra: “A perda da sombra ou da imagem refletida não é uma perda verdadeira, pelo contrário, porque o ego da realidade se torna mais forte e poderoso, em suma, um ego vaidoso, quase com medo de si mesmo” (RANK, 1939, p.127).

Após adentrar furtivamente o quarto de Margit e conseguir seu perdão, selado pelo beijo dos apaixonados, novo percalço: a jovem, diante do espelho, não vê a imagem do amado. Antes que o estudante possa explicar, seu reflexo aparece no quarto e a condessa desmaia ante a visão dos dois Balduins. Como se houvesse um demônio ao seu encalço, diz o intertítulo, Balduin foge pelas escadas. Em *A tela demoníaca*, a pesquisadora Lotte Eisner faz referência ao gosto dos alemães pelas escadas e delinea uma interpretação na pergunta:

Não poderíamos, contudo, admitir que as escadas representam para o psiquismo dos alemães, mais fascinados pelo Werden (o “devir”) do que pelo Sein (o “ser”), uma ascensão, e que os degraus significam os seus estágios? E não nos será permitido pensar, se considerarmos o respeito pela simetria tão manifesto no alemão, que, por aproximação, a simetria de uma escada adquire para ele uma aparência de equilíbrio, de harmonia? (EISNER, 2002, p. 88).

Nas escadas, imbricada à noção do ascender/descender, está também a do obstáculo, do esforço empreendido a cada degrau. No filme, elas ajudam a marcar o ritmo da fuga, gerando inquietação e terror no espectador, que, junto com o protagonista, percorre as ladeiras, as ruelas tortuosas e as passagens estreitas da velha Praga.

Uma carruagem dá a Balduin a sensação de ter despistado o duplo, mas ao chegar à sua casa, percebe que o cocheiro não é outro senão si mesmo, a imagem. Ambos se postam à porta, porém, apenas o original entra. O “outro” surge na sala, ameaçador, momentos depois. Como bem identificou Rank, “as representações literárias do assunto sobre o Duplo demonstram, com clareza poucas vezes alcançada pela vítima na vida real, que o principal perseguidor é o Eu, de início o ente mais amado e contra o qual mais tarde se defende” (RANK, 1939, p. 128).

O esgrimista tem pressa, quer se livrar de uma vez por todas da cópia. Ele, então, saca da pistola e alveja o reflexo. Este desaparece. Balduin o procura e, não o encontrando, se olha no espelho, que estava envolto em um lenço, em busca da imagem perdida. Ao ver-se novamente, ele se surpreende. Sua imagem, de fato, voltara, no entanto, há sangue em seu peito. O final do conto de Edgar Allan Poe, William Wilson, seria um intertítulo perfeito para essa cena: “Venceste, e eu me rendo. Mas, de agora em diante, também estás morto. [...] Em mim tu existias... e vê em minha morte, vê por esta imagem, que é a tua, como assassinaste absolutamente a ti mesmo” (POE, 2012, p. 114). Lacan resume assim a teoria narcísica: “a fascinação do sujeito pela imagem, que não passa, afinal, de uma imagem que ele porta em si mesmo” (LACAN, 1995, p. 52).

No filme de Ewers e Rye, na cena que antecede o final, Scapinelli, sorrindo, rasga em pedacinhos o contrato sobre o corpo do estudante. Estranhamente, essa cena é cortada na versão de 1926. Teria sido uma bela oportunidade para a expressão assustadoramente diabólica de Werner Krauss encher a tela, em mais um riso gargantuesco.

Os versos de Alfred de Musset em *A noite de dezembro* (1835), que abrem o filme, retornam ao final, introduzindo a última cena: o *Doppelgänger* sentado sobre o túmulo de Balduin.

Eu não sou deus nem sou demônio.
E me doaste o nome idôneo
Ao por irmão me nomear
Irei contigo aonde fores,
Até o fim de tuas dores
E em tua tumba hei de pousar. (versão de Pedro Lyra)²⁹

Je ne suis ni dieu ni démon,
Et tu m’as nommé par mon nom
Quand tu m’as appelé ton frère,
Où tu vas, j’y serai toujours,
Jusques au dernier de tes jours,
Où j’irai m’asseoir sur ta pierre.

Os intertítulos eram usados para conduzir os que assistiam ao filme a uma leitura preferencial da imagem. Em *O estudante de Praga*, a inserção de um excerto literário é digna de nota pelo efeito reverso que pode produzir sobre o público: uma multiplicidade de leituras, construída a partir do diálogo literatura e cinema. No entanto, “a representação deste filme não deixou o

²⁹ Disponível em: <www.academia.org.br/abl/media/poesia11.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2013.

espectador [1913] na incerteza da significação desses acontecimentos misteriosos”, diz Rank, e completa: “o passado de um indivíduo está tão intimamente ligado à sua existência, que se tornará desgraçado se tentar desligar-se dele” (RANK, 1939, p. 14).

Cem anos depois, já não estamos mais tão certos de um significado unívoco e fixo. A cena final permanece, de certa forma, enigmática e perturbadora, desvelando o intrincado problema do eu com sua própria imagem.

5 A CONFISSÃO DE LÚCIO

A tristeza de nunca sermos dois...
Mário de Sá-Carneiro

A *Confissão de Lúcio* (CL) e *Dispersão* foram publicadas simultaneamente no final de 1913. Martins (1994, p.192) vê nessa edição simultânea um traço de complementaridade. Embora pertençam a gêneros distintos, narração e poesia, eles se interpenetram. A escrita de *A Confissão de Lúcio* é poética na “Orgia do fogo”, por exemplo, assim como “Dispersão é narrativizada pela lógica que liga os poemas”. Também são complementares os títulos. Ambos valorizam o sujeito nos textos, sendo que “‘dispersão’ indica um estado de diluição subjetiva e opõe-se a ‘confissão’, que obriga a uma concentração em si mesmo do ‘eu’ que se confessa”.

O título *A Confissão de Lúcio* confunde o leitor em dois aspectos: primeiro espera-se ou um narrador exterior (heterodiegético) ou espectador (homodiegético), uma vez que se trata da confissão de alguém, de uma outra pessoa. Não é o que acontece na narrativa. Lúcio mesmo tenta demonstrar sua inocência. Ele, no entanto, não pode ser denominado de autodiegético³⁰, quando o narrador conta sua própria história, porque o protagonista é Ricardo. Lúcio acaba se tornando uma figura de “intermédio”: não é um espectador simplesmente, mas também não é o protagonista.

Martins, no pós-fácio a Mário de Sá-Carneiro, designa esse narrador de “supremo”. Para ele, há sempre uma espécie de voz “sobredeterminante” nas narrações sá-carneirianas: “dando o mistério como o outro nome de toda a experiência, e o isolamento como única condição da vida estética, permanece, sobredeterminante, essa voz que é como se fosse a voz do autor, como um narrador supremo de que os narradores actuais fosse o disfarce” (MARTINS, 1999, p.271)

O segundo problema que se impõe ao leitor é que quem faz na narrativa “a mais estranha, a mais perturbadora e a mais densa confissão” é Ricardo e não Lúcio. Foi só ao café que Ricardo principiou: “Por isso hoje eu vou ter a coragem de confessar, pela primeira vez a alguém, a maior estranheza do meu espírito, a maior dor da minha vida [...]: *os afetos não se materializam dentro de mim!*” (CL, p. 57, grifo do autor). Pode-se dizer talvez que, assim como em *William Wilson*, a especularidade comparece no título pela via do significante, A

³⁰ “A expressão *narrador autodiegético*, introduzida nos estudos narratológicos por Genette (1972), designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela que o narrador relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história” (REIS e LOPES, 2011, p. 259).

Confissão de Lúcio/Ricardo expressa em seu título uma relação especular pela troca das personagens.

Um dos temas-fulcro da obra de Sá-Carneiro é a vida cotidiana como lugar comum. Em *A grande sombra*, por exemplo, tem-se o desejo de “emprestar um pouco de enigma à vida banal” (OC, p. 426). Em *O homem dos sonhos*, viver a vida é “o maior vexame que existe” (OC, p. 477). Em *Ressurreição*, “a gente média” é abominável e a loucura, sagrada: “Ser louco é ter um pouco de Deus na alma” (OC, p. 545).

Em *A Confissão de Lúcio*, Ricardo enreda o leitor no seu labirinto cheio de paradoxos e incoerências, em que a vida comum é, ao mesmo tempo, o que se ama e o que não se quer viver: “Porque afinal essa sua vida – ‘a vida de todos os dias’ – é a única que eu amo. Simplesmente não a posso existir... E orgulho-me tanto de não a poder viver... orgulho-me tanto de não ser feliz...” (CL, p. 51).

5.1 Paradoxos e incoerências de um personagem autor

É provável que ser feliz seja o desejo do homem até sua morte. Expresso ou velado, ele nos impulsiona, instiga, oprime, dói. Mas o que é a felicidade afinal? Guimarães Rosa (2001, p. 80) diz que “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”. Essa travessia, no entanto, raramente se revela fácil. Por vezes, somos entrelaçados pelas contradições, pelo sem-sentido das discontinuidades e confrontados com o inefável, o Real. É o que parece ter vivenciado Ricardo de Loureiro.

É Lúcio quem o descreve: “naquele rosto árabe de traços decisivos, bem vincados, uma natureza franca, aberta – luminosa por uns olhos geniais, inteiramente negros” (CL, p. 32). Lúcio Vaz e Ricardo de Loureiro, ambos escritores, logo se tornam companheiros inseparáveis. Suas conversas eram mais “conversas de alma” que de intelectuais. A cada conversa, Ricardo se desnuda em perturbadoras confissões: “Nada me encanta já; tudo me aborrece, me nauseia [...]. De forma que gastar tempo é hoje o único fim da minha existência deserta” (CL, p. 42-43).

Essa sensação de fastio em relação à vida não é estranha ao homem e tem sido explorada tanto na Literatura quanto nas narrativas fílmicas. Aqui caberia a pergunta: O que desencadeia toda essa náusea pelo mundo? Esse tédio aponta para o esvaziamento do eu, como observa Orlando Cruxên em *A Sublimação*:

O eu se forma historicamente a partir dos primeiros investimentos libidinais que proporcionaram prazer e foram internalizados. Sua estrutura indica o acúmulo daqui-

lo que se transformou nas primeiras identificações. A dependência em relação a objetos capazes de proverem satisfação deixa o eu em posição de constante perigo de esvaziamento, dada a possibilidade de perda desses objetos e das consequentes gratificações (CRUXÊN, 2004, P. 18-19)

Desejar é lamentar o que falta. O que caracteriza o desejo é a falta de objeto. Não há objeto do desejo e sim objeto que causa o desejo. Lacan, em *O Seminário, livro 5*, nos ensina, a partir de Freud, que “não existe objeto a não ser metonímico, sendo o objeto do desejo objeto do desejo do Outro, e sendo o desejo sempre um desejo de uma Outra coisa – muito precisamente, daquilo que falta, *a*, o objeto primordialmente perdido” (LACAN, 1999, p. 16, grifo do autor).

Além da náusea, uma outra coisa assombra o poeta: o medo de se exilar da vida, empreendendo uma viagem pelos labirintos interiores. Sobre isso, Ricardo revela seu medo: “Ah! Lúcio, Lúcio! Tenho medo – medo de soçobrar, de me extinguir no meu mundo interior, de desaparecer da vida, perdido nele...” (CL, p. 54). Perder-se de si, segundo Marcus A. Vieira, “é romper com as imagens a partir das quais alguém se reconhece e se orienta na vida, tudo o que, por identificação imaginária, especular, confere identidade” (VIEIRA, 2012, p. 20).

Outros medos também atormentam o poeta: as ogivas das catedrais, as abóbadas, as sombras de altas colunas, os obeliscos, as grandes escadarias de mármore entre outros. O que parece causar horror a personagem, todavia, são os arcos. Não é propriamente dos arcos que tem medo, diz ele, “antes do espaço aéreo que eles enquadram” (CL, p. 46). Isso se deve ao dia que numa rua solitária divisou, em vez de um pequeno arco, uma porta aberta sobre o infinito. Seu desejo foi o de subir a rua e enveredar pelo horizonte que o arco deixava entrever. Porém, a coragem faltou-lhe. Fugiu apavorado.

Para Freud (1926 [1925], vol. XX, p. 142), a fobia é um sintoma e está no lugar do que foi recalçado. Na narrativa, Ricardo sofre com a impossibilidade de realizar seu desejo: possuir uma criatura do seu sexo. “Logo eu só poderia ser amigo de uma criatura do meu sexo se essa criatura ou eu mudássemos de sexo” (CL, p. 58). “E lembra-me então um desejo perdido de ser mulher” (CL, p. 56). Lacan diz que transformamos a angústia em medo, porque ele é, pelo menos, aparentemente, mais tranquilizador do que a angústia. (LACAN, 1995, p. 253).

Imagem equivalente a “porta aberta sobre o infinito” utiliza Derrida em *O animal que logo sou*: “o olhar sem fundo”. Ele assim se expressa: “Que me dá a ver esse olhar sem fundo? Que me ‘diz’ ele que manifesta em suma a verdade nua de todo olhar, quando essa verdade me dá a ver nos olhos do outro, nos olhos vendo e não apenas vistos pelo outro?” (DERRIDA, 2002, p. 30). Não é fácil esse se deixar ver. Há sempre um medo subjacente do que possa ser visto. A tendência é mesmo fugir.

Estamos mais habituados ao ver fálico, o que penetra o outro, esquadrihando-o sem pudores. Quanto ao inverso, um ver feminino, um ver que acolhe, que permite o ser visto ou se *ver visto*, há resistências. Ambas as imagens trazem um contorno, uma borda para esse furo que é o Real: a porta bordeja o infinito e o olho, o abismo.

É do “não ver”, entretanto, que se ocupa nosso protagonista desde pequeno, pois as coisas em que não se vê, nunca se tornam realidade: “Desde criança que, pensando em situações possíveis numa existência, eu, antecipadamente, me vejo ou não me vejo nelas (...) E as coisas em que me não vejo, nunca me sucederam” (CL, p. 43). Interessante como o autor anula a linearidade temporal. Presente, passado e futuro indistinguem-se nessa construção. O não se ver no futuro implica não o nunca vir a acontecer, mas o nunca ter acontecido.

Birman (2012, p. 101) diz que o registro do tempo “abre as janelas do mundo para outras possibilidades de existência”. Freud, em *Escritores criativos e devaneios*, afirma, num tom poético, que “o passado, o presente e o futuro são como as contas de um colar entrelaçadas pelo desejo”. [...] E que “o desejo utiliza uma ocasião do presente para construir, segundo moldes do passado, um quadro do futuro” (ESB, vol. IX, p. 138-139). Nesse sentido, pode-se dizer que a ausência de desejo no protagonista interfere na construção das unidades temporais limitando suas possibilidades existenciais.

Ricardo compara essa sensação a um *déjà vu* ao contrário. Enquanto o “já visto” é a estranha sensação de já ter estado naquela cena em algum passado remoto, o “não visto” é a sensação, quiçá muito mais perturbadora, de não se ver numa cena futura, onde se é esperado que estivesse. Assim é que ele não se vê concluindo seu curso universitário, nem ganhando dinheiro com suas obras, nem tendo aventuras amorosas, também não se vê velho, doente ou suicidado. Como ele mesmo diz: “Uma coisa onde nunca me vi, foi na vida – e diga-me se na realidade nos encontramos nela?” (CL, p. 43)

Esse “não se ver” chega a se materializar na narrativa numa bizarra alucinação: De repente, “olhei para o espelho do guarda-vestido e não me vi refletido nele! Era verdade! Via tudo em redor de mim, via tudo quanto me cercava projetado no espelho. Só não via a minha imagem... Ah! Não calcula o meu espanto... a sensação misteriosa que me varou...” (CL, p. 79). Martins (1994, p. 209) nota uma “solidariedade temática entre o desaparecimento do Eu e a sua duplicação – como se a imagem desaparecida fosse viver a sua vida própria”.

Diante do vazio, da ausência, do nada, Ricardo não reage com angústia ou horror. O que o espanta, a sensação misteriosa que o invade é de “orgulho”. Estranha sensação. Talvez pudéssemos dizer “sem sentido” ou “incoerente”, que é a palavra que o poeta usa para se de-

finir: “Todo eu sou uma incoerência!” (CL, p. 50). Na narrativa, encontramos pistas para tal sentimento.

Ricardo vivia no círculo de ouro dos verdadeiros artistas, das “grandes almas”, “etéreos sonhadores de beleza, roçados de Além” (CL, p.53), mas enquanto estes não se misturavam à gente comum, provavelmente por receio de que a banalidade cotidiana os tragasse, aquele não se deixava prender pelo círculo dourado. Um verdadeiro fascínio exercia sobre ele a vida ordinária, a vida da “gente média”, que, segundo ele, gozava, no espírito, de suavidade e paz.

Buscava, portanto, o contato com pessoas que “andavam na vida”, como se por meio delas pudesse ter acesso à Vida. Por outro lado, paradoxalmente, partilhava com os artistas do desprezo pelos normais: “olhe que é lamentável a banalidade dos outros... Como a ‘maioria’ se contenta com poucas ânsias, poucos desejos espirituais, pouca alma... Oh! é desolador!...” (CL, p. 52)

É possível que o que mais incomodasse o poeta não fosse o não fazer parte do panteão sagrado, e sim o de não pertencer nem ao Além nem ao Aquém. Como se ao ser “roçado pelo Além”, algo na sua humanidade tivesse se alterado, mas não o bastante para fazê-lo figurar entre os deuses. Assim, não-humano e não-deus, “qualquer coisa de intermédio”, seguia oscilando entre o sentimento de Orgulho e de “*Lebensmüdigkeit*”, o estar cansado da vida. Essa oscilação se assemelha ao infans diante do espelho: o orgulho diante da imagem de si, integral, perfeita e o triste confronto com a prematuração motora, marcando o déficit entre o real do corpo e o ideal da imagem.

“A minha alma quer dormir”, segreda Ricardo ao amigo o motivo principal de seu sofrimento. Continua ele: “e, minuto a minuto, a vêm despertar jorros de luz, estrepitosas vozearias: grandes ânsias, ideias abrasadas, tumultos de aspirações (...) Sofreria menos se ela nunca pudesse adormecer”(CL, p. 47). De novo, a indefinição angustiosa a consumir o protagonista. Nem entre os deuses, nem entre os homens, nem dormindo, nem desperto. Tudo o que o poeta parece querer é “transmigrar”. O poema *Vontade de dormir* expressa bem esse sentimento (SÁ-CARNEIRO, 1995, p. 60).

Vontade de dormir

Fios de ouro puxam por mim
A soerguer-me na poeira – Cada um para o seu fim,
Cada um para o seu norte...

.....
- Ai que saudades da morte...
.....

Quero dormir... ancorar...

.....
Arranquem-me esta grandeza!

- Pra que me sonha a beleza,
Se a não posso transmigrar?...

Paris, 6 de maio de 1913

Pode-se entender esse “transmigrar” para além de seu sentido primevo, passar de um lugar para outro, conforme Dicionário Aurélio (2010), e pensar numa mudança de estado, a passagem de um estado a outro. A passagem do *não-estar* (na vida) para *estar*, do *não-ser* para *ser*. Ricardo quer S(s)er. Mesmo que tenha de ser como os demais: “Como valera mais se fôssemos da gente média que nos rodeia. Teríamos pelo menos de espírito, a suavidade e a paz. (...) Ser belo! ... ir na vida fulvamente... ser pajem na vida... Haverá triunfo mais alto?...” (CL, p.53-54).

De fato, há uma alternante incoerência dos querereres: ora se orgulha de não poder viver a vida que tanto ama e que admira como ninguém jamais a admirou, ora inveja a maioria, “criaturas inferiores”, por viver sem complicações, viver sem pensar, viver em paz: “A maioria, meu caro, a maioria... os felizes... E daí, quem sabe se eles é que têm razão... se tudo o mais será frioleira...” (CL, p. 52). Ao longo da narrativa, essa ideias antagônicas imbricam-se em tensão permanente e expressam uma visão de sujeito clivado.

Ao contrário da gente comum, Ricardo não tem paz. Em vez disso, foi privilegiado com a luz. Mas como ele diz: “a luz cega os olhos... Somos todos álcool, todos álcool! – álcool que nos esvai em lume que nos arde!” (CL, p. 53). Se pensarmos em “luz” como metáfora do “conhecimento”, podemos dizer que o conhecer, ao invés de abrir os olhos, fecha-os para sempre.

Esse pensamento revisita a narrativa bíblica da “Tentação do homem”, na qual a serpente assegura a Eva que, comer o fruto proibido do jardim não traria a morte, como Deus advertira, e sim abriria seus olhos (Gênesis 3, BÍBLIA, 2001, p.3-4). Da mesma forma, quando a mãe de Narciso, Liríope, pergunta ao sábio Tirésias, se seu filho viveria, a resposta não poderia ser mais enigmática: “Sim, se ele nunca descobrir a si mesmo” (OVÍDIO, 2003, p. 61).

Considerado um homem misterioso no círculo que frequenta, ele confia a Lúcio seu segredo:

A minha vida é pelo contrário uma vida sem segredo. Ou melhor, o seu segredo consiste justamente em não o ter. (...) Com efeito a sua singularidade encerra-se, não em conter elementos que se não encontram nas vidas normais – mais sim em não conter nenhum dos elementos comuns a todas as vidas. Eis pelo que nunca me sucedeu coisa alguma (CL, p. 50).

Essa existência não-existente prenuncia, de certa forma, o destino trágico do poeta. Um tiro. E sua vida se esvai pelas mãos do amigo. A chama que se tornara, finalmente, o extinguiu. Depois de uma longa vigília, aquele, cuja alma estava morta de sono, adormeceu.

Thoreau, em uma de suas obras mais conhecidas, *Walden* (1854), fruto de uma experiência radical e isolada na natureza, faz uma advertência para se evitar esses destinos trágicos: “Temos de aprender a redespertar e nos manter despertos, não por meios mecânicos, mas por uma infinita expectativa da aurora, que não nos abandona nem mesmo em nosso sono mais profundo” (THOREAU, 2001, p. 95).

A tradição romântica trabalha em grande parte com a crença popular de que a aparição do duplo seria presságio de morte. Assim como o aforismo de Cristo de que qualquer reino dividido internamente está condenado (Lucas 11.17, BÍBLIA, p. 1133), um eu cindido não pode subsistir. Nesta narrativa, Lúcio não morre, é preso, porém, como ele mesmo diz, está “morto para a vida e para os sonhos: nada podendo já esperar e coisa alguma desejando” (CL, p.17).

5.2 O (s) duplo (s) de Lúcio: a outridade do mesmo

A *Confissão de Lúcio* é uma narrativa singular que atualiza de forma original o tema do desdobramento do eu tão explorado pelo Romantismo, principalmente o alemão. Aqui não se trata de uma cópia autônoma como em *O estudante de Praga*, nem de uma sombra ou de uma imagem perdida, como nas histórias de Chamisso e Hoffmann. *A Confissão de Lúcio*, cuja efabulação complexa entrelaça o leitor no drama das personagens, retrata a materialização alucinatória do desejo impossível de ser dois.

A narrativa se inicia com a descrição de Gervásio Vila-Nova, companheiro de todas as horas de Lúcio:

Perturbava o seu aspecto físico, macerado e esguio, e o seu corpo de linhas quebradas tinha estilizações inquietantes de feminilismo histérico e opiado. [...] Os cabelos compridos [...] eram só ternura, perturbadora ternura de espasmos dourados e beijos sutis. [...] Não era enigmático o seu rosto – muito pelo contrário – se lhe cobriam a testa os cabelos ou o chapéu. Entanto, coisa bizarra, no seu corpo havia mistério – corpo de esfinge (CL, p. 21).

As mulheres o olhavam como a uma “criatura do seu sexo” e sobre aquelas que o amavam, Gervásio propagava: “não sou eu nunca que possuo as minhas amantes; elas é que me possuem...” (CL, p. 22). Lúcio ainda o descreve como “todo fogo”, cujo gênio “se consumiria a si próprio, incapaz de se condensar numa obra – disperso, quebrado, ardido” (CL, p. 22).

Gervásio exerce uma espécie de função-ponte. Sua participação na narrativa restringe-se a apresentar Lúcio a Ricardo, poeta das *Brasas*, e a americana, idealizadora da “orgia do fogo”, de cuja carne “emanava um aroma denso a crime” (CL, p. 34). Ele se suicida meses depois e dele o narrador ainda comenta: “Não foi um falhado porque teve a coragem de se despedaçar” (CL, p. 22).

Lúcio e Ricardo se conhecem na festa da excêntrica e riquíssima americana, uma mulher alta e magra, de fantásticos cabelos ruivos. “A sua formosura era uma destas belezas que inspiram receio. Mal a vi, a minha impressão foi de medo – de medo semelhante ao que experimentamos em face do rosto de alguém que praticou uma ação enorme e monstruosa” (CL, p. 23).

Essa festa, que Ricardo batiza de “orgia do fogo”, tinha por objetivo provar que a “voluptuosidade é uma arte”. Fazendo uso do fogo, da luz, do ar, da água, dos sons, das cores, dos aromas, dos narcóticos e das sedas, a americana buscava condensar no espetáculo suas ideias sobre a “voluptuosidade-arte” e maravilhar seus convidados de volúpia. Seu desejo era que todos sentissem “o fogo e a luz, os perfumes e os sons, penetrando-a [a própria carne] a dimaná-los, a esvaí-los, a matá-los!” (CL, p. 26) e que tudo se reunisse numa “orgia de carne espiritualizada em outro” (CL, p. 34).

Da descrição do espaço ao movimento das dançarinas, tudo parece envolto num clima de sonho. Lúcio tem medo. “Entanto, o mais grandioso, o mais alucinador, era a iluminação. [...] Um fluido novo. [...] Essa luz mágica ressoava em nós. [...] Luz de *além-Inferno*, luz *sexualizada*” (CL, p. 35, grifo do autor). É nesse cenário perturbador que começa a amizade de Lúcio e Ricardo.

A identificação entre Lúcio e Ricardo se dá ao primeiro contato. Ambos conheciam a obra um do outro e já se admiravam. Quando Ricardo menciona que se interessara pelo conto *João Tortura*, o preferido de Lúcio, mas que ninguém nunca elogiara, Lúcio vê no Poeta das *Brasas* uma natureza que compreenderia um pouco sua alma (CL, p. 32). Um mês depois da festa já eram amigos íntimos. Pela primeira vez, ele encontrara alguém que sabia descer aos recantos ignorados do seu espírito (CL, p. 42). “Ele era uma criatura superior - genial, perturbante” (CL, p. 48). “Compreendiam-se perfeitamente as nossas almas” (CL, p. 49), diz Lúcio.

“Todas as pessoas que eu sei que deveria estimar [...], assalta-me sempre um desejo violento de as morder na boca. [...] Só com a minha alma eu lograria possuir as criaturas que adivinho estimar” (CL, p. 58-59). A perturbadora confissão de Ricardo desencadeia em Lúcio um conflito que dá origem à construção delirante: o desdobramento fantástico de Ricardo em Marta. “Pelo meu cérebro ia um vendaval desfeito. Eu era alguém a cujos pés, sobre uma es-

trada lisa, cheia de sol e árvores, se cavasse de súbito um abismo de fogo” (CL, p. 59). É assim que Lúcio descreve o efeito da confissão sobre ele.

Após um ano de afastamento, período em que Ricardo se casara, ambos se reencontram em Lisboa, e o relato, a partir daí, fica imerso numa bruma, “como se se tratasse de uma irrealidade” (CL, p. 61). A primeira diferença que Lúcio percebe no amigo é que suas feições haviam se feminilizado e seus traços fisionômicos, dispersado. “E o tom da sua voz alterara-se identicamente, e os seus gestos: todo ele, enfim, se esbatera” (CL, p. 61). Do encontro com Marta, a esposa de Ricardo, das primeiras palavras trocadas com ela, nunca conseguiu lembrar-se, “tal como se, ao transpor o seu limiar [da sala], tivesse *regressado* a um mundo de sonhos” (CL, p. 62, grifo do autor). Curiosamente, embora haja na narrativa o predomínio do feminino, ela é a única personagem feminina nomeada.

Marta é descrita como uma mulher linda, “muito loura, alta, escultural e a carne mordorada, dura, fugitiva. O seu olhar azul perdia-se de infinito” (CL, p. 62). Nos serões que ofereciam, Marta demonstrava “larga cultura” e “finíssima inteligência”. O que chamava atenção de Lúcio é que “sua maneira de pensar nunca divergia da do poeta. Ao contrário: integrava-se sempre com a dele reforçando, *aumentando* em pequenos detalhes as suas teorias, as suas opiniões” (CL, p. 63, grifo do autor).

Dentre os frequentadores da casa, estava o conde Sérgio Warginsky, adido da delegação russa. Seu corpo alto evocava o de Gervásio Vila-Nova. O narrador descreve o conde, não sem uma certa irritação, e confidencia uma bizarra sensação:

Os seus lábios vermelhos, petulantes, amorosos, guardavam uns dentes que as mulheres deveriam querer beijar – os cabelos de um louro arruivado caíam-lhe sobre a testa em duas madeixas longas, arqueadas. Os seus olhos de penumbra áurea, nunca os despregava de Marta – devia-me lembrar mais tarde. Enfim, se alguma mulher havia entre nós, parecia-me mais ser ele do que Marta (CL, p. 63-64).

De súbito, Lúcio passou a desconfiar da existência de Marta, flagrando-se em estranhas indagações: “Mas no fim de contas quem é esta mulher?”, “Mas seriam eles casados?... Nem sequer disso eu podia estar seguro”, “essa mulher não tinha recordações [...] – *como se tivesse apenas um presente!*” (CL, p. 66, grifo do autor). As incertezas torturavam seu espírito. Receando enlouquecer nos seus “momentos mais lúcidos”, ele se dilacerava em dúvidas.

Uma noite, em um dos serões artísticos na casa do poeta, enquanto Narciso do Amaral executava uma música ao piano, Lúcio vê “a figura de Marta dissipar-se, esbater-se, som a som, lentamente, até que desapareceu por completo. *Em face dos meus olhos abismados eu só tinha agora o fauteuil vazio...*” (CL, p. 69, grifo do autor). No final da apresentação, ele a vê, sentada na mesma poltrona, e se convence de que tivera uma alucinação. Na verdade, a visão

era irreal e não o contrário. A todo tempo, o leitor, com o narrador, é confrontado com a intersecção realidade e sonho. Nesse sentido, *A Confissão de Lúcio* guarda traços interseccionistas, uma vez que o Interseccionismo é a sobreposição de duas paisagens, a do “exterior” e a do “espírito”.

Um outro exemplo dessa intersecção é a reflexão de Lúcio sobre o episódio que Ricardo não se vê refletido no espelho e da sensação de orgulho pelo desaparecimento da sua imagem: “Porém, refletindo melhor, descobri que em realidade o meu amigo me não dissera nada disso. Apenas eu – numa reminiscência muito complicada e muito estranha – me lembrava, não de que verdadeiramente ele mo tivesse tido, mas de que, entretanto, mo devera ter dito” (CL, p. 79).

Cada vez mais obcecado em descobrir o mistério que envolvia Marta, Ricardo, sem de nada desconfiar, o adverte: “é preciso tomarmos conta com esses nervos”. Mas a ideia fixa não o abandonava, até que descobre: “levou-me muitas semanas o aprendê-lo – e, ao descobri-lo, recuei horrorizado. Tive medo; um grande medo... O mistério era essa mulher. Eu só amava o mistério... Eu amava essa mulher! Eu queria-a!” (CL, p. 75).

Uma semana depois dessa descoberta, após “os requintes de brasa”, Lucio e Marta se possuem, ou melhor, “em verdade não fui eu que a possuí – ela, toda nua, ela sim, é que me possuiu” (CL, p. 78). Essa cena remete a Gervásio que também não possuía, mas era possuído por suas amantes.

A figura de Marta nos momentos de amor se intersecciona com a da americana. Por vezes tem-se a impressão de que é a estrangeira que está com ele: “me dava a trincar o seu sexo maquilado, o seu ventre obscuro de tatuagens roxas” (CL, p. 78). Até a sensação que Marta desperta é idêntica: “O certo é que ao possuí-la eu era todo medo – medo inquieto e agonia: agonia de ascensão, medo raiado de azul; entanto morte e pavor” (CL, p. 81).

Nos beijos dos dois, havia uma característica particular: a mordida. Marta o mordida sempre. Possuía o mesmo desejo violento de Ricardo de morder as pessoas que amava na boca. Marta sempre dava ao amante os lábios a morder quando estavam em casa. Ela nunca se preocupava com portas abertas ou com o flagrante eventual de algum criado. “Era como se tal nos não pudesse acontecer – tal como se nós nos não beijássemos” (CL, p. 87), reconhece Lúcio.

Numa tarde, de súbito, Marta, na frente de Ricardo, manda-lhe que a beije na frente. Lúcio hesita, mas acaba cedendo à insistência do amigo. Vermelho e trêmulo, ele apenas poussa os lábios em sua pele. Insatisfeita, Marta pede ao marido que o ensine a beijar. “Rindo, o meu amigo ergueu-se, avançou para mim... tomou-me o rosto... beijou-me... *O beijo de Ricar-*

do fora igual, exatamente igual, tivera a mesma cor, a mesma perturbação, que os beijos da minha amante. Eu sentira-o da mesma maneira”, conclui Lúcio (CL, p. 88, grifo do autor).

Sentindo-se cada vez mais torturado, cheio de “obsessões destrambelhadas”, Lúcio tenta lidar agora com uma outra questão: “começou a parecer-me, não sei por que, que nunca a possuía inteiramente; mesmo que não era possível possuir aquele corpo inteiramente por uma impossibilidade física qualquer: *assim como se ela fosse do meu sexo!*” (CL, p. 89, grifo do autor).

Longe de Marta, vinham-lhe “incompreensíveis náuseas”, “repugnâncias físicas”, que não sabia explicar. Até que um dia começa a observar nela “um vago constrangimento”, “um alheamento singular”. A entrega também já não era mais com a mesma intensidade nem com a mesma frequência. Ocorreu-lhe, então, a ideia de que Marta teria um outro amante. Decidido a espioná-la para saber quem seria o outro, ou outros, Lúcio se surpreende com a descoberta, nem tanto com a pessoa, tratava-se de Sérgio Warginsky, mas com a anuência do marido, Ricardo.

Sobre a estruturação desse triângulo amoroso ao longo da história, Martins observa com propriedade que

o sujeito do desejo começa por ser Lúcio, sendo o mediador Ricardo e o objeto Marta. [...] Descobrimo-nos, no final, ter sido antes Ricardo o sujeito do desejo, Marta o seu mediador e Lúcio o seu objeto. E descobrimo-nos também que o desejo de Lúcio na primeira relação de mediação é diferente do desejo de Ricardo na segunda relação de mediação. O de Lúcio é erótico, ao passo que o de Ricardo é de identificação. Lúcio está preso a uma relação triangular de desejo cujo móbil é imitar o seu modelo – Ricardo. Mas Ricardo quer o impossível: uma relação de comunicação absoluta (MARTINS, 1994, p. 225).

Essa narrativa de Sá-Carneiro é singular no trato ficcional da questão do desdobramento. Na construção do delírio, percebe-se não apenas a aparição de um duplo, apontando para a cisão do eu, mas a dispersão, ou diluição, desse eu, que se reflete em todas as personagens numa atmosfera onírica, criando múltiplos duplos.

As três personagens iniciais Lúcio, Gervásio e a americana se desdobram, ou se metamorfoseiam em Ricardo, Warginsky e Marta. Conforme pontua Martins (1994, p. 228):

A americana serve de tema para as variações seguintes: Ricardo repete o tema central da sexualização das sensações, e clama, como Gervásio, a sua admiração pelas ‘grandes sáficas’, traço baudelaireano da ‘Orgia do Fogo’. Por sua vez, Marta aparece com ‘meias de fios metálicos’ sobre a ‘carne nua’ que são da mesma malha metálica que cobria a americana de reflexos. Quanto a Gervásio, pode-se dizer que, em termos textuais, se transforma em Warginsky. O nome do diplomata russo é um anagrama do nome do escultor português – ou, mais precisamente, um anagrama com paragrama, dado que o i de ‘Gervásio’ ganha nasalidade e a terminação do nome passa a ser russa.

Não apenas as ações sofrem variações do mesmo tema. As características também se imiscuem e como que se dispersam pelas personagens. “Todo fogo”, por exemplo, é Gervásio, o escultor (p. 22). “Todo álcool”, Ricardo, o poeta das *Brasas* (p. 53) e Lúcio, o autor de *A chama* (p. 53). E Warginsky, por sua vez, tinha voz “esbraseada” (p. 64). Um “corpo de mistério” possuem Gervásio (p. 21) e a misteriosamente bela americana (p. 23). Marta tem um rosto “talhado em ouro”, que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2006, p.671), é um “símbolo dos mistérios subtraídos ao conhecimento do vulgo”.

As falas também se entrecruzam e reforçam a duplicação. Lúcio, após sua fuga para Paris, declara tal qual o poeta : “eu sofri sempre as dores morais na minha alma fisicamente” (CL, p. 102). É a falta de orgulho de Ricardo que ele diz não saber desculpar: “Ele que tanto me gritara ser o orgulho a única qualidade cuja ausência não perdoava em um caráter...” (CL, p. 104).

Tomado pelo ciúme, Lúcio se flagra, então, com “a ideia rubra de o assassinar” (CL, p. 107), o que acontece de fato. No delírio, entretanto, é Ricardo quem atira em Marta. O final surpreende tanto o narrador quanto o leitor: “Ó assombro! Ó quebranto! *Quem jazia estirado junto da janela, não era Marta – não! –, era o meu amigo, era Ricardo... E aos meus pés – sim aos meus pés! - caíra o seu revólver ainda fumegante!...*” (CL, p. 118, grifo do autor).

A Confissão de Lúcio, enquanto *a tristeza de nunca sermos dois*, é uma revivescência do mito de Narciso. Na impossibilidade do encontro do Eu com esse outro Eu refletido, sujeito e objeto para si mesmo, só resta a morte.

6 DA ANGÚSTIA DO NÃO-SER

Toda a vida da alma humana é um movimento na penumbra. Vivemos, num lusco-fusco da consciência, nunca certos com o que somos ou com o que supomos ser.

Fernando Pessoa

O Estudante de Praga e *A Confissão de Lúcio* compartilham o mesmo eixo temático: a perda da imagem. Balduin a perde ao assinar o ardiloso contrato, no qual autoriza Scapinelli a retirar do seu quarto de estudante qualquer coisa que quisesse. Ricardo, por sua vez, numa estranha alucinação, vê desaparecer do espelho seu reflexo – uma metonímia, aliás, do seu desaparecimento da vida. Em ambas as narrativas, a imagem é metáfora do ser e sua perda, o fator que desencadeia a angústia.

6.1 A angústia

Segundo Cícero, filósofo que viveu 106-43 a.C., a angústia é “o lugar estreito, a dificuldade, a miséria, a falta de tempo, *angustia temporis* e o ânimo covarde, *angustus animus*” (apud LEITE, 2011, p. 9, grifo do autor). Conforme os estudos freudianos, a angústia “revela a existência de (1) um caráter específico de desprazer, (2) atos de descarga e (3) percepções desses atos” (FREUD, vol. XX, p. 131). Ela seria, então “um estado especial de desprazer com atos de descarga ao longo de trilhas específicas” (p.132).

Lacan, à guisa de introdução ao tema, informa que a angústia é um afeto e que, como tal, não pode ser recalcada. Ele também destaca a “relação essencial da angústia com o desejo do Outro”: [...] *Che vuoi?, Que queres?* Não se trata apenas de *Que quer ele comigo?*, [...] mas *Que quer ele a respeito deste lugar do eu?*” (LACAN, 2005, p.14).

Para Freud, o surgimento da angústia seria algo como uma “reação-sinal ante a perda de um objeto”. Já Lacan concebe essa perda num nível duplicado e apreende a angústia como sinal da “falta de apoio dada pela falta” (LACAN, 2005, p. 64). Nesse sentido, a angústia irromperia, então, quando a falta faltasse. Ele exemplifica sua teoria pela relação superprotetora de algumas mães, em que tudo é providenciado a tempo e a hora, não permitindo ao filho a possibilidade da falta, e o quanto isso pode ser angustiante para a criança.

Lustoza (2006, s.p.) sublinha, a partir de Lacan, que “a angústia é o afeto que revela a falta de autonomia do sujeito, que se encontra, nesse caso, impedido de responder diante de um Outro cujo querer é enigmático para ele”. Em seu artigo *A angústia como sinal do desejo*

do *Outro*, ela estuda a expressão “desejo do Outro” nos três registros lacanianos: imaginário, simbólico e real.

Na dimensão imaginária, o desejo é desejo do outro, o semelhante. Sendo assim, aquilo que o eu deseja acaba sendo idêntico ao que os outros desejam. “A convergência de rotas acabará em colisão, ou seja, desejar o que desejam os outros trará como consequência inescapável a agressividade” (LUSTOZA, 2006, s.p.).

O desejo do Outro no registro simbólico pode ser entendido como o sujeito que se apresenta, “não como aquele que completa totalmente o Outro, pondo fim à sua falta, mas sim como aquele que constantemente suscita a falta no Outro, condição básica para que a própria falta do sujeito se reproduza” (LUSTOZA, 2006, s.p.).

É na dimensão do real que o desejo do Outro comparece para o sujeito como enigma sem decifração. Diz Lacan (2005, p. 52) que a angústia tem início quando, subitamente, desaparece (falta) a norma que constitui a falta e a falta deixa de existir, deixa de faltar. Lustoza (2006, s. p.) explica essa relação:

Vimos que o Outro simbólico operava como agente da norma na medida em que era incompleto, em que era portador de uma falta. [...] Esta falta era necessária para que o sujeito, procurando causar uma falta no Outro, pudesse correlativamente situar a sua própria falta. Na angústia, alguma coisa se passa no Outro, de tal modo que a sua falta vem a faltar, provocando correlativamente o não relançamento do desejo do sujeito. Desse modo, o que angustia não é a falta de algo, mas a ausência da falta. O que angustia ‘é sempre o isso não falta’”.

Em *A confissão de Lúcio*, tem-se exemplificada essa “falta da falta”. O narrador relata que Ricardo “pintava-lhe a sua angústia” enquanto fazia perturbadoras confissões:

Outrora, à noite, no meu leito, antes de dormir, eu punha-me a divagar. E era feliz por momentos, entressonhando a glória, o amor, os êxtases... Mas hoje *já não sei com que sonhos me robustecer*. [...] Se viajo, se escrevo – se vivo, numa palavra, creia-me: é só para consumir instantes. Mas dentro em pouco – já o pressinto – isto mesmo me saciará. E que fazer então? Não sei... não sei... Ah! Que amargura infinita...” (CL. p. 43, grifo meu).

“Já não sei com que sonhos me robustecer”. Se não há falta, não há desejo. E onde não existe desejo, não existe o sonho, a fantasia. “O desejo é a pulsão que foi enquadrada, emoldurada por uma determinada fantasia” (JORGE, 2010, p. 148). A fantasia é que dá sustentação ao desejo. Ela é também a tela protetora que recobre o “furo”, a forma como o Real comparece no imaginário.

Segundo Jorge (2010, p. 9), tanto a fantasia quanto o delírio “constituem esforços simbólicos e imaginários de apaziguamento das invasões bárbaras e inassimiláveis do real”. A fantasia é tão presente na vida do sujeito que Lacan chega a formular que “a realidade é aquilo sobre o que a gente repousa para continuar a sonhar” (apud JORGE, 2010, p. 253). Quando o

protagonista da narrativa sá-carneiriana confia sua angústia pela falta dos sonhos, que são nada menos que a presença da falta, ele deixa entrever uma dessas invasões do real.

No texto bíblico, há uma imagem que se assemelha a essa tela que protege o sujeito das consequências do encontro e/ou confronto com o inominável: o véu. No templo, o Lugar Santíssimo (onde Deus aparecia) era separado do Lugar Santo por um véu ou uma cortina. Nenhum sacerdote se atrevia a afastá-lo para ver o inapreensível, o irrepresentável. Apenas o sumo sacerdote, que era ungido e consagrado para fazer a expiação pela congregação de Israel, tinha acesso ao Lugar Santíssimo e uma única vez por ano. O descumprimento de qualquer uma das regras que envolviam o ritual de expiação poderia provocar a morte fulminante do sacerdote. (Levítico 16, BÍBLIA, 2002, p. 125-126).

Lustoza (2006, s.p.) aponta o “desaparecimento do sujeito enquanto entidade simbólica” como uma das consequências da ruptura nessa tela protetora.

A angústia ocorre quando desaparecem as coordenadas simbólicas que possibilitavam ao sujeito situar-se, apreender-se como algo cuja existência pode ser testemunhada por um ponto de vista qualquer. É como se o sujeito estivesse dentro do campo visual do Outro, sem que saiba de que ponto de vista é olhado. O olhar vazio e fixo de um morto ilustra esse Outro irrepresentável: a perspectiva do Outro se opacifica, e essa impossibilidade de representar o Outro será vivida, conseqüentemente, como uma abolição de si mesmo. (LUSTOZA, 2006, s.p.).

Esse olhar que não retorna qualquer mensagem reedita o drama do *infans* que, no estádio do espelho, não recebe do representante do Outro o olhar que ratifica o valor da sua imagem. O desaparecimento da imagem está relacionada ao desaparecimento do desejo e, por conseguinte, à afânise do sujeito. Ricardo, em uma de suas confidências, fala do medo que tinha de se extinguir no seu mundo interior, “de desaparecer da vida, perdido nele”. E realmente ele se perde de si enquanto sujeito desejante.

A ruptura na tela protetora da fantasia faz emergir o estranho familiar e daí Lacan abordar o conceito de angústia pela *Unheimlichkeit* freudiana:

A angústia é quando aparece nesse enquadramento o que já estava ali, muito mais perto, em casa, *Heim*. É o hóspede, dirão vocês. [...] Esse hóspede é o que já passou para o hostil. [...] O que é *Geheimnis* [segredo, mistério], nunca passou pelos desvios, pelas redes, pelas peneiras do reconhecimento. Manteve-se *unheimlich*, menos não habituável do que não habitante, menos inabitual do que inabitado (LACAN, 2005, p. 87).

O estranho familiar está representado na produção fílmica *O Estudante de Praga*, em que o reflexo – não há nada mais familiar que a imagem refletida – torna-se a imagem estranha e hostil do duplo. O que estava oculto, recalcado no inconsciente, vem à luz na forma da cópia do estudante. Embora o duplo habitasse Balduin, ele não é reconhecido como familiar, porque nele se concentra tudo que foi afastado do consciente e não passou pelas “peneiras do reco-

nhecimento”. O *Geheimnis* oblitera a visão, o entendimento, e o esgrimista não atina para o fato de que a imagem especular não é outro senão si mesmo e que a sorte de um é compartilhada por ambos. Ao atirar na cópia, o estudante sela também seu trágico destino.

Em *O Estudante de Praga* ocorre o desdobramento do eu num eu oposto, formado com a parte do eu que foi repudiada, ao passo que em *A confissão de Lúcio* o eu se dilui em muitos eus parciais. A cisão põe em relevo a perda do Ser, produzindo o esvaziamento do eu e a sensação de um “eu-intermédio”, “eu-quase”.

6.2 A angústia e o despertar

O sentimento de um eu evanescente habitando o vazio da existência é tão antigo quanto o próprio homem. Ele espelha a tormenta interior, o desespero, a dor, a angústia por saber-se não-ser. “Onde existo, que não existo em mim?”, clama o poeta. Essa pergunta poderia ser emblema do nosso tempo, mas não se circunscreve a um espaço-tempo específico. Ela emerge em todo ser que se angustia, numa espécie de ordem-convite para que se empreenda uma busca por esse eu.

Essa busca, contudo, implica um angustiar-se ainda maior, um mergulhar na fundura interior, correndo o risco de se perder em seus labirintos, de ser lançado nas bordas da sensação de abismo, de ser tragado pelo desamparo. Talvez, por isso, Kierkegaard (2011) tenha falado da necessidade de aprender a se angustiar. O filósofo ensina que angustiar-se é um imperativo, pois só na angústia há a possibilidade de liberdade, uma vez que ela é a única capaz de consumir as coisas finitas, desvelando suas ilusões. Segundo ele, não apenas o afundar-se na angústia é perigoso para o homem. Igualmente perigoso seria o nunca angustiar-se.

Freud e Lacan usaram o termo “despertar” para “designar o cerne do que está em jogo na experiência psicanalítica” (apud JORGE 2010, p. 204). Assim sendo, pode-se conceber a travessia da angústia como uma “experiência do despertar”. Ironicamente, na sociedade pós-moderna, a angústia foi reduzida a um déficit neuroquímico, do qual a indústria farmacêutica tenta dar conta. Vivemos na era dos psicofármacos. Já nem se sabe mais, se as drogas produzidas são para combater os novos males ou se as síndromes são criadas para serem tratadas pelas novas drogas.

Enfim, o que se vê são indivíduos sendo anestesiados, por assim dizer, e a angústia silenciada. Sonia Leite (2011, p. 37) observa que

a aceitação, muitas vezes irrestrita, da hegemonia do discurso médico se articula ao alívio psicológico resultante da nomeação de algo que é da ordem do enigma para o sujeito. Essa nomeação, no entanto, acaba por excluir o próprio sujeito e sua respon-

sabilidade sobre o sintoma. A inquietação é silenciada, mas também as possibilidades de inscrição do sujeito e do seu desejo são perdidas.

Não se pode mensurar essa perda. Nas palavras de Kierkegaard (2001, p. 36), “é a perda do eu, perdido não porque se evapore no infinito, mas porque se fecha no finito”. O indivíduo fica reduzido à máscara tal qual no texto *Persona* de Clarice Lispector (1999, p. 80):

Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é.

“Aprender a se angustiar”. Isso é realmente possível? Os estudos sobre a angústia, independente da linha de pesquisa: filosófica, psicanalítica, médica, teológica, não contemplam esse aprendizado. Freud vê nos poetas aliados muito valiosos, “cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois [...] estão bem adiante no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes ainda não [...] acessíveis à ciência” (FREUD, ESB, vol. IX, p. 20). Assim, recorro aos poetas, estes que sem o saber, sabem:

Procuo despir-me do que aprendi,
Procuo esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram,
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos,
Desencaixotar minhas emoções verdadeiras,
Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro,
Mas um animal humano que a Natureza produziu (PESSOA, 2011, p. 76).

A imagem de, a cada demão de tinta, ir desaparecendo o eu dando lugar a um outro, o que o desejo do Outro engendrou, indica a alienação do sujeito a significantes que são do Outro. Assim como a imagem de “raspar a tinta” remete ao trabalho meticuloso dos restauradores de obras de arte para se chegar ao original e põe em cena a figura do analista. Sobre essa alienação no Outro, Quinet (2012, p. 23) comenta que

[...] há alguns significantes do Outro que têm uma força de determinação e se impõem como se fossem uma obrigação que o sujeito deveria acatar para se definir. Estes se apresentam como um “Tu és...”, mortificando o sujeito. São significantes que etiquetam o sujeito e aos quais ele se identifica, como por exemplo: Tu és “feia”, “forte”, “garanhão”, “um verme”, “traidora”, “bela” etc. Devemos lembrar, no entanto, que se trata de identificação e representação, ou, em termos lacanianos, alienação. O sujeito não é aquilo que o Outro aponta para ele. O sujeito se encontra alienado a esses significantes que são do Outro, como lugar do inconsciente. Na análise o sujeito vai pouco a pouco descobrindo quais são esses significantes e se desalienando do Outro, abrindo a possibilidade de mais deslizamentos de sua experiência subjetiva.

Como será nosso “original”? Caeiro continua:

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê
Nem ver quando se pensa.

Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!),
 Isso exige um estudo profundo,
 Uma aprendizagem de desaprender (PESSOA, 2011, p. 62-63).

Aprender a desaprender. Cavell³¹ parece compartilhar dessa idéia quando diz que nascer de novo requer um novo esquecer. Algo diferente do que estamos acostumados. Segundo ele, “un olvidar no designa un algo olvidado sino una actividad, un proceso de alguna clase; no un lapso de memoria sino un triunfo de la renuncia, un desprenderse de algo” (CAVELL, 2002, p. 144). Isso me faz recordar o diálogo de Cristo com Nicodemos. Este, angustiado, busca o mestre para compreender o que estava acontecendo. Jesus dá a ele a chave. No início da conversa vem a resposta: “Você precisa nascer de novo” (João 3.7, BÍBLIA, 2001, p. 1158). Nicodemos, doutor da lei, não entende. Não pode.

Há coisas que não podem ser compreendidas até que se esteja pronto a se despir. Certos conhecimentos só se tornam acessíveis quando se renuncia a própria *Weltanschauung*, visão de mundo, as idiosincrasias, o sistema de crenças, e, sobretudo, o como se pensa. E essa “aprendizagem de desaprender” é um longo processo, condicionado, provavelmente, ao quanto se está disposto a caminhar para atravessar a angústia.

O querer é muito importante nessa travessia. Como diz o provérbio alemão: “Onde existe vontade, existe um caminho”. Mas querer só, não basta. Angustiar-se não é nada fácil. Envolve dor, medo, desespero, horror, desejo de fugir. Fernando Pessoa, como Bernardo Soares, conseguiu descrever de forma magistral um desses momentos:

É um peso da consciência do mundo, um não poder respirar com a alma. (...) O mistério da vida dói-nos e apavora-nos de muitos modos. Uma vez vem sobre nós como um fantasma sem forma, e a alma treme com o pior dos medos – a da encarnação disforme do não-ser. Outras vezes está atrás de nós, visível só quando nos não voltamos para ver, e é a verdade toda no seu horror profundíssimo de a desconhecemos. (...) É uma vontade de não querer ter pensamento, um desejo de nunca ter sido nada, um desespero consciente de todas as células do corpo e da alma. É o sentimento súbito de se estar enclausurado na cela infinita. Para onde pensar em fugir, se só a cela é tudo? E então vem-me o desejo transbordante, absurdo, de uma espécie de satanismo que precedeu Satã, de que um dia – um dia sem tempo nem substância – se encontre uma fuga para fora de Deus e o mais profundo de nós deixe, não sei como, de fazer parte do ser ou do não-ser” (PESSOA, 2006, p. 74-75).

“O essencial é saber ver”, insiste o poeta. O homem não sabe ver. Se formos examinar com atenção, há sempre uma falta de sincronia, uma defasagem entre o ver e o pensar. As primeiras apreensões da imagem do próprio corpo, por exemplo, são a de um organismo

³¹ Stanley Cavell, filho de imigrantes judeus, nasceu em 1926. O filósofo norte-americano, professor emérito de Estética e Teoria Geral dos Valores na Universidade de Harvard, é conhecido no meio filosófico por suas obras sobre nomes como Wittgenstein, Thoreau, Emerson e Heidegger.

fragmentado, despedaçado. Só no estúdio do espelho que a criança apreende na imagem refletida a visão de um corpo unificado.

A sensação ante essa imagem, denominada eu-ideal, é de júbilo. À alegria intensa segue a angústia, quando do confronto com o real do corpo. “O que a descrição do estúdio do espelho aponta é a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem própria, uma verdadeira antecipação do psicológico sobre o fisiológico” (LEITE, 2011, p.63). O domínio ideal torna-se assim uma ficção, porque antecipado, e gera uma ilusão de autoconsciência, que permeia toda a vida do sujeito.

Essa construção imaginária, no entanto, acaba se revelando muito frágil. Não poucas vezes, ocorrem conflitos, descontinuidades fundamentais da subjetividade e o eu é ameaçado com a fragmentação. Sá-Carneiro tem inúmeros desses relatos na sua correspondência com Pessoa:

Quantas vezes em frente dum espelho – e isto já em criança – eu não perguntava olhando a minha imagem: ‘Mas o que é ser-se eu; o que sou eu?’ E sempre, nestas ocasiões, de súbito me desconheci, não acreditando que eu fosse eu, tendo a sensação de sair de mim próprio (SÁ-CARNEIRO, 2004, p.63).

Quero reunir-me, e todo me dissipo,
Luto, estrebucho... Em vão! Silvo p’ra além... (p. 119)

É preciso “saber ver sem estar a pensar”. Ver quando se está pensando é um dos malefícios de pensar, segundo o poeta. Para ele, “os que pensam com o raciocínio estão distraídos, os que pensam com a emoção estão dormindo, os que pensam com a vontade, estão mortos” (PESSOA, 2006, p. 323). Talvez, ele também tivesse em mente o descompasso que existe entre ver e pensar. O entendimento do que se vê não é confiável. Na infância, a imaturidade neuropsíquica não permite a criança discernir que a imagem especular não revela as limitações da imago real.

Como adultos, é a alienação no Outro que limita a visão. A maior parte do tempo, vive-se alheio não apenas ao que se passa no interior, mas também, de certa forma, no exterior. Tal qual criança fascinada com sua imagem no espelho, está o homem, muitas vezes, como que preso a essa via do especular.

Mas quando a dimensão do Real consegue abrir caminho, irromper, emergir no cotidiano é como se esse encantamento fosse suspenso e se pudesse ver o que antes estava oculto. De imediato surge um sentimento de estranheza que pode, ou não, ser seguido pela angústia. Como observa Lacan em seu seminário:

Mesmo na experiência do espelho, pode surgir um momento em que a imagem que acreditamos estar contida nele se modifique. Quando essa imagem especular que temos diante de nós, que é nossa altura, nosso rosto, nosso par de olhos, deixa surgir a dimensão de nosso próprio olhar, o valor da imagem começa a se modificar – so-

bretudo quando há um momento em que o olhar que aparece no espelho começa a não mais olhar para nós mesmos. Initium, aura, aurora de um sentimento de estranheza que é a porta aberta para a angústia LACAN, 2005, p. 100).

Exatamente essa experiência é relatada no *Livro do Desassossego*: “Sondei-me e deixei cair a sonda; vivo a pensar se sou fundo ou não, sem outra sonda agora senão o olhar que me mostra, claro a negro no espelho do poço alto, meu próprio rosto que me contempla contemplá-lo” (PESSOA, 2006, p. 204). Nem sempre, entretanto, ocorre o encontro com esse outro olhar. Não raramente, é com o nada que se é confrontado:

Não sinto o espaço que encerro
Nem as linhas que projeto:
Se me olho a um espelho, erro –
Não me acho no que projeto. (Sá-Carneiro, 2004, p. 113)

Clément Rosset, na obra *O real e seu duplo*, assinala que, “a angústia de ver desaparecer o seu reflexo está ligada à angústia de saber que se é incapaz de demonstrar a sua existência por si mesmo” (ROSSET, 2008, p. 113). Para ele, a não existência angustia mais o sujeito que a morte iminente e não renunciar a ligação com sua própria imagem traz como consequência jamais experimentar a assunção jubilatória de si mesmo.

Interessante o que pontua Rosset (2008, p. 108) sobre essa relação narcísica: “O erro mortal do narcisismo não é querer amar excessivamente a si mesmo, mas, ao contrário, no momento de escolher entre si mesmo e seu duplo, dar preferência à imagem”. Jorge (2010, p. 204) entende a “experiência do despertar” na psicanálise como “um despertar para o mais além do sentido narcísico e, portanto, imaginário”.

Kierkegaard (2001, p. 39) afirma que não é possível se ver no espelho sem antes se conhecer. Sem o autoconhecimento, o homem não se vê realmente, vê alguém. E esse deixar-se apenas refletir imaginariamente no possível, é perder-se. Embora conhecer-se não seja tarefa fácil, o imperativo insiste, numa espécie de urgência: “Conhece-te a ti mesmo”. Esse aforismo que conforme a tradição estaria inscrito nos pórticos do Oráculo de Delfos na antiga Grécia é contestado por Pessoa (Bernardo Soares).

Segundo o poeta, “conhecer-se é errar, e o oráculo que disse ‘Conhece-te’ propôs uma tarefa maior que as de Hércules e um enigma mais negro que o da Esfinge. Desconhecer-se conscientemente, eis o caminho” (PESSOA, 2006, p. 166). Desconhecer, desaprender, esquecer como processos conscientes para se chegar ao Eu.

“Desconhecer-se conscientemente”. Isso implica tornar-se consciente, sair do encantamento, desaprender-se, desapegar-se da imagem, romper com a outridade, libertar-se do exterior, renunciar a captura de si, deixar esfacelar o ideal. Porque, paradoxalmente, “quanto mais

perfeito (o homem), mais completo; e quanto mais completo, menos outrem” (PESSOA, 2006, p. 162).

É possível que esse despir-se nunca chegue a terminar propriamente. Que ao se tirar as roupas visíveis, existam outras, ainda mais íntimas, de outra substância:

Às vezes ocorre-me que, quando dispo esta paragem de mim, talvez não esteja na nudez que suponho, e haja ainda vestes impalpáveis a cobrir a eterna ausência da minha alma verdadeira; ocorre-me que pensar, sentir, querer também podem ser estagnações, perante um mais íntimo pensar, um sentir mais meu, uma vontade perdida algures no labirinto do que realmente sou (PESSOA, 2006, p. 148).

O “desconhecer-se” envolve, portanto, muita resistência e não há garantias de ser bem-sucedido. Não é difícil entender por que muitos desistem de continuar e se “vestem” novamente. E por que outros sequer se aventuram a se angustiar.

Não se pode esquecer que angustiar é sofrer. Fernando Pessoa queixou-se disso com o amigo Sá-Carneiro em uma de suas cartas: “Há barcos para muitos portos, mas nenhum para a vida não doer, nem há desembarque onde se esqueça. (...) Dói-me a vida aos poucos, a goles, por interstícios” (SÁ-CARNEIRO, 2004, p. 370). Às vezes, a dor é também física: “Minha alma está hoje triste até o corpo. Todo eu me doo, memória, olhos e braços. Há como que um reumatismo em tudo quanto sou” (PESSOA, 2006, p. 407). Ou ainda, como em *A Confissão de Lúcio* (2006, p. 47), na qual Ricardo se lamenta: “O meu sofrimento [...] tem aumentado tanto, tanto, estes últimos dias, que eu hoje sinto a minha alma fisicamente. Ah! É horrível! A minha alma não se angustia apenas, a minha alma sangra”.

Mas o poeta conseguiu. Por um único instante, ele se viu. Acredito que é mesmo só por um momento que, o homem pode ver-se, reconhecer-se ser. E esse é um momento infável. Nem mesmo Fernando Pessoa, homem do mundo interior, do sentir, do sonhar, que sabia se servir das palavras, como nenhum outro, conseguiu descrever essa experiência:

É tão difícil descrever o que se sente quando se sente que realmente se existe, e que a alma é uma entidade real, que não sei quais são as palavras humanas que possa defini-lo. (...) Vi a verdade um momento. Fui um momento com consciência, o que os grandes homens são com a vida. (...) Não saber de si é viver. Saber mal de si é pensar. Saber de si, de repente, como neste momento lustral, é ter subitamente a noção da mónada íntima, da palavra mágica da alma. Mas essa luz súbita cresta tudo, consome tudo. Deixa-nos nus até de nós. Foi só um momento, e vi-me. Depois já não sei dizer o que fui (PESSOA, 2006, 70-71).

“Deixa-nos nus até de nós”. Assim como o conhecer demanda o vestir-se, basta lembrarmos que Adão e Eva sentiram necessidade de se cobrir quando comeram do fruto do conhecimento, o desconhecer-se como processo exige o despir-se, torna indispensável a nudez completa, num nível que sequer se pode compreender.

Muitos estão agora nessa travessia da angústia. Uns mais perto do começo e outros mais do fim. Haverá fim? Ou somos, como diz o poeta, “transeuntes eternos por nós mesmos”? Ele continua: “não há paisagem senão o que somos. Nada possuímos, porque nem a nós possuímos. Nada temos porque nada somos. Que mãos estenderei para que universo? O universo não é meu: sou eu” (PESSOA, 2006, p. 145).

Lacan considera o despertar impensável, pois “o despertar é o real sob seu aspecto de impossível, que só se escreve à força” (apud JORGE, 2010, p. 214). Nesse caso, sendo o “despertar absoluto” impossível, só restariam à experiência psicanalítica os “momentos de despertar pontuais”. Bernard Berenson (apud LISPECTOR, 1999, p. 283) crítico de arte, disse certa vez que “uma vida completa talvez seja aquela que termina em tal identificação com o não-eu que não resta um eu para morrer”. Talvez esse possa ser um caminho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fenômeno do duplo põe em relevo a posição do eu afivelado a um ideal. Esse encontro é marcado não apenas pelo júbilo da identificação com a imagem, mas também pelo perigo que engendra. Como Tania Rivera (2011, p. 55) pontua: “a imagem nunca é espelho perfeito, onde nós, Narcisos apaixonados, miramos nosso reflexo apaziguador e sem falhas”. A imagem de Narciso é também um convite “à vertigem” que o faz se precipitar para dentro do rio.

“Os mitos despertam no homem pensamentos que lhe são desconhecidos” diz Lévi-Strauss (apud AZEVEDO, 2004, p. 24). Trato ficcional de alguns enigmas da condição humana, os mitos remetem ao que foi esquecido, mas que está à espera de uma oportunidade para emergir, para vir à luz. O mito do duplo desvela o fascínio pelo outro si mesmo e demonstra como estamos presos a essa via do especular.

A afirmação de Clément Rosset de que o erro mortal do narcisismo é dar preferência à imagem, no momento de escolher entre si mesmo e o duplo, instiga à reflexão e incomoda com a pergunta, que não para de insistir: como sair do encantamento e romper com a ilusão do outro?

Cem anos depois, o *Leitmotiv* da narrativa *A Confissão de Lúcio* e do filme *O estudante de Praga*, o *Doppelgänger*, continua atual, permitindo que se reflita sobre a relação entre o si mesmo e o outro, entre o que se mostra e o que está oculto (recalcado), porque conflituoso, entre o familiar e o estranho.

Hanns Heinz Ewers, um dos pioneiros da indústria cinematográfica, leva para a tela, em *O estudante de Praga*, o problema do eu com os recursos técnicos que ainda não haviam sido explorados e consegue com isso trazê-lo para o primeiro plano, reforçado pela linguagem imagética.

Mário de Sá-Carneiro, o maior escritor português do seu tempo, ao lado de Fernando Pessoa, destrinça a questão em *A Confissão de Lúcio* em múltiplos aspectos e evidencia que “se o ‘outro’ é apenas uma imagem, então o ‘eu’ torna-se também uma imagem, isto é, nada. E se a imagem do ‘eu’ se autonomiza, então o ‘eu’ perde a imagem, isto é, a completude. E a dispersão, a cisão, é a morte” (MARTINS, 1994, p. 219).

Freud começou seus estudos sobre o narcisismo no *fin de siècle* e publicou suas primeiras considerações, ainda incipientes, em 1914, seguido por Rank, ou seja, um ano depois de Ewers e Sá-Carneiro, um indício de que a questão narcísica, a relação entre o eu e a alteridade, bastante explorada pelos românticos, ainda pulsava com força no início do novo século.

Desde então, seus artigos têm sido revisitado por diversos pesquisadores sem um progresso efetivo. Lacan na obra *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade* (1975) destaca alguns pontos na teoria do narcisismo que ainda não estão bem definidos e se tornam, por isso, alvo de exaustivos debates sem grandes avanços. Ele conclui: “o narcisismo de fato se apresenta, na economia da doutrina psicanalítica, como uma *terra incógnita*” (apud JALLEY, 2009, p. 90, grifo do autor).

Esse trabalho pretende reacender as questões em torno dessa “terra incógnita” e é também uma homenagem ao centenário (1913-2013) d’ *O estudante de Praga* e *A Confissão de Lúcio*, que, além de marcar sua geração, resistem ao tempo e encantam espectadores e leitores, abrindo caminho para novas pesquisas sobre esse intrincado e movediço problema do eu.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. As versões do mito de Narciso: do relato à imagem. In: ALVAREZ, A.; LOPONDO, L. *Leituras do duplo*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

ASSIS, Machado de. O espelho. In: _____. *Papéis Avulsos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

ASSOUN, Paul-Laurent. *O olhar e a voz: fundamentos da clínica à teoria*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

AZEVEDO, Ana Vicentini de. *Mito e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BÍBLIA SAGRADA. Traduzida pela comissão de tradução da Sociedade Bíblica Internacional. São Paulo: Editora Vida, 2001.

BIRMAN, Joel. *O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRAVO, Victor. *Los poderes de la ficción: para una interpretación de la literatura fantástica*. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores, 1985.

CARPEAUX, Otto Maria. *A história concisa da literatura alemã*. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CAVELL, Stanley. *En busca de lo ordinario*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.

CHAMISSO, Adelbert von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CRUXÊN, Orlando. *A sublimação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DIEDERICHS, Helmut H. *Der student von Prag: Einführung und Protokoll*. Stuttgart: FOCUS-Verlagsgemeinschaft, 1985.

DUFOUR, Dany-Robert. *Lacan e o espelho sofístico de Boehme*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 2002.

FERREIRA, Nadiá Paulo. *Amor, ódio e ignorância*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos Livraria e Editora; Contra Capa Livraria; Corpo Freudiano do Rio de Janeiro, 2005.

FERREIRA, Nadiá Paulo. O insólito é o estranho. In: GARCÍA, F.; MOTTA, M. *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

_____. *Malditos, obscenos e trágicos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010.

FREUD, Sigmund. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2004-2007. v.1 - 2004, v.2 - 2006, v.3 - 2007. As obras de Freud que constam dessa edição serão indicadas por EPI, seguidas do volume correspondente.

_____. À Guisa de Introdução ao Narcisismo (1914). In: FREUD, Sigmund. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2004-2007. (EPI; v.1).

_____. Luto e Melancolia (1917).). In: FREUD, Sigmund. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2004-2007. (EPI; v. 2).

_____. O Eu e o Id (1923).). In: FREUD, Sigmund. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2004-2007. (EPI; v. 3).

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. As obras de Freud que constam dessa edição serão indicadas por ESB, seguidas do volume correspondente.

_____. (1907). Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB; v. 9).

_____. (1908 [1907]). Escritores criativos e devaneio. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB; v. 9).

_____. (1916 [1915]-1917). Conferências introdutórias sobre psicanálise. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB; v. 16).

_____. (1919). O estranho. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB; v. 17).

_____. (1921). Psicologia de grupo e a análise do eu. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB; v. 18).

_____. (1926[1925]). Inibições, sintomas e ansiedade. In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB; v. 20).

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

GONÇALVES NETO, Nefatalin. No princípio... era o duplo. In: ALVAREZ, A.; LOPONDO, L. *Leituras do duplo*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

GUERRA, Andréa Máris Campos. *A psicose*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

HOFFMANN, Ernest Theodor Amadeus. A história da imagem perdida. Traduzido por Gabriela Linck. *Revista Contingentia*, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 01-10, maio 2011.

HOFFMANN, Ernest Theodor Amadeus. *O reflexo perdido*. Disponível em: <www.carcasse.com/sepia/hoffmann.htm>. Acesso em: 23 maio 2013.

JALLEY, Émile. *Freud, Wallon, Lacan: a criança no espelho*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2009.

JORDÃO, Alexandre Abranches. *Narcisismo: do ressentimento à certeza de si*. Curitiba: Juruá, 2011.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: as bases conceituais*. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. v.1

_____. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan: a clínica da fantasia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. v.2.

KIERKEGAARD, Sören A. *O conceito de angústia*. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. *O desespero humano*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2001.

KORFMANN, Michael; KEPLER, Filipe Kegles. *A literatura e o cinema como novo medium artístico: Hanns Heinz Ewers e O estudante de Praga (1913)*. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum>>. Acesso em: 7 jul. 2013.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

_____. *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

_____. *O seminário, livro 3: as psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008a.

_____. *O seminário, livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

_____. *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008b.

_____. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008c.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da melancolia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LUSTOZA, Rosane Zétola. A angústia como sinal do desejo do Outro. *Revista Mal Estar e Subjetividade*, Fortaleza, v. 1, n. 1, 2006. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1518-61482006000100004&script=sci_arttext>. Acesso em: 13 jan. 2014.

MANN, Thomas. Chamisso (1911). In: CHAMISSO, Adelbert von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, Ltda, 1994.

_____. O narrador supremo. Posfácio a Mário de Sá-Carneiro. In: _____. *Céu em fogo*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Madras, 2003.

PAIXÃO, Fernando. *Mário de Sá-Carneiro, Poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. Narciso em sacrifício: a poética de Sá-Carneiro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

PESSOA, Fernando. *Poemas completos de Alberto Caeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

POE, Edgar Allan. *Antologia de contos extraordinários*. Rio de Janeiro, Best Bolso, 2012.

QUINET, Antonio. *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Coeditora Brasília, 1939.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Edições Almedina, 2011.

RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

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

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A confissão de Lúcio*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

_____. Dispersão. In: _____. *Obra completa: volume único*. Introdução e organização, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. Índícios de oiro. In: _____. *Obra completa*: volume único. Introdução e organização, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. Últimos poemas. In: _____. *Obra completa*: volume único. Introdução e organização, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. A grande sombra. Céu em fogo. In: _____. *Obra completa*: volume único. Introdução e organização, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. Eu-próprio o outro. Céu em fogo. In: _____. *Obra completa*: volume único. Introdução e organização, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. O homem dos sonhos. Céu em fogo. In: _____. *Obra completa*: volume único. Introdução e organização, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. Ressurreição. Céu em fogo. In: _____. *Obra completa*: volume único. Introdução e organização, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SARAIVA, António José. *Iniciação à literatura portuguesa*. São Paulo: Companhia da Letras, 1999.

THOREAU, Henry David. *Walden*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

VIEIRA, Marcus André. *A paixão*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

ANEXO A - O Estudante de Praga 1913

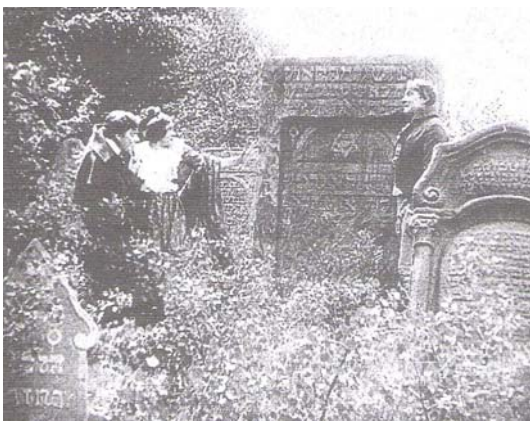
Figuras 5 a 10 – O Doppelgänger



Scapinelli leva a imagem de Balduin



No palácio do governador



No cemitério judeu



Após o duelo com o barão



Na mesa de jogo

Fonte: DIEDERICHS, 1985.



No quarto da condessa Margit

ANEXO B - O Estudante de Praga 1926

Figura 11 - Scapinelli manipulando a caçada



Fonte: EISNER, 1985.

Figura 12 - A sombra de Scapinelli



Fonte: www.classichorror.free-online.co.uk