



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães

O duplo no Romantismo: o exemplo de E. T. A. Hoffmann

UBERLÂNDIA

2017



Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães

O duplo no Romantismo: o exemplo de E. T. A. Hoffmann

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Mestrado, do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Psicologia.

Área de Concentração: Psicanálise e Cultura

Orientador: Dr. Caio César Souza Camargo Próchno

**UBERLÂNDIA
2017**



**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.**

G963d Guimarães, Ana Rosa Gonçalves de Paula, 1985
2017 O duplo no romantismo: o exemplo de E.T.A.
Hoffmann / Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães. -
2017.
187 p.

Orientador: Caio César Camargo Souza Próchno.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia.
Inclui bibliografia.

1. Psicologia - Teses. 2. Romantismo - Alemanha -
Teses. 3. Inconsciente (Psicologia) - Teses. 4. Sujeito
(Filosofia) - Aspectos psicológicos - Teses. I. Próchno, Caio
César Camargo Souza. II. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III.
Título.



Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães

O duplo no Romantismo: o exemplo de E. T. A. Hoffmann

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Mestrado, do Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Psicologia.

Área de Concentração: Psicanálise e Cultura

Orientador: Dr. Caio César Souza Camargo Próchno

Banca Examinadora

Uberlândia, 01 de Junho de 2017.

Prof. Dr. Caio César Souza Camargo Próchno (Orientador)
Universidade Federal de Uberlândia – Uberlândia, MG

Prof. Dr. Carlos Augusto de Melo (Examinador)
Universidade Federal de Uberlândia – Uberlândia, MG

Prof. Dr. Pedro Heliodoro de Moraes Branco Tavares (Examinador)
Universidade de São Paulo – São Paulo, SP

Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Avelino (Examinador Suplente)
Universidade Federal de Uberlândia – Uberlândia, MG



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**



Prof. Dr. Sérgio Kodako (Examinador Suplente)

Universidade de São Paulo – Ribeirão Preto - SP

UBERLÂNDIA

2017

AGRADECIMENTOS

À minha família: minha mãe, Rosângela, meu pai, Darci, minha avó, Maria Rosa e minha tia, Rosita por todo o apoio emocional e financeiro.

Ao Prof. Dr. Caio César Souza Camargo Próchno por ter me aceito como orientanda e por todos os ensinamentos durante o trajeto da pesquisa.

Aos Profs. Dr. Carlos Augusto de Melo e Dr. Luiz Carlos da Silva Avelino pelas valiosas contribuições no exame de qualificação e por aceitarem o convite para participarem da banca de defesa.

Aos Profs. Dr. Pedro Heliodoro de Moraes Branco Tavares e Dr. Sérgio Kodako agradeço pela receptividade e prontidão com que se dispuseram à leitura deste texto.

Aos meus amigos e professores de Franca, agradeço por todo o incentivo, carinho e generosidade de sempre.

Aos meus novos amigos, colegas e professores de Uberlândia.

Aos meus supervisores, amigos e pacientes da ONG GHIV.

Muito obrigada!

Em todas as criaturas com quem deparamos, percebemos em primeiro lugar que elas guardam uma relação consigo mesmas. Soa estranho, naturalmente, exprimir algo que é autoevidente; porém, só podemos progredir com as outras pessoas na busca do desconhecido depois de termos compreendido de maneira cabal aquilo que sozinho já conhecemos (Goethe, 2014, p. 54).

O que é o Romantismo? Qualquer arte ou filosofia podem ser consideradas como remédios da vida, auxiliares do crescimento ou bálsamos dos combates que postulam sempre sofrimento e sofredores. Porém, estes últimos pertencem a duas espécies: para uns o sofrimento provém de uma superabundância de vida; reclamam uma arte dionisíaca, e querem, concreta ou abstrata, uma visão trágica da vida; os outros sofrem, ao contrário, de um empobrecimento dessa vida, pedem à arte e ao conhecimento o repouso, o silêncio, o mar calmo, o esquecimento de si ou, no outro pólo, a embriaguez, os frenesis, o abalo e a loucura. À dupla necessidade destes últimos, responde qualquer Romantismo nas artes e no conhecimento (Nietzsche 2006, p. 210).

RESUMO

O duplo no Romantismo: o exemplo de E.T. A. Hoffmann

Este trabalho tem por objetivo apontar causas e modos pelos quais o fenômeno do duplo se torna um dos símbolos do Romantismo Alemão. Para tanto, o contexto histórico-social entre o final do século XVIII e meados do século XIX foi revisitado a fim de discorrer sobre as particularidades do panorama em que o sujeito estava permeado. Assim, foi possível notar que a eclosão da crise social também repercutiu para a existência conflituosa do sujeito com os seus “eus”, isto é, com as suas fragmentações e com as suas divisões. As principais características desse movimento artístico permitiram compreender o que buscava e sentia o homem romântico. Sendo assim, algumas das interfaces realizadas do Romantismo com a psicanálise visaram considerar os antagonismos psíquicos, bem como a apreensão das manifestações do lado noturno da alma humana, os aspectos do inconsciente e da fragmentação do sujeito, tornando-o um “divíduo”: uma parte de seu ser é consciente e a outra parte, inconsciente, preocupações estas que anteciparam a psicanálise. As manifestações do duplo na literatura do Romantismo Alemão tiveram como destaque o escritor E. T. A. Hoffmann e, por meio da leitura interpretativa de seus contos, *A imagem perdida*, *O Doutor Trabacchio* e *Os Duplos* foram percorridas as naturezas para as manifestações de tal fenômeno, que oscilou tanto para o não reconhecimento de si, como para a necessidade utópica de reencontro do sujeito romântico consigo mesmo. As manifestações do duplo evidenciam, portanto, a necessidade romântica de percebê-lo como pertinente ao “Eu real e verdadeiro”, enquanto ambição pelo princípio do absoluto. Contudo, Hoffmann desenvolve em sua ficção que o sujeito é um ser em si e de si mesmo fragmentado – um “divíduo”, que faz de sua existência o perpétuo conflito do ser, que almeja pela busca de compreensão de uma unidade atrelada perante aos lutos referentes quanto a sua origem e quanto a sua essência. A partir disso, existe a possibilidade do encontro com o duplo, como o “outro de si” ou como os “outros eus”, a fim de haver a permanente construção do sujeito e a eterna busca por seus fragmentos sociais e psíquicos. Mesmo com a possibilidade de observação de uma “forma particular de unidade”, esta se divide em si mesma. Simbolicamente, a vida pode ser uma criação literária, que oferece ao homem, mesmo ele sendo um “divíduo”, a oportunidade de que ele seja um escritor de si.

Palavras-chave: romantismo; duplo; Hoffmann; sujeito; inconsciente.

ABSTRACT

The double in Romanticism: the example of E.T. A. Hoffmann

This study aims to point out causes and ways in which the phenomenon of double becomes one of the symbols of German Romanticism. In order to do so, the historical-social context between the end of the eighteenth century and the mid-nineteenth century was revisited in order to discuss the particularities of the panorama in which the subject was permeated, and it is possible to notice that the outbreak of social crisis also reverberated for the conflicting existence of the subject with his "selves", that is, with its fragmentations and divisions. The main characteristics of this artistic movement allowed to understand what the romantic man sought and felt. Thus, some of the interfaces of Romanticism with psychoanalysis aimed to consider the psychic antagonisms as well as the apprehension of the manifestations of the nocturnal side of the human soul, the aspects of the unconscious and the fragmentation of the subject, making it a "divided": a part of his being is conscious and the other part, conscious, preoccupations that anticipated psychoanalysis. The manifestations of the double in the literature of the German Romanticism had as a highlight the writer E. T. A. Hoffmann. And through the interpretative reading of his tales: *The lost image*, *Doctor Trabacchio* and *The Doubles*, have been traversed the natures for the manifestations of such phenomenon, which oscillated both for the non-recognition of self, and for the utopian necessity of the romantic subject's reunion with himself. The manifestations of the double thus evidence the romantic need to perceive it as pertinent to the "real and true self", as ambition for the principle of the absolute. Hoffmann, however, develops in his fiction that the subject is a self in itself and fragmented in itself - "divided" which makes of its existence the perpetual conflict of being, which seeks the understanding of a unity tied to the concerning its origin and its essence. From this, there is the possibility of the encounter with the double, as the "other self" or as the "other selves", in order to have the permanent construction of the subject and the eternal search for its social and psychic fragments. Even with the possibility of observing a "particular form of unity," it divides itself. Symbolically, life can be a literary creation, which offers man, even though he is "divided" the opportunity for him to be a writer of himself.

Key-words: romanticism; double; Hoffmann; subject; unconscious.

SUMÁRIO

A GRADECIMENTOS	5
RESUMO	7
ABSTRACT	8
1 INTRODUÇÃO	10
1.1 A Psicanálise e a Literatura: algumas questões teóricas e metodológicas	12
2 O ROMANTISMO ALEMÃO	18
2.1 O Contexto Histórico-social	18
2.2 As Principais Características	31
2.3 O Romantismo e a Psicanálise: algumas interfaces	44
3 O FENÔMENO DO DUPLO	59
3.1 O Duplo	59
3.2 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann	95
4 A LEITURA INTERPRETATIVA DOS CONTOS	112
4.1 A Imagem Perdida.....	112
4.2 O Doutor Trabacchio.....	135
4.3 Os Duplos	155
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	176
6 REFERÊNCIAS	180

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe percorrer as manifestações do fenômeno do duplo enquanto marca pertinente ao Romantismo, ocorrido entre o final do século XVIII e meados do século XIX, mais precisamente o cenário desse movimento artístico na Alemanha. O destaque aqui conferido ao escritor E. T. A. Hoffmann deve-se ao fato de sua grandiosidade enquanto romancista e destacado escritor da literatura romântica. Recorrendo constantemente aos desdobramentos do Eu em suas obras, revela a necessidade de que o angustiado homem romântico, cindido e fragmentado, por meio dos mecanismos da duplicidade pudesse encontrar consigo mesmo.

O sujeito, portanto, inserido nesse contexto histórico representa o saber enquanto uma entidade transitória e em crise. A euforia na crença de um progresso, mediante o ecoar de um novo mundo, prometido pelos avanços tecnológicos e pela Revolução Industrial e pela Francesa, transforma-se em frustração e desencanto, visto os paradigmas sociais ainda estarem presos à lógica do dinheiro e da matéria, tornando a vida quantificada, isto é, a dominação do valor de troca foi sobreposto ao conjunto do tecido social. Dessa forma, a crise embutida ao momento histórico também se expande a uma tensão convergida dentro do próprio Eu.

O Romantismo, em sua *práxis*, pode ser considerado como um movimento que buscou a unidade perdida. Por meio dos choques entre os opostos, do rebaixamento ao universo das emoções e do olhar às camadas inconscientes da mente, ansiava por uma síntese, a qual originou o direcionamento rumo à subjetividade e ao cultivo da interioridade, tendo por desenrolar a necessidade do encontro do homem romântico com o seu Eu.

Contudo, diante de um contexto desolador e dilacerador das imagens fragmentadas e multiplicadas do Eu, o sujeito romântico, ao esconder-se de si, cede território às duplicações. Portanto, diante do “espírito do tempo” e da afirmação de sua própria subjetividade, o sujeito vislumbra-se com “um outro”, um estrangeiro de si. O duplo enquanto parte do Eu, ou como composição dos vários “Eus” embutidos em um mesmo ser, aspira a uma possível integralização, esta que, no entanto, tem seus caracteres ilusórios e idealizados. No Romantismo, a princípio, busca-se por uma unidade perdida.

Entretanto, a unidade, a totalidade e o centro ambicionados pelo encontro com o “real” e “verdadeiro” Eu são impossíveis, sendo que este é um caminho constante e eterno: a superação dos opostos é a dialética da existência. Em Hoffmann, o Eu é desmembrado em vários “Eus”, ou seja, o Eu sofre fragmentações e divisões. O sujeito é em si e de si um “divíduo”, isto é, ele é composto por seu ser consciente, como também pelo seu ser inconsciente. A possibilidade encontrada tendo em vista as contribuições de Hoffmann, para a literatura romântica e, como temas ensejados ao posterior desenvolvimento da psicanálise são as de que: no Romantismo, existe o almejo por uma “forma particular de unidade”, que pode vir a diferenciar cada ser dos demais, contudo, até mesmo a “unidade particular” desmembrar-se e fragmentar-se, porque o sujeito é em si cindido. A observância de que há vários “Eus” contidos no mesmo sujeito foram contribuições já apontadas e antecipadas pela ficção de Hoffmann.

A particularidade notável ao duplo corresponde ao fato de que o único duplicado não é apenas o objeto ou acontecimento, mas sim o próprio Eu. O fenômeno do duplo no Romantismo Alemão, especialmente em Hoffmann, representa a dependência a símbolos paradoxais e alternativos do cenário fantástico, contrapondo as descobertas científicas e os rationalismos propostos pelo Iluminismo precedente. Sendo assim, o duplo assume seu

próprio conjunto de leis únicas, que intui expressar um Eu dividido, que se revela de forma enigmática nos contos: *A imagem perdida*, *O Doutor Trabacchio* e *Os Duplos*.

Em suma, os objetivos dessa dissertação buscam, portanto, problematizar por quais motivos o fenômeno do duplo ocorre, assim como a tentativa do homem romântico de encontrar a sua singularidade, levantando como hipótese que a crise do cenário romântico é também a crise do Eu. A partir disso, o trabalho também conduz à observância às formas com que o Romantismo pode antecipar o conhecimento psicanalítico fundado por Freud no que diz respeito às atividades mentais inconscientes, à importância da experiência emocional, à singularidade subjetiva, aos dualismos da realidade psíquica e ao método de trabalho psicanalítico, que busca o movimento de tolerância dos paradoxos.

1.1 A Psicanálise e a Literatura: algumas questões teóricas e metodológicas

O trabalho presente fundamenta-se em uma pesquisa qualitativa de caráter de referência bibliográfica acerca do tema – o Romantismo e o duplo, sobretudo, exemplificados nos três contos do escritor E. T. A. Hoffmann: *A imagem perdida*, *O Doutor Trabacchio* e *Os Duplos*. Contempla-se ainda o método psicanalítico de pesquisa, o qual interpreta, primeiramente, as impressões advindas da leitura dos textos referidos, para, em um segundo plano, elaborar a escrita onde as sensações acerca dos contos tomarão marcas e efeito de sentido. Para tanto, a investigação prioriza a intertextualidade, relacionando os enigmas ou questões advindas com a literatura e a psicanálise, buscando significar as passagens percorridas e o conhecimento da construção e constituição do fenômeno do duplo.

A clínica psicanalítica é em si mesma uma modalidade essencial de pesquisa, assim como os estudos dos fenômenos culturais. Hermann (1997) destaca a capacidade de o conhecimento psicanalítico produzir saber sobre todo e qualquer fenômeno humano, em que, as possibilidades interpretativas são fundamentais para sua *práxis*, independentemente do lugar onde se efetiva. O psicanalista ainda propõe o termo Clínica Extensa para esclarecer a aplicação do método psicanalítico em todos os contextos humanos, abarcando, com isso, também, as correlações entre a literatura e as artes em geral, pertinentes às ciências e, fundamentalmente, à própria psicanálise. Sendo assim, a interdisciplinaridade manifesta-se em valor.

O modelo interpretativo não busca em si a construção de uma verdade, mas um método que interroga todo o saber sobre o enunciado, implicando, com isso, de que um conhecimento de si seja um eterno “requestionamento”. Por consequência, há o saber que interroga – a teoria e o saber da interrogação – o método, e, portanto, a modernidade que inaugura o desdobramento da consciência sobre si mesma, faz de si mesma, objeto de conhecimento (Herrmann, 1997; Frayze-Perreira, 2002).

Portanto, primeiramente, far-se-á a contextualização histórico-social, a qual levará ao levantamento das principais características do movimento romântico alemão, com o intuito de explicitar as manifestações do fenômeno do duplo, sobretudo em Hoffmann. Nesse caso, para se realizar o escopo teórico-literário serão utilizados os seguintes autores: Carpeaux (1985; 2012; 2013), Safranski (2010), Lukács (2015), entre outros, a fim de que se compreenda a natureza de tal fenômeno no Romantismo. Serão percorridas algumas interfaces entre o Romantismo e a psicanálise, a fim de observar os dualismos pertinentes à natureza humana e ao conceito de indivíduo, no qual, o Romantismo antecipou para o conhecimento psicanalítico e ensejou para as futuras correntes literárias.

As teorias psicanalíticas vêm, por sua vez, fornecer ferramentas de apoio tanto para se pensar os objetos em questão, quanto para o estudo de suas relações. Dessa forma, durante o trabalho, as contribuições psicanalíticas formuladas por Green (1994); a psicanálise fundada por Freud (1996; 2010); o desenvolvimento da interface entre a psicanálise e a literatura desenvolvida por Kon (1996; 2003; 2011); a psicanálise referente quanto ao estudo do duplo de Rank (2013), entre outros serão essenciais à elucidação da compreensão do fenômeno do duplo.

De acordo com Kon (2013), a compreensão do pensamento freudiano e o modelo de homem condizente com uma teoria da alma humana mostram que a psicanálise possui ressonâncias e confluências próprias à literatura fantástica do final do século XIX. A literatura se firma em um lugar de transição, onde campos duais (como por exemplo, a realidade e a fantasia, o real e o irreal) ecodem à sobreposição de noções inconciliáveis, devido à busca pelo mistério do inexplicável e pela presença da estranheza, que conduz a uma necessidade reflexiva e/ou explicativa acerca destes mistérios, milagres ou enigmas. Nesse sentido, o “homem-psicanalítico” seria dotado de uma interioridade, que também, abrigaria a exterioridade do maravilhoso; teria uma subjetividade valorizada e particularizada. Assim, o inconsciente freudiano é um universo psíquico que acolhe o mistério, o irreal, a atemporalidade e os enigmas, os quais podem ser decifráveis.

A chamada grande literatura é de importância fundamental também para a psicanálise, porque a narração ficcional de fatos novos integra acontecimentos reais ou verossímeis, nos quais se misturam tempo e espaço, despertando no leitor horizontes inéditos e o envolvendo em situações emocionais novas ou recordadas. Dessa forma, ambas as práticas atrelam-se, fazendo despertar no outro a reflexão, a identificação, o estranhamento, o que revela a

condição humana e as originais possibilidades de posicionamento ou pensamento frente ao mundo e às circunstâncias.

As práticas em questão, tanto a literária quanto a psicanalítica, portanto, resultam do mesmo homem preocupado com seu passado, a tradição, a cultura e o futuro. Todavia, a literatura, por ser ligada à criação, abre horizontes ilimitados de sentido, que ultrapassam o próprio autor e continua sendo sempre uma fonte inesgotável de conhecimento, autoconhecimento e reflexão. É, portanto, marcada por sua atemporalidade.

Como destaca Kon (2011), a psicanálise é uma arte interpretativa, que traz, do poder fertilizador das manifestações artísticas, o fazer engenhoso e inventivo, ao assumir o objetivo de evidenciar e repelir uma perspectiva científica e tecnicista, as quais ainda saturam o campo psicanalítico e que propõe para si uma atividade revestida de uma suposta neutralidade, que apenas desvelaria as experiências traumáticas, as fantasias e os desejos submersos por meio do recalque. Nazar (2009) observa que a articulação da psicanálise e da arte através do recorte com a literatura encontra-se justamente na linguagem inconsciente, situada a partir da descoberta freudiana de que o artista escreve com seu inconsciente e antecipa o analista, visto que, a palavra no contexto psicanalítico, assim como no literário proporciona o encantamento, a ação mágica, o poder metafórico, nomeia e, estes são “espaços” onde a linguagem e a vida constituem-se como uma unidade.

A linguagem, portanto, se apresenta com toda a sua potência criadora de uma nova subjetividade: a linguagem que é palavra poética e não apenas condução de comunicação de ideias de transmissão de um conhecimento já dado. Tal palavra não é mais descriptiva e acessória. Ela é literatura, o espaço de criação de sentidos e de realidades. Para Kon (2011), é vinculada ao psicanalista, assim como ao escritor, a criação, o processo de inventividade e de

desvelamento, sendo que, a linguagem poética, quando se oferece plena, pode reescrever a experiência de cada história particular.

No entanto, Rosenfeld (1996) adverte ao uso indiscriminado da “psicologia profunda” nas obras de arte, isto é, discuti-las como uma espécie de dados clínicos, a fim de investigar as anomalias psíquicas de seus autores. Aponta também, que, alguns psicanalistas reduzem problemas gerais a casos particulares, contendo certas psicopatologias e, a partir disso, negam as respectivas obras, a universalidade configurada em Aristóteles, sobre a *Arte Poética*.

Contudo, em *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen*, Freud (1907 [1906]/1996) salienta a importância dos escritores ao conhecimento psicanalítico, em especial, aos estudos fundamentalmente do inconsciente, que ultrapassam os elementos de análise da psiquiatria, pois, se expande a uma visão de que a arte é uma fonte para a psicanálise, visto que antecipa e aponta situações da condição humana. Assim como, por exemplo, em um texto literário, em que a linguagem é plurissignificativa, determinados fatos buscados pela compreensão psicanalítica podem ter muitas possibilidades interpretativas, porque a existência e o trabalho psicanalítico estão em contínuo devir:

E os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência (Freud, 1907 [1906]/1996, p. 20).

Desse modo, Kon (2011) apresenta que muitos autores que exploram a região de fronteira entre a psicanálise e o fazer poéticos e agruparam, primordialmente, sob duas orientações gerais. De um lado, aqueles que utilizam o pensamento psicanalítico como bússola teórica em sua tentativa de elucidar um suposto sentido oculto no impulso criador do artista e/ou na obra por ele criada; e, de outro, há autores que procuram trazer para o interior do pensamento e do fazer psicanalíticos a potência da fantasia criadora de realidades, força intrínseca à criação artística.

A arte, ou nesse caso mais especificamente a literatura, assume na psicanálise o papel de solo a ser explorado para que se legitime o alcance universal das hipóteses clínicas, permitindo que se ultrapasse o interesse psicopatológico e terapêutico das formulações freudianas para a criação de uma verdadeira teoria sobre o homem.

2 O ROMANTISMO ALEMÃO

2.1 O Contexto Histórico-social

[...] A Justiça! O que os homens todos amam
 E reclamam, desejam, não dispensam,
 A ele toca assegurá-lo ao povo.
 Mas ai!, que vale à mente humana engenho,
 Bondade ao coração, à mão presteza,
 Quando furor febril consome o Estado
 E de um só mal inúmeros se geram?
 (Chanceler – Goethe, 2013, p. 211).

Quem é que neste mundo não tem faltas?
 Um quer isto, outro aquilo; nós... dinheiro.
 (Mefistófeles – Goethe, 2013, p. 214).

A partir do tempo e espaço que compõem determinada época, pode-se tentar entender as posturas e comportamentos de seus indivíduos. Dessa forma, o movimento romântico tem por alicerces a Revolução Francesa e a Industrial, bem como os seus ideais propostos. O sujeito, neste período, encontra-se submerso em novos inventos e tecnologias, a partir de padrões científicos e racionais estabelecidos. Entretanto, suas emoções e inconformismo sufocados se tornam o cerne de suas mobilizações e tentativas de escape. A rápida expansão das concepções científicas, por outro lado, possibilitou novos rumos aos diversos níveis de investigação.

O Romantismo, como ressalta Guinsburg (1985), é antecedido pelos Séculos das Luzes, o qual abandonou a visão teocêntrica e teológica judaico-cristã, que concebia a

História como um ciclo de revelação do poder divino através de seus atos de vontade, cuja primeira manifestação seria a Gênese, ponto de partida para uma sucessão de intervenções providenciais e miraculosas ao nível do humano e terreno, cujo termo seria o Juízo Final e a instalação do reino beatífico dos justos e dos santos.

Carpeaux (1985) ressalta que o Romantismo foi o movimento que nasceu na Alemanha por volta de 1800 e logo conquistou a Inglaterra e, a partir de 1820, a França e, por conseguinte, instalou-se entre todas as literaturas europeias e americanas, acabando-se nas tempestades das revoluções de 1848.

O acontecimento permeado pela Revolução Francesa despertou em toda a Europa e no continente americano uma profunda emoção, exprimindo-se em uma literatura de tipo emocional, que deu a si mesma o nome de “Romantismo” (Carpeaux, 2012). A história desse movimento artístico, que além da literatura, abarca a pintura, a música e a arquitetura, pode ser relacionado em termos de histórias das revoluções: foi produzido pela Revolução de 1789 e 1793 e foi desviado pelo acontecimento contrarrevolucionário da queda de Napoleão, em 1815. Reencontrou, porém, o impulso pela Revolução de 1830 e se encerrou com a Revolução de 1848. Apenas durante as Guerras Napoleônicas que as classes dominantes conseguiram atrair os românticos para o lado da reação.

A França foi a grande codificadora do Romantismo, pelo fato de que, no final do século XVIII, o país apresentava um panorama propenso à explosão, pois, de um lado, havia uma sociedade fechada, na qual a mobilidade social praticamente inexistia, e, de outro, as massas estavam entregues à miséria e à opressão. As classes dominantes, formadas por uma aliança entre a nobreza e o clero, articulavam mecanismos de comando sobre o resto da sociedade: ordem terrena e ordem espiritual se ligaram, a fim de manter intactos seus privilégios. No entanto, essa aliança foi desgastada, uma vez que passou a perder a capacidade

de controlar a insatisfação popular, já que a discriminação política, o uso da força e a sobretaxação dos impostos ajudaram a precipitar os indícios de revolta que culminou com a Revolução de 1789. O desespero e a miséria das classes populares, o descontentamento político das classes médias, o desejo da burguesia de traduzir o seu predomínio econômico em superioridade política fizeram com que esses grupos se unissem e programassem a revolta. Em 14 de julho, cai a Bastilha, símbolo do velho regime feudal e expressão máxima do poder monárquico.

Esse quadro referencial se conecta à questão romântica, de acordo com Citelli (1993), pois o ideário iluminista, base da doutrina ideológica da Revolução Francesa, insistia na materialização dos princípios de liberdade, igualdade e fraternidade. Ou seja, desse modo, lutava-se por uma sociedade mais harmônica e que respeitasse os direitos individuais. Fato esse que, nos primeiros atos da Assembleia Nacional, incitou a forte pressão dos camponeses insurgentes que exigiam a distribuição de terras, ameaçando, portanto, o conceito de propriedade.

A tendência inicial artística do Romantismo foi a de saudar tais ideias e as propagar, colocando-se em uma espécie de porta-voz. O ecoar de um novo mundo, os originais valores, a possibilidade de se concretizar a justiça social, a possibilidade de uma sociedade mais justa e igualitária e o rompimento das barreiras decorrentes ao modo de produção feudal contaminaram o universo dos românticos.

O Novo Estado, no lugar de exercer uma função repressora e discriminatória, poderia agora, como almejava Rousseau, propiciar felicidade e garantir as liberdades individuais. Sendo assim, os românticos são levados a identificar o Novo Estado à nação. Diante disso, nos países em que se culminavam as lutas pela libertação nacional, eram relacionados quase que mecanicamente ao Estado Novo, responsável para com as terras, para com a nação e para

com seus cidadãos. O país recém-liberto poderia vir a funcionar, dentro desse raciocínio, como um agradável local para uma nova forma de satisfazer a vida. Contudo, tais promessas acabaram em pura idealização.

A ideia de revolução, a absorção de pontos de vista recolhidos junto ao Iluminismo e ao Liberalismo, a crença na possibilidade de alcançar a felicidade humana, motivaram toda uma geração romântica, situando-a na rota das grandes transformações sociais e históricas que poderiam redefinir positivamente os caminhos da humanidade. Essa visão foi, no entanto, logo embaraçada pela própria dinâmica que haveria de marcar a ascensão da burguesia. As novas formas de dominação e a aplicação dos princípios de liberdade, igualdade e fraternidade, segundo os interesses da nova classe, formaram um movimento oscilante dentro do Romantismo. A crença no progresso tendeu a se transformar na frustração do presente, pois o mundo novo, tão prometido pela revolução, recheou-se de negatividade, dor e desencanto. Também, o sentimento de descrença pode ter vinculações com a própria consciência da inexorabilidade das transformações urbanas, como advento de um tempo que ultrapassou a tradição agrária e com a vitória de um mundo inflexivelmente racionalista e preso à lógica da matéria e do dinheiro.

A Revolução Francesa não aboliu a desigualdade entre os homens. A liberdade sem a igualdade foi considerada insatisfatória, o que se propunha, já naquela ocasião, que se reduzisse a distância entre pobres e ricos, ou entre os possuidores e os que nada tinham a perder. Na França e na Alemanha, o espírito romântico foi marcado por uma profunda concepção e tendência ao coletivismo, porque a vida seria contornada por uma espécie de “aliança filosofante”, onde, escrevendo, criticando e discutindo as ações, encontrar-se-ia o significado essencial da mesma vida, do amor e da amizade. O trabalho em conjunto na

comunidade, mesmo sendo um impulso simbólico, poderia ser significativo como o reverso do individualismo e uma compensação para solidão e para a ausência de raízes.

A peculiaridade essencial do anticapitalismo romântico é uma crítica à moderna civilização industrial burguesa, que inclui os processos de produção e de trabalho em nome de certos valores sociais e culturais pré-capitalistas. De acordo com Löwy (1990), esse passado pré-capitalista, na visão romântica, encontra-se combinado em uma série de virtudes, sendo elas reais ou imaginárias, como, por exemplo, a predominância dos valores qualitativos (valores de uso ou valores éticos, estéticos e religiosos), a comunidade orgânica entre os indivíduos, ou ainda, o papel essencial das ligações efetivas e dos sentimentos. Esse passado entra em contraposição com a civilização capitalista moderna, fundada na quantidade e no preço; na mercadoria, no cálculo racional e frio do lucro, e no egoísmo dos indivíduos. Quando essa nostalgia se torna o eixo central que estrutura o conjunto da *Weltanschauung* [visão de mundo], encontra-se com o pensamento romântico *stricto sensu*, como, por exemplo, na Alemanha, no início do século XIX. Ao se tratar de um elemento dentre outros, em um conjunto político-cultural mais complexo, poder-se-ia falar de uma dimensão romântica.

A característica central da civilização industrial burguesa, a qual o Romantismo critica não é a exploração dos trabalhadores ou a desigualdade social de fato, mas concretiza-se pela quantificação da vida, ou seja, a total dominação do valor de troca acima do conjunto do tecido social. Todas as outras características negativas da sociedade moderna são intuitivamente sentidas pela maior parte dos anticapitalistas românticos, como que fluindo da nascente corrupção, como por exemplo, na religião, ao acúmulo monetário, ao declínio de todos os valores qualitativos, a dissolução de todos os vínculos humanos qualitativos, a morte

da imaginação e do romance, a uniformização monótona da vida e a relação puramente utilitária.

Na verdade, a recusa à adequação na sociedade burguesa pragmática está toda calcada na tradição romântica antiliberal e antidisciplinar. É nitidamente romântica a aspiração a uma forma de identidade absolutamente singular e única, radicalmente diferenciada de todas as demais. No lugar de impulsos, há o tédio mortal e a impotência; no espaço da espontaneidade, existe a estilização minuciosa; no lugar da restauração, há a resignação a um estado de independência absoluto (Figueiredo, 2002).

Para Safranski, (2010), no diálogo com a vida dividida pelo trabalho, o espírito criativo atrofia-se e, essa experiência passa a subsidiar a fantasia romântica da libertação, onde os artistas tendem ao retrocesso e à fragmentação da vida: primeiro em si mesmos e no círculo de amigos, depois, então, por exemplo, na vida em sociedade.

Foi Jean-Jacques Rousseau, considerado como o grande precursor do Romantismo, o qual, no trecho dos seus *Devaneios de um caminhante solitário*, de 1777, introduziu, na língua francesa, o vocábulo romântico, que até então significava “como nos antigos romances” e se aproximava de tudo aquilo que poderia ser contornado como pitoresco, romanesco e fabuloso. No entanto, os sentidos semânticos do termo romântico eram vistos também como desordenados, confusos e opostos à disciplina, à regra, à classificação, enfim, oposto ao rigor do clássico (Saliba, 1991).

Etimologicamente, o termo “romântico”, de fato, contém referência ao passado, à literatura de língua *romana* da Idade Média, porque, estender o conceito de nostalgia romântica é retomar ao Romantismo Alemão “clássico”, ao “paraíso perdido”, que foi a sociedade feudal. Todavia, a referência à época medieval é ambígua na medida em que esta sociedade continha muitas estruturas sociais diferentes: de um lado, as instituições

hierárquicas, como a cavalaria, as ordens religiosas, e, por outro lado, apresentava o remanescente da comunidade rural gentílica (a *Marche Germânica*), igualitária e coletivista.

O tempo presente percebido como incerto e o sujeito margeado por instituições opressoras, desencadeou em um retorno ao passado - ao mundo medieval, que tinha suas contradições sociais, econômicas e políticas, mas que estaria repleto de lendas e mistérios, nos quais poderia ser o ponto de encontro e refúgio dos artistas, haja vista que o adjetivo romântico é derivado do *substantivo romaint* (*roman* ou *romant*), o qual designa romances medievais e de cavalaria. Entretanto, segundo Löwy (1990), a busca referencial a um passado real ou imaginário não significou necessariamente a orientação reacionária ou regressiva: poderia ser reacionária tanto quanto conservadora.

O Romantismo, como destaca Rosenfeld (1993), teve seus primórdios nos últimos anos do século XVIII, o qual assimilou tendências do Pré-romantismo, onde é ao mesmo tempo tributário do Classicismo e do grande arrebatamento filosófico idealista. Conscientes das antinomias da moderna civilização industrial, os românticos sentem-se fascinados pelos sonhos clássicos da unidade e reconciliação. Tal anseio se manifesta na Filosofia da Identidade (Schelling), em um idealismo que se revela na Natureza, constituída como a própria substância espiritual do homem, como uma força misteriosa, cujo efeito de contato com a mesma seria concentrado na identificação com o divino, pela busca do autoconhecimento e pela aspiração e inspiração ao infinito. O homem teria vocação ao sublime e teria características divinas, por constituição; logo, a identificação com as forças da Natureza revelaria uma das formas de retorno à unidade primitiva.

Segundo os apontamentos de Lukács (2015), na Alemanha, os jovens começaram a se reunir com o objetivo de criar, a partir do caos, uma nova cultura, sendo ela, universal e harmoniosa. Visto que o progresso externo era algo inconcebível, o entusiasmo voltava-se

para dentro e, com isso, o “país dos poetas e dos pensadores” superaria todos os demais em profundidade, sutileza e força espiritual.

Com isso, Safranski (2010) aponta que a literatura alemã torna-se inteiramente burguesa, mas, o seu protesto contra os abusos do despotismo e o entusiasmo exaltado à liberdade eram autênticos quanto sua atitude antirracionalista. O espírito do movimento *Sturm und Drang* [Tempestade e ímpeto] deu o princípio e lucidez ao genial, que estava adormecido.

O Romantismo é uma época áurea do espírito alemão, com grande irradiação para outras culturas nacionais. Acabou enquanto época, mas o romântico permaneceu com outra postura. Este quase sempre está em jogo quando um mal-estar diante do real e do usual busca por saídas, mudanças e possibilidades de transcendência. O romântico é fantástico, criativo, metafísico, imaginário, tentador, transbordante, profundo. Não tem obrigação de consenso, não precisa ser útil à sociedade, sim, nem mesmo à vida. Pode estar apaixonado pela morte. O romântico busca a intensidade até o sofrimento e a tragicidade. [...] O romântico ama os extremos; uma política sensata, por sua vez, ama o compromisso (Safranski, 2010, p. 355).

O *Sturm und Drang* foi um movimento literário romântico alemão - o Pré-romantismo situado no período entre 1760 a 1780. Entre seus representantes, destacam-se Herder, Hamann, Goethe e Schiller (Safranski, 2010). Os franceses, de acordo com as pesquisas de Carpeaux (1985), consideravam Goethe como romântico, entretanto, para os alemães, Goethe é o maior classicista. As duas partes apresentam igualmente argumentos para defender suas respectivas teses: o subjetivismo de Goethe é romântico, mas sua forma de expressão é indubitavelmente clássica.

Contudo, os componentes do Romantismo Alemão do final do século XVIII e começo do século XIX propuseram diferentes círculos: houve o círculo de Berlim, com E. T. A. Hoffmann e Ludwig Tieck; o círculo de Heidelberg, com Achim von Amin e Clemens Brentano; os círculos de Dresden e de Munique, que se inspiravam no círculo de Heidelberg e, finalmente, o círculo de Iena e dos irmãos Schlegel e Novalis.

A “Escola Romântica”, na Alemanha, agrupada pelos irmãos Schlegel, por volta de 1880, adquiriu voz na controversa revista *Athenäum*, de modo autoconfiante e, embora, por vezes, doutrinário. O livre espírito filosófico de Fitche e Schelling propôs o encanto pela saudade do passado e uma tendência para a noite e para o misticismo poético, como, por exemplo, em Novalis. Para Safranski (2010), esse sentimento particular era o de um novo começo, de um espírito livre de uma geração jovem, que se apresentava ao mesmo tempo como severa e libertária para carregar o impulso da Revolução ao mundo do espírito e da poesia.

A valorização da literatura e seu significado para a vida aumentam sensivelmente: lê-se e se escreve mais do que anteriormente. O surgimento do Romantismo, portanto, está marcado pela era de leitores e escritores obstinados. No entanto, todo o tumulto, as metamorfoses políticas, a heterogeneidade profunda, não são, em realidade, senão as diferentes vias de desenvolvimento possíveis a partir da matriz comum, que define o Romantismo enquanto tal: a nostalgia das sociedades pré-capitalistas. A filosofia de vida ou a concepção de mundo, no cenário do romântico, valoriza o romance, pois descreve a história de um sujeito que não é mais uma entidade artificial, e sim, um ser de “carne e osso”, constituído orgânica e historicamente.

O movimento entusiasmava-se por uma reação ao racionalismo que o Iluminismo do século XVIII propunha. Os precursores do Romantismo valorizavam o efeito da emoção,

imediato e poderoso, em contraposição à razão. Os *stürmer* eram contra a literatura e a sociedade do Antigo Regime. Deixando de lado a rígida métrica da poesia francesa divulgada em grande parte por Herder, voltou-se para a poesia clássica de Homero, para a Bíblia luterana, para os contos e histórias do folclore nacional nórdico. A paixão pela linguagem cifrada e os hieróglifos tornava a língua mais próxima da *inocência primeva*. A linguagem perfeita estaria no retorno e resgate dos mitos e daqueles mitos de raiz gnósticos – os contos de fadas, os quais as ideias e pensamentos não são racionais, mas metafóricos e, nos quais, o exprimível se tornava inexprimível.

A incompatibilidade, porém, ao mesmo tempo o desejo de compreensão e reaproximação entre sujeito e sociedade é o tema típico do *Sturm und Drang* e, de muitas correntes do Romantismo posteriores, tornando-se um dos motivos fundamentais do *Weltschmerz* [dor do mundo], tão característico da época romântica.

A razão, conforme destaca Schiller (2011a), é fundamental à Ilustração e evidencia juntamente com o irracional, o germe do Romantismo. O racionalismo e o irracionalismo, entretanto, deveriam encontrar seu princípio por meio de uma atitude rumo ao ativo e necessário sentimento de integração, a fim de que razão encontre força e apresente um impulso para o sucesso, encontrado por meio do entendimento, que está presente no coração - no plano emotivo, na subjetividade. O primeiro desses impulsos é a sensibilidade, em virtude da emancipação e do sentir genuínos, a qual submete o homem às limitações do tempo, tornando-o matéria. A matéria que não significa modificação da realidade, mas transformações do conteúdo do tempo. O tempo preenchido é chamado de sensação, que se manifesta através da existência física. Assim sendo, a razão deveria submeter-se a uma dupla tarefa permeada por forças antagônicas, que, por sua vez não conviveriam de forma harmônica, necessitando sobrepor-se à realidade interna e à realidade externa.

Nessa época dominada pela literatura romântica, a luz do Iluminismo perdeu o brilho. A Era das Luzes não havia chegado às camadas mais simples, e nos círculos aristocráticos brincava-se com a razão, como que com ela praticando uma espécie de oráculo. No final do século, o estranho, o autossuficiente podia de novo aparecer como o fantástico. Safranski (2010) pontua que os curandeiros, que antes haviam sido presos na *workhouses*, reaparecem. As pessoas se juntam nas sociedades secretas; vão para as cidades para ouvir os profetas que falam sobre o fim do mundo ou da volta do Messias. O clima geral se transforma. As pessoas voltam a gostar do misterioso, a crença na transparência e possibilidade de prever o mundo diminuíra. Lukács (2015) pontua, nesse sentido, haver a exacerbação do sentimento do Eu em um sentimento místico de totalidade.

Como possíveis tentativas para se tentar definir o movimento romântico, ele pode se expandir enquanto uma forma, um estado de espírito, um forte fenômeno histórico e, também, como uma escola de pensamento. O termo romântico, entretanto encanta e humilha, uma vez que pode se referir a uma atitude positiva, a um gesto condenável, um sonho, ou a um alimento para o pleno exercício do imaginário humano. Amor e glória, sedução e prazer, ou simplesmente irresponsabilidade e frustração, representam, muitas das antinomias imaginadas ao ser empregar tal palavra.

Todavia, Citelli (1993) ressalta que, enquanto movimento, o Romantismo foi mais que um intento de ação de um grupo de poetas, romancistas, filósofos ou músicos. Tratou-se de um vasto movimento onde se asilaram o conservadorismo e o desejo libertário, a inovação formal e a repetição de fórmulas consagradas, o desejo com o poder e a revolta radical. Berlin (2015) enfatiza em sua “tese”, que o movimento romântico foi uma transformação tão gigantesca e radical que depois dele nada mais no mundo permaneceu o mesmo.

Habitualmente o Romantismo, de acordo com Loureiro (2002), qualifica-se como um modo de pensar no qual se empregam e exploram os conflitos, as contradições e os choques entre os opostos, embora todas estas polaridades tendessem a ser resolvidas em uma síntese, sobre a qual, o pano de fundo é uma unidade fundamental. A melhor definição de romântico, para Safranski (2010, p. 17), vem de Novalis: “Ao dar um sentido elevado ao comum, ao dar ao usual uma aparência misteriosa, ao conhecido a nobreza do desconhecido, ao fugaz uma aparência de eterno, assim é que os romantizo”.

O estilo romântico para Loureiro (2002) pode ser definido por um sentimento de ruptura, o qual foi vivido como perda, ou ainda, para Andrade (2011), o movimento buscou a unidade perdida. Já Kiefer (1985) destaca o Romantismo como o rebaixamento corajoso ao universo das emoções e Vizziolli (1985) revela que o movimento liberou as camadas inconscientes da mente. O “programa” romântico, segundo Suzuki (1998), almeja pelo reencontro do sentido originário por meio da potencialização qualitativa da vida, ou seja, por exemplo, oferecer ao finito um brilho infinito, o que fez com que adquirisse uma expressão corriqueira – a filosofia romântica. A partir disso, percebe-se a multiplicidade dos tipos românticos, de modo a ser mais pertinente falar em “Romantismos”, no plural, do que em “Romantismo”.

O Romantismo, portanto, é a expressão máxima do antagonismo posto entre a individualidade e a universalidade, entre a ação e a contemplação, entre o sujeito e o objeto, entre o Eu e o mundo, e, visa restituir a uma experiência de plenitude e de absoluto, por meio da superação dos dualismos. Caracteriza-se, também, pelo movimento reflexivo do Eu em torno de si mesmo, ao defender a agilidade da fantasia entre o espírito científico e o sentido artístico.

A oposição entre o clássico e o romântico, para Loureiro (2002), constitui-se o cerne da história do Romantismo, ou, ainda, nasce do contraste com o Classicismo e dos vários polos opostos que são entrelaçados neste jogo: o antigo e o moderno, o ingênuo e o sentimental. A crítica romântica, a partir disso, é motivada por meio da experiência de perda, devido ao fato de que algo de precioso foi perdido, tanto ao nível do indivíduo, como da humanidade. E, assim, a visão romântica se caracteriza pela dolorosa melancolia advinda do presente, o qual carece de certos valores humanos essenciais, que foram vencidos, causando também o sentimento de exílio, de nostalgia e de desenraizamento.

Diante do cenário desolador do mundo moderno, as críticas românticas caem sobre o desencantamento do mundo e a tentativa de reverter este processo, por meio do interesse pela magia e pelo esoterismo; pelo universo da noite, que inclui os sonhos e o fantástico; pelos recursos da ironia e dos mitos. As quantificações do mundo sintetizado nos cálculos racionais e no utilitarismo do mundo, a mecanização e a dissolução dos vínculos sociais contribuem para as críticas dos poetas românticos, pois do isolamento e da solidão em sociedade.

Anterior à reviravolta romântica, o que predomina é a aceitação de que o máximo a que o homem pode aspirar é reproduzir, pela imitação, os modelos antigos, fixando no passado o ideal a ser atingido. Os clássicos, quando muito, buscavam a semelhança e não a diferença. Moisés (2007) destaca que foi no Romantismo que começa a ser escrita uma nova História, desconhecida dos antigos. A alma romântica anseia pelo novo, pelo gesto original, pelo traço distinto, pela diferença, em síntese, de modo que o ideal a ser atingido não se localiza mais no passado, mas no porvir. O novo rumo apronta para o futuro em permanente construção.

Os românticos propuseram um novo contrato de inserção do homem no mundo, ao formular uma crítica radical do projeto Iluminista e é exatamente isso que justifica as variadas

expressões do Romantismo: moral, política, social, antropológica, estética. Uma vez que o universo romântico incorpora a noção de projetos, de configurações totalizantes, a antropologia negativa romântica, para Maroni (2008), é permeada pela diferença e pela multiplicidade, abertas para o infinito e visando a uma expansão sem fim. Apesar disso, os românticos são paradoxais, pois ao mesmo tempo em que anseiam por um saber total científico-religioso-artístico-filosófico, recusam a noção de sistema acabado e fechado.

2.2 As Principais Características

Não se perdem de vista a ambiguidade da natureza humana e o fracassado esforço em reunir o divino e o físico no Homem, e, como a fábula deve caminhar para o forte e bruto, então não se permanecerá no assunto, mas através dele se poderá ser conduzido a ideias (Carta de Goethe a Schiller - Goethe & Schiller, 2010, p. 139).

O que é uma síntese superior, senão um ser vivo? E por que temos de atormentar-nos com a anatomia, a fisiologia e a psicologia, senão para formar de alguma maneira um conceito da complexa unidade que se produz continuamente, por mais que a tenhamos decomposto em tantas partes? (Goethe, 2012, p. 115).

O romântico, por sua vez, não se contenta em “ser romântico”, mas faz do Romantismo um ideal e uma política para sua vivência. A “romantização” significa, sobretudo, simplificar e unificar a vida, isto é, libertá-la da dialética do ser histórico, que a excluía de todas as contradições indissolúveis, oposição que oferece a todos os desejos expressos em sonhos e fantasias de natureza romântica.

A liberdade de expressão refletida a partir do Romantismo expressou a maneira pela qual o homem pode ultrapassar os limites do improvável e do estabelecido, como meios para atingir suas aspirações frente a um mundo liberto de paradigmas. De acordo com Bornheim

(1985), o movimento romântico organizou-se a partir de rebeliões decorrentes do inconformismo quanto aos valores propostos pelo cenário histórico e social e, com isso, buscou uma inédita categoria de valores derivados do irracional, do inconsciente ou do popular e histórico.

O Romantismo levado às últimas consequências representou a força que nutria a condição de marginalidade destinada em uma sociedade, que se pensava a partir de conceitos liberais. Para Figueiredo (2002), a música, a poesia e a pintura românticas mantinham com o público uma relação contraditória, pois nelas estavam presentes tanto o escândalo e a agressão, quanto a reverência e mesmo a admiração às grandes personalidades criativas, as quais foram os gênios românticos.

Como o homem é parte indissociável da natureza, ele é visto como complexo, conflitivo e ambivalente, glorificando-se tanto o sujeito como a natureza. O homem pertence a um todo maior, cósmico, do qual ele só é uma parte insignificante. Porém, essa visão não impede o interesse dos sentimentos e das paixões, em contraposição ao mundo racional. O homem romântico não é moderado como o clássico, mas, pelo contrário, capaz das ações excessivas, que revelariam os conflitos e as paixões abissais que perturbam a alma romântica. É um homem imaginativo e criativo, cujo modelo ideal seria o artista ou o poeta, que se aproxima intuitivamente do infinito e do absolutismo com suas criações. Ferrater Mora considera que o romantismo corresponde à alma fáustica e dionisíaca, em contraposição às manifestações da alma apolínea (Lejarraga, 2002, p. 21).

Entre o final do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX, Moisés (2007) conclui que o isolamento do poeta passa a ser experiência efetivamente vivida pelo homem comum que, sentindo-se “excluído”, pode vir a se identificar com o poeta, desde que veja nos devaneios e estranhezas da nova poesia confessional, o retrato de suas ansiedades pessoais, incertezas e de autoafirmação. Partindo desse ponto, Safranski (2010) destaca que o poeta assumiria, no Romantismo, o papel desempenhado pelo sacerdote na sociedade tradicional. Entretanto, o poeta é acessível e permite que outros mergulhem no divino, isto é, seria mediador do conhecimento e sua missão era a de transmitir ideias. A poesia reflete os grandes acontecimentos espelhados pelas ideias, passando às coisas, como também acena aos séculos, aos povos e aos impérios. Ainda, acerca da participação dos poetas, como enviados de Deus, Safranski (2010) ressalta:

A união com Deus – ou melhor: a participação na divindade – não é algo da vida eterna depois da morte. Tampouco pressupõe a existência de um legislador celestial. Ela é muito mais a participação na vida eterna aqui e agora. A imortalidade, explica nada mais é do que, “no meio do finito, torna-se uno e com o infinito e ser eterno num momento”. Esta é a experiência do eterno no finito, que também Fitche descreverá nos seus *Conselhos para uma vida beata* [Anweisung zum seligen Leben], escritos pouco tempo depois. O eu, diz ele, que está absolutamente decidido, abre-se com isso para o incondicional. Mas diferentemente de Fitche, para quem a ação se transforma em êxtase, em Schleiermacher domina uma passividade infantil. Menos um agir do que um receber: uma tomada de consciência prazerosa do “desaparecimento sem ruído de toda a nossa existência no infinito”. Uma experiência que Freud,

segundo Romain Rolland, chamará mais tarde do “sentimento oceânico” (Safranski, 2010, p. 133-134).

A obra de arte, sendo assim, alcança no Eu a intuição de si mesmo com o Absoluto. A arte, como produto do entendimento, solveria as contradições entre o subjetivo e o objetivo, o consciente e o inconsciente, o real e o ideal, a liberdade e a necessidade que o artista genial supera e recebe a cada produção. O núcleo da estética romântica reside no rompimento com a *mímesis* da estética clássica. Ela agora se torna *poiésis*, isto é, a ênfase recai na ideia de produção e criação, no poder de conformação que é atribuído ao artista.

Ainda sobre a arte romântica, Benjamin (2011) pontua que sua teoria provém do caráter representativo. Porém, nem todos os primeiros românticos concordaram com tal afirmação, ou simplesmente a levaram em conta. O espírito romântico se embebedou pelo fantasiar agradavelmente sobre si mesmo, pela reflexão propiciada pelas produções artísticas, pela particularidade do conteúdo e por um meio privilegiado em que o pensamento se desdobrou: um médium-de e da-reflexão [*Reflexionsmedium*].

A expansão do pensamento romântico foi uma crítica ao Iluminismo, ao liberalismo e ao individualismo da ilustração. Enquanto o Iluminismo ressalta a igualdade dos indivíduos entre si, o Romantismo acentua a singularidade única do sujeito. O próprio termo individualismo nasceu na França como consequência de uma reação negativa ao pensamento conservador de ideias e realizações da Revolução Francesa e, com este sentido pejorativo, a expressão invadiu outros ares culturais.

Os românticos criariam, eles também, uma noção de individualidade, melhor dizendo, de personalidade, não mais definido pelo isolamento e pela privacidade, nem pela identidade social, mas pela capacidade de se autopropulsionar, autodesenvolver, de criar e, na própria criação, transcender-se e integrar-se às coletividades e tradições. Estas, por sua vez, também eram concebidas sob a forma da personalidade: espírito novo, o espírito da língua, o espírito da religião etc. que são menos um conjunto de traços identificatórios do que matrizes de experiências, representações, sentimentos e possibilidades existenciais (Figueiredo, 2002, p. 141).

Desse modo, por meio do Romantismo, a noção de liberdade negativa – a liberdade exercida no terreno da não-interferência do poder do Estado acerca das ações individuais – passa a uma versão moderna na liberdade positiva, como a autonomia, cujos processos implicam tanto na transformação dos sujeitos, naquilo que eles são de fato (a personalidade singularizada), como na permanente perda de suas identidades convencionais: o tornar-se o que verdadeiramente se é, contrapondo-se ao conservar os papéis e às máscaras socialmente convencionais.

Destaca ainda Figueiredo (2002), que o espaço psicológico seja exatamente o que abriga as forças alienantes do Eu, os elementos da identidade-estilo, as relações entre eles e os processos de subjetivação/des-subjetivação, que o promovem incessantemente. Para Lejarraga (2002), esse individualismo qualitativo, que celebra a singularidade do indivíduo, remete-o a seu mundo interior, o que é de fato um dos valores básicos do movimento romântico.

O Romantismo desenvolveu, portanto, uma tendência fortemente individualista: o centro do mundo é o Eu. Tudo tende a se organizar em torno do sujeito, caracterizando o que, ao nível das funções da linguagem, se chama de função emotiva ou expressiva. O

Romantismo levou seu individualismo a extremos, como um meio de compensação ao materialismo do mundo e como uma proteção contra a hostilidade às coisas do espírito. Por meio do momento místico ocasionado pela consciência do contato da alma com o divino, Andrade (2000) sugere que as categorias de tempo e espaço são abolidas. O mesmo ocorreria com a exaltação do Eu, cujos desdobramentos são conduzidos pela proposição *Ich bin* [Eu sou].

Mais que meros clichês, os românticos sustentam grande interesse pelas temáticas ligadas à morte, à doença, ao noturno e ao subterrâneo, pois, buscam com isso, a possibilidade de plenitude harmônica que lhes é negada no cotidiano. Estas “saídas” são pintadas com as tintas do maravilhoso, como, também, são exaltadas em seu caráter inexprimível e inefável. O evacionismo romanesco é permanentemente a expansão geográfica, pois, ao se conquistar um país após outro, via-se uma forma de transformação da utopia estética. Para Carpeaux (2012), a poesia musical e filosófica reproduzia as esferas harmônicas das leis do Romantismo de evasão. O imaginário utópico, de acordo com Saliba (1991), funcionou como um exercício para conceber o transcendente em um esforço mental, para imaginar outras possibilidades e saídas, ainda que envoltas pela atmosfera do sonho e da alucinação. Contudo, Lukács (2015) considera que os românticos partiram de um voo heroico e frívolo aos céus e se esqueceram da terra, não conseguindo superar a tensão existente nem mesmo entre a poesia e a vida.

A característica psicológica do Romantismo é o sentimento como objeto da ação interior do sujeito, o qual excede a condição de simples estado afetivo, porque transcende a intimidade, a espiritualidade e a aspiração ao infinito. A sensibilidade romântica, dirigida rumo e pelo amor da irresolução e da ambivalência, separa e une estados opostos, sendo eles: do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero. Contém também, o elemento reflexivo do ilimitado, do infinito, de inquietação e de

insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismos insolúveis que a produziram. Assim, o sentimentalismo do século XVIII foi substituído por uma sensibilidade exacerbada, um maior impacto no núcleo da alma. Kundera (1990), em seu livro *A Imortalidade*, faz a seguinte observação:

A civilização europeia é supostamente fundamentada na razão. Mas também poderíamos dizer que a Europa é uma civilização do sentimento; ela deu origem ao tipo humano que eu gostaria de chamar o homem sentimental: *homo sentimentalis* [...] É preciso definir o homem sentimental não como uma pessoa que experimenta sentimentos [...] mas como uma pessoa que os valorizou. Desde que o sentimento seja considerado valor, todo mundo quer experimentá-lo; e como todos nós temos orgulho de nossos valores, é grande a tentação de exibir nossos sentimentos. [...] Do momento que queremos experimentá-lo [...] o sentimento não é mais sentimento, mas imitação de sentimento, sua exibição. Aquilo que geralmente chamamos histeria. É por isso que o *homo sentimentalis* (em outras palavras, aquele que instituiu o sentimento como valor) é na realidade idêntico ao *homo hystericus* (Kundera, 1990, p. 108-110).

A valorização dos sentimentos conduz, como afirma Kundera (1990), à imitação do sentimento, que se torna, no processo da sua valorização, um disfarce de si mesmo, pois o *homo sentimentalis* se transforma no *homo hystericus*. Tal fenômeno acontece em virtude da impossibilidade de externalização da interioridade, pois, se pode falar sobre sentimentos, mas não se consegue fazer com que o outro sinta o que um “Eu” sente. Valorizar os sentimentos,

no entanto, significa também perceber falhas e impossibilidades decorrentes nesta comunicação; isto é, tornar-se um *homo sentimentalis* incompreendido pelo *homo faber*.

Ao penetrar no âmago da realidade, a imaginação penetra nos espaços mais intensos do “Eu”, rompendo barreiras, ou mais precisamente, uma floresta selvagem – o “inconsciente”. Os românticos, portanto, se sentem atraídos por esta região profunda do ser, porque as dissociações, associações e fragmentações, que se cindem ou desintegram, fazem domínio da expressão poética e de um reino encantando, no qual não há a racionalidade e nem as leis cotidianas.

Como o vasto e integrado conglomerado geocultural, a nação era vista, sobretudo, como manifestação inconsciente e espontânea do “gênio” ou “espírito popular”, em que todas as manifestações históricas seriam, assim, portadoras privilegiadas de destinos misteriosos e vastos objetivos. Este tom quase messiânico, raramente materializava-se em um único homem ou herói, cuja missão seria redentora ou purificadora. Trata-se da nação, espécie de “messias-plural”, que, de acordo com Saliba (1991), realizaria um ideal coletivo, primitivo, encoberto por forças obscuras e insondáveis na história. Como tentativas de resgatar a unicidade perdida, o homem, Deus e o Universo consistiriam um Todo, no qual a divindade estaria no meio e entre todos. A indistinção entre sujeito e objeto seria fundida no homem por meio da Natureza, na qual, inexistiria a distinção.

As recordações de uma terra, na qual se nasceu, é onde operam os grandes fenômenos de sensibilidade. Nesta autêntica idolatria do tempo e da história, de acordo com Saliba (1991), que é regida sob uma forma retrospectiva de idealização do passado, tendo-o como refúgio quase sagrado, escondia-se um olhar aristocrático que fazia da tradição um imperativo da história. Mas, por outro lado, esta ótica também envolvia um propósito progressista ou, pelo menos, prospectivo, que ansiava igualmente em recorrer ao passado, mas como um

diálogo cruzado entre este e o presente, isto é, como uma autêntica evocação do pretérito. A dialética entre o passado e o futuro transcorre frequentemente por uma negação radical, apaixonada e irreconciliável com o presente, ou seja, com o capitalismo e com a sociedade burguesa industrial.

A nostalgia pode ser vista, em alguns momentos, no Romantismo, como uma formação reativa, uma defesa contra o poder dissolvente da melancolia. Esta, por sua vez, pode ser vista como um momento de superação da nostalgia. Enquanto o exílio é sentido como uma condição individual, a solução nostálgica domina a melancolia e essa se deixa reduzir à nostalgia, ou mesmo se confunde com ela. Porém, quando sob o efeito de afastamento, a pátria equivale, em estranhamento ao país estrangeiro e o exílio passa a ser reconhecido como condição geral da existência, em que, se observa o progressivo triunfo da melancolia. Andrade (2011) refere-se à importância e significados da nostalgia no cenário romântico:

Jean Starobinski dedicou um estudo sobre a nostalgia. *A nostalgia: teorias médicas e expressão literária*, o autor cita como sendo a origem desta palavra uma tese, defendida em 1668 por um médico suíço, intitulada: *Dissertatio Medica de Nostalgia oder Heimweh*. Esta última palavra também significa nostalgia, mas remete, especificamente, a uma falta geográfica. Neste tratado, especificamente, *Heimweh*, refere-se à patologia provocada pelo desejo de retornar à terra-mãe, que acometia os soldados suíços a soldo soberanos estrangeiros. Em português, seria análoga ao banzo, doença que acometia os escravos africanos; muitos deles sucumbiram vítimas desta melancolia da terra natal. Se a *Heimweh* remete à falta geográfica, a *Sehnsucht* remete à falta ontológica, que com os românticos – como o mito androgino o evidencia – esta

nostalgia ontológica será acrescentada uma conotação erótica e epistemológica (Andrade, 2011, p. 62-63).

O sonho de recuperação integral do tempo pretérito ultrapassava os valores políticos restauradores da antiga ordem, ou acerca do controle da história, na medida em que a ideologia acabou marcando o processo de edificar a nação-contrato dos doutrinadores liberais. Tudo encaminhava à busca da essência de algo novo, prestes a desabrochar e até a redimir o tempo perdido. No entanto, dominados pela mercadoria, este é o universo por excelência da repetição, do “sempre-o-mesmo” *[Immergleichen]*, disfarçado em novidade, do mito angustiante do eterno retorno.

Os medos noturnos do não-ser, da ausência e da falta de sentido são evidentes no Romantismo e, conquanto de onde a grande transformação decorre, pois, é durante a noite que se visualiza a origem e o momento no qual o ser irrompe. O mundo, como destaca Safranski (2010), não é um sonho, porém, pode se tornar, ao transfigurar a realidade e ao se assumir os abismos noturnos da alma, onde se encontram o inconsciente e a poesia. Talvez, assim, no universo dos sonhos, seja possibilitada uma nova sensibilidade diante das recusas oferecidas durante o dia. O universo do Romantismo é percebido como clarões no meio da noite, onde o romântico privilegia o nebuloso – o amanhecer, o entardecer, limiares entre a segurança do dia e a incerteza da noite. Nesses limiares, lugar de origem da desconfiança, as fronteiras dos objetos se perdem, a ambiguidade toma lugar, através do incerto e do contraditório. A atração pelo lado noturno ou subterrâneo da vida subordina-se ao desejo de ampliação da consciência.

O gosto pela noite traduz o mistério, o sombrio e remete a um momento em que os acontecimentos sobrenaturais, acoplados à imaginação, são associados. Também, o prazer desencadeado pela “noite da alma” desvenda o modo de ser do melancólico ou lutooso, cuja

dominação ocorre através das forças incontroláveis, inconscientes. Portanto, na noite, a imaginação romântica desdobra-se em um mundo que provoca por meio da transmutação de uma nova maneira de ver e conceber, tanto o mundo exterior, quanto o interno. Para Rosenfeld & Guinsburg (1985), o elemento noturno avalia alguma expressão selvagem e também patológica, refletindo, através disso, a inclinação mórbida.

Coligado com a perspectiva do mistério e do insondável, o Romantismo dedicou-se determinantemente à valorização do Eu e da morte. Citelli (1993) ressalta que, a fim de se afastar de um mundo incompleto e desajustado, o romântico opta pela morte, como forma gloriosa, gesto definitivo e radical, que revela uma profunda indisposição com a sociedade. A morte tornou-se um tema comum em quase todo o período romântico, revestindo-se de maior ou menor dose de lirismo: ora remetendo a uma visão mais ingênua ora a uma crueldade quase demoníaca.

Embora sob as fatalidades circunscritas na sociedade em que se vive o romântico, muita das vezes o mesmo tende a mergulhar na melancolia e na aceitação de sua infelicidade, exprimindo-se em um lirismo terno e, também, por vezes, mórbido e sombrio. Assim sendo, veem-se ao mesmo tempo despontar o gênio da melancolia e da meditação. O gênio romântico não teria pressentimentos, ou seja, seus sentimentos excederiam seus poderes de observação, uma vez que ele não apenas observa, mas vê e sente.

Contudo, para Carpeaux (2012), nesse período, o pessimismo não é uma filosofia, e sim uma *Stimmung* [temperamento]: a insatisfação de sujeitos insaciáveis por sensações e que pertenciam ao ambiente passivo da Restauração, ou ainda, o desespero de sujeitos abúlicos, incapazes de agir.

O homem, portanto, estaria destinado à insatisfação e à infelicidade, visto que o caráter trágico do sofrimento, da dor e até da própria destruição implicam por si mesmos a sua

natureza e a condição humana. Nesse caso, o sofrimento e a dor são a condição própria do humano, enquanto o prazer e a felicidade consistem em aliviar a dor ou em satisfazer temporariamente um desejo.

Com o desejo insatisfeito e indefinido, o homem romântico enverga-se ao satanismo, como forma de conhecimento, desviando-se das causas de conflitos dramáticos e teológicos, com os quais, pactua de sua vontade própria e contra quem se debate. Lúcifer, anjo caído de Deus, instiga a sede do poder e pelo conhecimento. Adversário e aliado, antagonista necessário que transfigura a árvore do Bem e do Mal na árvore da vida, ao desencorajar o homem a infringir as interdições de Deus-Pai, defronta-se com seu destino e com a morte: o trágico embate do destino humano. Conforme salienta Nunes (1985), a ascensão e o decesso, a subida e a queda vertiginosas tipificam, na lírica e no romance, a conduta espiritual dos românticos que acompanharam a “turbulência fáustica” em que se forjou o “escudo de sublimação ou do ideal do Eu”.

Através do processo de sublimação, o comportamento prende-se à Natureza, pois os temas como amor e poder, por sua vez, são condensados em erotismo e satanismo. Quanto ao satanismo, o homem, então, não seria o único agente responsável pela sua condição no universo: sofreria interferências de Deus, quando assim obtivesse êxito em suas metas e, caso transcorresse alguma adversidade, estaria subjugado por Lúcifer.

A concepção do “anjo caído” possuía admirável capacidade de atração para o desiludido mundo do Romantismo, que se batia por uma nova fé. Haveria um sentimento geral de culpa, decorrido pelo afastamento de Deus, porém, ao mesmo tempo, um desejo de transformar-se em Lúcifer. Segundo Hauser (1998), até mesmo os poetas seráficos, como Lamartine e Vigny, terminaram ao lado dos satânicos e se tornaram seguidores de Hoffmann,

Byron, Musset e Heine. Esse satanismo originava-se na ambivalência da atitude romântica em face à vida e decorria de uma insatisfação religiosa.

Os românticos também tinham obsessão pelo *lócus horrendus*, o lugar horrível, feio e sóbrio, que provocariam o medo e o espanto. Os cenários para as histórias envolviam, geralmente, cemitérios, catacumbas, casarões/mansões/castelos assombrados, abandonados ou em ruínas e florestas escuras. Há a presença de uma fauna característica, que contém animais asquerosos, tais como: sapos, vermes, ratos, lagartixas; de animais peçonhentos, como cobras, corvos, mochos, escorpiões, aranhas, lacraias e animais de mau-agouro, como corujas, urubus, gatos-pretos, morcegos e sapos.

A ambivalência romântica fez-se através do confronto dramático do sujeito com o mundo, possibilitada pelo “assujeitamento” humano, que, conduzido à vivência com a Natureza - objeto de contemplação ou lugar de refúgio para o indivíduo solitário – provocou tonalidades afetivas díspares, que vão do reconhecimento religioso à volúpia da autoafirmação, da melancólica sensação de desamparo ao entusiasmo. Do mesmo modo, o sujeito oscilou entre um sentimento de proximidade, de união desejável e prometida, de compenetração a realizar-se um sentimento de distância, de afastamento irrecuperável ou de separação inevitavelmente consumada.

Nesse sentido, o Romantismo abriu caminhos para que se percebesse que o divino e o demoníaco – ainda que, o demoníaco, por exemplo, advinha do objeto externo, ou ainda, uma personagem, a qual seria ainda neste momento plana – teriam apenas características positivas ou negativas. Somente estes dois polos estavam em processo de percepção como dotados em uma única interioridade, a qual seria o inconsciente, dotado do divino e do demoníaco, estudado pelo fundador da psicanálise, Freud. Todavia, Lukács (2015) adverte para a vontade romântica de unidade, contudo, ela sempre e necessariamente foi fragmentária.

2.3 O Romantismo e a Psicanálise: Algumas Interfaces

Contudo, por mais valioso que seja um experimento considerado individualmente, ele só adquire seu valor pela união e conexão com outros. Porém, justamente unificar e combinar dois experimentos que tenham alguma semelhança entre si exige, mas não na medida em que acreditamos. Dois fenômenos podem parecer consecutivos um ao outro, embora entre eles devesse haver uma grande cadeia intermediária para levá-los a uma conexão verdadeiramente natural (Goethe, 2012, p. 59).

[...] o inconsciente freudiano é dependente da literatura e da arte, cujos segredos ele pretende desvendar. Trata-se, antes de mais nada, de assinalar as relações de cumplicidade e de conflito que se estabelecem entre o inconsciente estético e o inconsciente freudiano (Rancière, 2009, p. 43).

A partir do século XVIII, foi possível observar uma redefinição das relações entre sujeito/objeto, tanto no plano da ação, quanto no plano do reconhecimento. A razão contemplativa, orientada para a verdade e concebida de modo receptivo de uma apreensão empírica ou racional acerca da essência das coisas, cede espaço, progressivamente, à razão e à ação instrumental.

De acordo com Figueiredo (2014), o sujeito empírico pode ser visto como um importante fator de erro e de ilusão, uma vez que a produção e a validação do conhecimento requerem o incremento do domínio técnico sobre a natureza, pressupondo, a partir disso, o autocontrole, a fiscalização e a autocorreção do sujeito, os quais se tornam o foco das preocupações epistemológicas e metodológicas, características de um projeto de psicologia como ciência natural do sujeito. Contudo, tal projeto envolve contradições: de um lado, sua natureza interna é útil à disciplina, devido ao método científico; porém, de outro lado, o objetivo deveria submeter-se às práticas da pesquisa – ao controle, o qual se desenvolve na interação com a natureza externa – seu caráter. O sujeito é atravessado, portanto, por diversas rupturas, sendo de primeiro estado sua sensibilidade, afetividade e intuição, que conflitam

com a razão instrumental. Em uma segunda esfera, a própria razão se abre às pretensões de um discurso racional, disfarçado de subjetividade.

A perspectiva instrumental da administração racionalizada, dessa forma, apresenta-se como um projeto de ciência contra o sujeito, pelo fato de que há necessidade de se conhecer para fiscalizar, controlar, prever e corrigir os elementos irracionais. Todavia, um conceito, por exemplo, sobre o “bem” é individual e único, independente e irracional, sendo, portanto, inacessível às leis científicas e sociais. Desta perspectiva, a psicologia, para tanto, seria inviável, pois a ilusão transitória acerca do sujeito e do objeto não a justificaria enquanto uma ciência independente. Figueiredo (2014) refere-se ao projeto científico da psicologia como contendo as crenças pertinentes do indivíduo para si, do indivíduo para com o outro, assim como um suporte de papéis sociais predefinidos.

As ideologias científicas do pensamento psicológico afirmam que o sujeito é um objeto em que se legitima o poder e a dominação. Já as ideologias românticas complementam que, além das questões acerca da dominação e do poder, a liberdade humana é indestrutível, em que o sujeito é livre e a própria escravidão seria uma opção do sujeito. Tais ideologias legitimam o isolamento do sujeito sobre si mesmo em um orgulho inconsequente de sua própria subjetividade. No entanto, todas as características que foram excluídas pelas matrizes científicas foram abarcadas na perspectiva intelectual chamada de vitalismo naturalista, em que o qualitativo, o indeterminado, o criativo e o espiritual trocam-se em sinais. Contudo, ainda permanece a divisão entre a razão e a “vida”.

As pesquisas de Figueiredo (2002) demonstram que o Romantismo pertence aos valores da espontaneidade impulsiva e, na medida em que a identidade é delimitada, as forças da natureza são transpostas. A potência dessas forças promove uma restauração do contato do homem com as origens pré-pessoais, pré-racionais e pré-civilizadas do “Eu”, um contato com

os elementos da animalidade e da infância. Essa Restauração propulsiona uma espécie de autodesenvolvimento, que, no entanto, é marcado por crises, experiências de desagregação, adoecimento, loucura e até mesmo de morte.

Figueiredo (2014) ainda destaca que Goethe percebeu a identificação entre sujeito e objeto e que, com o advento do Romantismo, houve um enfoque epistemológico mais adequado às possibilidades das ciências naturais. Nestas disciplinas, garante-se a supremacia da identidade entre sujeito e objeto e, simultaneamente, se instala o problema da comunicação e da interpretação.

Dessa forma, o Romantismo é antes de tudo uma filosofia da expressão, da representação simbólica, em que o resultado da intuição constitui-se pela superação da distância entre sujeito e objeto. Mais que uma relação sujeito/objeto: é o fruir da estética.

O século XIX não foi “romântico” apenas em sua primeira metade; ao longo de todos os seus decênios o seu orgulho científico, de aspecto sombrio e duro, pouco alegre e afável, salvo alguma trivialidade monística, foi compensado e mesmo superado pelo seu pessimismo, pela sua comunhão musical coma noite e com a morte, em virtude dos quais nós o amamos e o defendemos contra o desprezo com que o trata um presente de bem menor envergadura (Mann, 2015, p. 23).

O movimento estético em questão enuncia uma teoria do conhecimento, cujo Eu do sentimento como método subjetivo de interpretação do mundo prevalece sobre o Eu da consciência da razão metafísica. A consciência romântica vem resistente também ao “eu” da scientificidade iluminista, que buscou reduzir o sujeito a um materialismo reducionista e a uma

causalidade fenomenal. Nesse caso, a ciência não pode ser um modelo de verdade aplicado ao domínio humano. Lejarraga (2002) pontua que o Romantismo pode ser narrado como o primeiro grande protesto contra o mundo moderno, contra o materialismo e o cientificismo, ressaltando o predomínio do sentimento sobre o pensamento, do dinâmico sobre o estático e do orgânico sobre o mecânico.

Porém, quando Descartes focaliza a interferência da singularidade de um sujeito e de suas particularidades nas produções da racionalidade, seu gesto só faz ressaltar a importância mesma da subjetividade. Essa focalização da subjetividade como o que não se costuma à razão, ou como o que a confunda, abriu os canais para o movimento oposto ao da valorização da razão cartesiana: a ênfase na emoção, uma série de questões que causaram turbulência nas verdades e nos modos de viver estabelecidos, prenuncia a própria modernidade, com tudo que trouxe de novidade e subversão, e não apenas para os padrões tradicionais da Academia de Belas-Artes (Maurano, 2003, p. 19-20).

Os românticos almejaram reconhecer todas as dimensões do ser, sendo ele constituído pelo sentimento, pela intuição, pela emoção e pelo afeto. Com isso, ansiam pela exploração do domínio da interioridade humana em sua singularidade. No lugar de sofrer passivamente a lei da ordem física e moral instituída pelos administradores do território humano, a individualidade romântica é reconhecida como o ponto de origem de uma verdade. Cada homem, pela dotação originária que constitui sua personalidade, é chamado a desempenhar uma vida singular. O conhecimento de si, para os românticos, implica em uma passagem

obrigatória pelos componentes da cultura. E é por meio dessa passagem que será possível diferenciar as aquisições da época e as exigências próprias do sujeito.

Um princípio vital inclui a probabilidade de multiplicação das mais simples origens dos fenômenos por meio do crescimento rumo ao infinito e às mais extremas diversificações. Um fenômeno em si e por si não é o suficiente. Ele necessita separar-se para assim poder se manifestar. Para Goethe (2012), todas as coisas existentes sofrem atuação da vida e podem ser pensadas através do dualismo. Destacam-se: “nós” e o objeto; a luz e a escuridão, o corpo e alma; duas almas; espírito e matéria; pensamento e expansão; sensibilidade e razão; fantasia e intelecto; ideal e real, ser e anseio. Em uma de suas cartas, Schiller ressalta, justamente, a questão dos dualismos analisados por Goethe:

O senhor deve ter tido uma certa fase, e não muito breve, que eu gostaria de denominar período analítico, quando, através da divisão e separação, o senhor ambicionou um todo, quando a sua natureza havia como que rompido consigo mesma e procurava restabelecer-se através da arte e da ciência (Goethe & Schiller, 2010, p. 52).

Há diversos dualismos na natureza humana, que foram inclusive evidenciados pelos românticos, porém, enquanto grande característica e aspiração do Romantismo, a polaridade universal que permite a natureza restabelecer ordem deriva de um equilíbrio, em virtude de um desequilíbrio permanente, no qual tal mecanismo encontra-se na base de todo o existente. A ambição romântica quanto ao postulado do absoluto, no entanto, propõe a recusa de todo dualismo e afirma haver um monismo ontológico e epistemológico.

Os românticos, entretanto, incapazes de se disciplinar em uma viagem sem fim, de acordo com Loureiro (2000), deixam grande parte das obras inacabadas, significando, com isso, fragmentos nostálgicos do infinito, o que se transformará em uma das próprias marcas do gênero romântico. A eterna inquietude, a busca infindável do Todo se torna, por isso, uma manifestação do próprio sintoma da *Sehnsuchtangst* romântica, que se aproxima do objeto originário, objeto de angústia; a marca da própria falta, que pode impulsionar a pulsão do saber e o desenvolvimento do pensamento em direção à gênese de uma obra.

Da obra científico-poética de Goethe, os românticos herdaram, no plano ontológico, a noção de forma e a ideia da natureza como uma potência criadora e transformadora, dotada de uma temporalidade imanente. Os românticos resgataram e enfatizaram, portanto, o conceito de conflito entre as forças antagônicas como substrato dos fenômenos naturais. No plano epistemológico herdam, ainda, a identidade do sujeito com o seu objeto, que não deve ser desfeita pelos métodos objetivos das ciências naturais iluministas. Já no plano metodológico será o antielementarismo da apreensão globalizante das formas, o antimecanicismo das explicações dinâmicas da criação e das metamorfoses dos seres vivos e a evidência na experiência imediata, enquanto práticas científicas ocuparão o centro das teorias românticas (Figueiredo, 2014).

Além de contribuir para a produção dos artistas românticos, Goethe não foi apenas o ideal cultural de Freud, mas foi o ideal para toda a cultura alemã, visto ser poeta, cientista, escrever sobre as cores e interessar-se pela paleontologia nascente. A influência da literatura na obra freudiana não se desenha de forma linear, pois se realiza em vias de mão dupla, isto, pois a referência às obras literárias são uma constante nos seus estudos, servindo eventualmente como fonte de conhecimento privilegiado do inconsciente ao lado daquele que lhe é fornecido pela clínica com seus pacientes.

Freud (1930/1996) ao escrever uma carta em agradecimento por ter conquistado o *Prêmio Goethe*, relata que Goethe não teria rejeitado a psicanálise como tantos de seus contemporâneos fizeram, porque, ainda segundo o psicanalista, o escritor alemão estaria familiarizado com alguns dos pontos em comum do conhecimento psicanalítico, bem próximos de conceitos e propostas da literatura e o poeta ainda nutriria aceitação pela força dos primeiros laços afetivos das criaturas humanas. Freud, além do mais, ressalta que Goethe sempre teve Eros em alta consideração, que acompanhou as expressões primitivas do poeta, manifestações estas de modo não menos decisivos do que Platão o fez no passado remoto.

A temática entre a articulação da psicanálise fundada por Freud e do Romantismo Alemão tem sido objeto de interesse desde o período em que o referido psicanalista era vivo. As discussões sobre as possíveis afinidades entre as duas correntes de pensamento tiveram como “patrono” Thomas Mann, cujo qual não hesitava em inserir a psicanálise freudiana na linhagem dos pensadores românticos. As possibilidades desencadeadas por tais inter-relacionamentos adviriam do interesse de Freud por temáticas que marcam a alma romântica, como, por exemplo, o sonho, a loucura, a morte. Entretanto, o próprio Freud e alguns outros estudiosos sobre o assunto não são unânimes quanto a tais aproximações.

Loureiro (2002) destaca a tentativa romântica de restituir uma experiência de plenitude e de absoluto, contudo, para o conhecimento científico, Freud apontava os limites deste, a precariedade de seus alcances, a parcialidade e efemeridade de seus resultados, isto é, haveria a impossibilidade de um conhecimento totalizador. A autora (2002), em sua tese de doutorado, analisa algumas possíveis aproximações e afastamentos entre o Romantismo Alemão e a psicanálise. Contudo, conclui que o chamado “estilo romântico” na obra freudiana não partilha de uma nostalgia da plenitude perdida, nem intui pelo reencantamento do mundo.

Freud critica a sociedade que lhe é contemporânea, acreditando que o homem possa ser um pouco menos infeliz e, em linhas gerais, sua teoria é cética e desilusionadora.

Apesar disso, ainda, segundo Loureiro (2002), a psicanálise pode ser qualificada de anti-racionalista, já que sua busca dirige-se ao noturno, ao sonho, ao instinto, ao pré-racional, e a noção de inconsciente se inscreve em seus princípios. A obra freudiana contém referências a diversos autores românticos, como Hoffmann, Goethe, Schubert, Schelling e vários textos evidenciam o interesse do psicanalista por temas ligados também às tradições do ocultismo e do misticismo românticos, tais como: o duplo, a possessão demoníaca, a feitiçaria e a telepatia.

Anterior ao século XIX, o estudo sobre os sonhos atraiu a atenção de estudiosos, místicos e poetas. Porém, a abordagem dos sonhos era mais literária e metafísica do que experimental e científica. O escritor romântico alemão, Jean Paul fez experiências tentando reter a consciência e impor a vontade para controlá-los e, com isso, pode ter precipitado o interesse de Freud pela temática e aos possíveis significados latentes presentes no universo onírico.

Explorador das profundezas da alma e psicólogo das pulsões, Freud se inscreve na linhagem de escritores do século XIX e XX que – historiadores, filósofos, críticos ou arqueólogos – opõem-se ao racionalismo, ao intelectualismo, ao classicismo, em uma palavra, à fé no espírito do século XVIII e talvez mesmo um pouco do século XIX. Ele sublinhava o lado noturno da natureza e da alma, veem aí o fator verdadeiramente determinante e criador da vida, eles o cultivam e esclarecem-no por um viés científico; eles defendem, por meios revolucionários, a primazia de tudo o que

é ctônico, anterior ao espírito, “vontade”, paixão do desconhecido ou, como diz Nietzsche, o “sentimento” primado sobre a “razão” (Mann, 2015, p. 19).

O inconsciente, para Mann (2015), poderia ser considerado, algum dia, como o efeito curativo que esses dois campos de conhecimento (a psicanálise e o Romantismo) têm para a humanidade, o qual corresponde a uma região da alma. Nela, a exploração e iluminação trouxeram enquanto conquista a missão do próprio espírito investigativo. Loureiro (2002) enfatiza que a psicanálise visa conduzir o desconhecido, o místico e o infinito às suas origens pulsionais, traduzindo-os em linguagem metapsicológica.

Como formações do inconsciente, os sonhos, atos falhos, fantasias, sintomas e chistes não obedecem às leis da racionalidade consciente, a qual exige coerência e clareza. O modo de funcionamento do inconsciente demonstra que o psiquismo é muito mais amplo do que o acessível à consciência. Além do mais, Maurano (2003) observa que a psicanálise ressalta que o Eu não é uma fachada do sujeito, todavia, constitui-se do que realmente escapa às suas possibilidades de apreensão.

O psíquico e o consciente eram pensados como instâncias que caminhavam juntas, pois, anterior às descobertas freudianas, os fenômenos da consciência eram conteúdos da alma e o psíquico inconsciente era algo inconcebível. Mann (2015) enfatiza a demonstração de Freud quanto ao psíquico, que é em si inconsciente e a consciência pode ser acrescentada ao ato psíquico, contudo nada modifica nele se deixada de ocorrer. A psicologia profunda e as descobertas de Freud sobre o inconsciente investem-se nos aspectos obscuros da natureza humana, as quais pertencem à história do espírito e ao conjunto de antagonismos das tendências mecanicistas e materialistas do século passado. Sendo assim, determinado

fenômeno é interessante por ele mesmo, onde quer ele exista. No entanto, parte-se de um fundamento que ele exista enquanto uma finalidade.

Ora, o psicólogo do inconsciente, Freud, é um filho autêntico do século dos Schopenhauers e dos Ibsens, em cuja metade ele nasceu. Como sua revolução está próxima da de Schopenhauer, pelos conteúdos, mas também pelo seu caráter moral. Sua descoberta do enorme papel que o inconsciente, o “isso”, o “id”, desempenha na vida psíquica do homem foi e é tão escandalosa para a psicologia clássica, segundo a qual consciência e vida psíquica são uma e mesma coisa, quanto a doutrina da vontade de Schopenhauer foi para toda crença filosófica na razão e no espírito (Mann, 2015, p. 60).

A grande iluminação trazida pelos românticos, de acordo com Sandler (2000a), foi a percepção do inconsciente. Também a noção de mundo interno e objeto internalizado foram elaborados entre o fim do século XVII e a metade do XVIII, época em que tais termos foram apresentados pela primeira vez, todavia, em um desenvolvimento posterior da mesma natureza de problemas – com o conhecimento psicanalítico cunhou-se os termos projeção e introjeção. Nesse contexto, foi introduzida a refutação da distinção entre um mundo interno e externo. Portanto, o cultivo de si e da interioridade, o autoconhecimento e a autonomia são características evidentes buscadas tanto em relação às propostas da psicanálise como pelo desejo romântico.

O Romantismo, contudo, confundiu emoções com sentimentos, pois os hipervalorizou violentamente. Na infância do movimento romântico, como na infância humana, a distinção entre realidade e ficção, verdade e alucinação tornou-se infactível. A busca do conhecimento

encontrava um obstáculo talvez mais insuperável do que qualquer outro que já havia se deparado. O obstáculo, paradoxalmente, era também seu maior aliado: a emoção e a paixão. O Romantismo, para Sandler (2000a), tocou em um problema de limites tênues: o limite entre a alucinação e a realidade. Talvez se possa dizer este é o marco inicial na história do Romantismo: o exagero e a polarização.

Esta seria a mente humana para o romântico: admiração incontida e incondicional por paixões fortes, sem pensar em consequências de ódio e ressentimento. As histórias eram de amores aparentemente apaixonados, porém odiosamente destruídos; a dedicação total do outro, a uma causa (social-ista), implicava a própria morte e, portanto a falta absoluta; traições inexplicáveis, vinganças completas, ciúmes, remorso esmagador, desespero profundo e incontornável, falta de alternativas a não ser o orgulho ferido e a fúria frente à injustiça e à opressão; glorificação do militarismo; desprezo superior ante falhas humanas, como inveja, escravidão e covardia. (Sandler, 2000a, p. 73).

Na vida psíquica existe a ilusão de que cada ser é único e original, representando, com isso, o seu caráter mítico. Para Mann (2015), o interesse mítico é natural à psicanálise, assim como o interesse psicológico é habitual ao trabalho literário. O recuo à infância da alma individual é ao mesmo tempo também o recuo à infância do ser humano, isto é, ao primitivo e ao mítico.

Por um lado, se o Romantismo tudo prevê, não há escapatória: até Freud, quem diria, acaba realizando em alguma medida os propósitos românticos. Por outro lado,

porém, e aqui reside toda a diferença (se é que alguma diferença consegue resistir...), não esqueçamos que o estilo romântico é norteado pela ambição do absoluto. Todos os seus paradoxos e contradições, toda essa impressionante capacidade de fagocitar o que quer se lhe apresente, enfim, tudo isso é orientado pelo desejo último de síntese e de totalidade (Loureiro, 2002, p. 354).

Há vários dualismos na teoria de Freud, como, por exemplo, no nível da representação, percebe-se o dualismo de princípios (princípio de prazer e princípio de realidade); o dualismo tópico (inconsciente e pré-consciente/consciente, processos primários e processos secundários) e, há ainda um dualismo energético (energia livre e energia ligada). No nível das pulsões, ocorre o dualismo entre as pulsões de vida e a pulsão de morte, em que se estabelece o dualismo entre as pulsões e as representações, ou seja, em linguagem mais precisa, entre o corpo e a alma.

Sandler (2001) afirma que Freud conseguiu perceber os dualismos do funcionamento psíquico tanto na possibilidade prática da realidade psíquica quanto na formação da própria realidade psíquica, tornando o método de trabalho psicanalítico um movimento contínuo de tolerância de paradoxos. Há muitas manifestações de paradoxos observadas e vivenciadas pelo conhecimento psicanalítico: matéria ↔ energia; sentimento ↔ pensamento; pensar ↔ fazer; teoria ↔ prática; racionalismo ↔ irracionalismo; análise ↔ síntese; forma ↔ conteúdo; consciente ↔ inconsciente; isso ↔ supereu; vida ↔ morte; realidade ↔ fantasia.

Os dualismos, com isso, fazem parte da metapsicologia freudiana. Tavares (2007), contudo, assinala que eles não seriam propriamente uma dialética, mas estariam caracterizados pelo próprio termo da “análise”, isto é, são fundamentados com a quebra, a separação de elementos a fim de estabelecerem os conceitos enunciados.

Contudo, Figueiredo (2014) observa o totalitarismo do determinismo funcional da psicanálise freudiana, o qual atribui à decifração de sentido e uma identificação de intencionalidade dos conteúdos inconscientes. Todos os fenômenos psíquicos estão inter-relacionados. O sujeito é um todo cujas partes estão indissociáveis e as relações estabelecem um conjunto que tem função, estrutura e desenvolvimento. Como nada acontece ao acaso, “Freud explica”, torna-se o retrato caricatural do determinismo absoluto de Freud. Entretanto, o determinismo absoluto freudiano não é determinista mecanicista, mas determinista funcional, porque a psicanálise freudiana acredita em uma explicação acerca da função de um sentido aos fenômenos psíquicos.

Em certo aspecto, no entanto, a psicanálise afasta-se das manifestações típicas do funcionalismo, em virtude de que exerce a ênfase sobre a existência de um conflito. Por exemplo, a elucidação psicanalítica dos atos falhos evidencia que o homem é movido por tendências contraditórias muito mais frequentes do que se poderia supor. O conflito entre forças pulsionais antagônicas, o embate entre as forças biológicas, as barreiras físicas, sociais e sua plena e imediata satisfação constituem e enfatizam um organismo funcionalista, em que a harmonia e a complementaridade entre as partes apresentam-se por meio de um sistema adaptativo. Com isso, as leituras puramente funcionalistas da psicanálise são apontadas como tendenciosas, pois eliminam o conflito como determinação essencial da vida psíquica.

A psicanálise visa conquistar, esclarecer e iluminar, isto é, tornar as “profundezas” e as “trevas” menos obscuras. Maurano (2003) refere-se ao conhecimento psicanalítico como tendo fundamentos à percepção da vida e do mundo, através de uma beleza que se movimenta e não se aquietá.

Assim sendo, Lejarraga (2002), em seus estudos, observa que Freud orientou-se pelo positivismo rumo à busca por causas fundantes, objetivas e universais. Entretanto, se tornou

cada vez mais “romântico”, principalmente na medida em que se abriu à inesgotabilidade das singularidades subjetiva: ao conceito de sujeito.

Os principais “transmissores” da tradição romântica – os autores chegam a empregar o termo “inoculação” – seriam os românticos tardios Fechner, Lipps e Fliess. Do primeiro, Freud teria recebido a topografia da mente, a idéia de uma cena do sonho, o princípio do prazer-desprazer, o da constância e a noção de repetição; de Theodor Lipps, extraiu elementos para sua teoria dos sonhos, do chiste e do inconsciente. Por fim, em Fliess estariam presentes alguns dos princípios básicos da biologia romântica. (Loureiro, 2002, p. 48).

Os românticos também escolheram a noite como ambiente preferido de representação, o lugar de fusões, o ponto intermediário de sínteses, onde a vida retorna à unidade original. Para Andrade (2010), essa escolha se opõe à estética iluminada da *Aufklärung*: a luz do dia que separa, dissocia e torna o julgamento crítico possível. A escolha da noite, sobretudo, os *Nachstücke* [noturnos ou literalmente pedaços da noite] literários que são identificados nos contos fantásticos de Hoffmann. Através da leitura do conto, *Der Sandman* [O homem de Areia], narrativa que levou Freud a escrever seu artigo: *O inquietante* (1919/2010), esse sentimento descrito pelo psicanalista é, portanto, o produto fundamental de análise do conto acerca do fenômeno do duplo e das manifestações derivadas do inconsciente.

Nesse sentido, as particularidades apontadas por Sandler (2000a) quanto à fronteira existente entre a psicanálise e a arte romântica apontam para o fato de que a humanidade foi introduzida na ciência por meio da medicina e esta foi inserida na arte pelos iluministas e românticos. Estas duas humanidades proveriam a ser apenas uma, vindo a se chamar

“psicanálise”. O movimento romântico, portanto, trouxe a consciência da necessidade de respeito e consideração para com a experiência emocional, visto que o idealismo alemão acabaria alastrando a ideia de que a mente humana tem uma capacidade sintética em si e por si mesma autonomamente.

Sendo assim, a consequência proporcionada por meio de tal movimento foi a psicanálise em si, proveniente da medicina e da ciência, a qual considerou a mente como seu instrumento, método e objeto de estudo.

3 O FENÔMENO DO DUPLO

3.1 O Duplo

O que está separado busca a si mesmo novamente e pode se reencontrar e se reunificar – no sentido inferior, na medida em que se mescla apenas com seu oposto, associando-se com ele, caso em que o fenômeno se torna nulo ou pelo menos indiferente. A unificação pode, contudo, ocorrer também em sentido superior, na medida em que o separado primeiramente se intensifica e, mediante a conexão das partes intensificadas, produz um terceiro elemento, novo, superior, inesperado (Goethe, 2012, p. 78).

O inconsciente não se conhece diretamente, deduz-se. Estado dentro do Estado possui uma força compulsional que encontra o meio de expressar seus conteúdos. É intratável pela consciência. Tem suas leis, sua economia, sua racionalidade próprias (Green, 1994, p. 130).

O termo “duplo” foi empregado pela primeira vez, na psicanálise, por Rank (2013), o qual conceitua que, este fenômeno se organiza como forma de negação contra o sepultamento do *self*, diante da existência da pulsão de morte. No entanto, o psicanalista avança em suas observações, afirmando que o duplo possa ser representado por espelhos, sombras, crença na existência da alma e no medo da morte, ou seja, algo estranho a si mesmo. Há um termo alemão específico: *Der Doppelgänger*, que é utilizado para se referir ao duplo, almas gêmeas ou mesmo projeções fantasmagóricas não vistas por ninguém além de seu portador e, foi introduzido no vocabulário da crítica no final do século XVIII.

Der Doppelgänger foi o ponto de partida de Rank, reconhecido como o precursor nos estudos sobre do duplo, ainda que, outros autores, posteriormente a ele, tenham se dedicado ao tema, ao longo do século XX, tais como Michel Guiomar (1961), Clément Rosset (1976), Juan Bargalló (1994), Yves Pélicier (1995) e Massimo Fusillo (1998).

A partir da análise de obras dos autores como, por exemplo, E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Fiódor Dostoiévski, Oscar Wilde, entre outros, o psicanalista Rank, contemporâneo de Freud, percorreu os caminhos acerca dos fenômenos da duplicidade do Eu na literatura, a fim de problematizar a questão.

Como mais representativas obras literárias acerca do fenômeno do duplo destacam-se: o romance gótico de terror *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*, de autoria de Mary Shelley, escritora britânica, que teve sua terceira edição revisada e definitiva, em 1831; os diversos contos do autor americano, Edgar Allan Poe, como, por exemplo, *William Wilson* (1839) e *O gato preto* (1843); o romance *O Duplo*, do escritor russo Fiódor Dostoiévski (1846); a clássica história de horror e de mistério *O médico e o monstro*, de autoria do escocês Robert Louis Stevenson (1886); *O Retrato de Dorian Gray*, que é um romance filosófico do escritor e dramaturgo Oscar Wilde (1890); as poesias dos heterônimos de Fernando Pessoa (1888-1935), que foram personalidades do próprio escritor português modernista; sendo invenções de personagens completos, que tiveram uma biografia própria, estilos literários diferenciados e que produziram uma obra paralela a do seu criador; o escritor brasileiro, Machado de Assis (1963), em seu conto *O espelho: um esboço de uma nova teoria humana*, entre outros autores e obras.

As manifestações do duplo podem corresponder às *personas* ou máscaras, as quais o sujeito utiliza para desempenhar os diversos papéis sociais que lhe são requisitados, passando por representações de algum aspecto interior do sujeito, até os casos em que o duplo não é uma extensão, uma sombra ou um fantasma do sujeito, mas outro ser, que por algum processo de identificação anímica é pelo sujeito percebido como seu desdobramento. Segundo França (2009), as manifestações do fenômeno do duplo assumem outros artifícios simbólicos, como espelhos e retratos, como também pela figura de gêmeos. Os efeitos cômicos gerados por

gêmeos, por sósias, por identidades duplicadas, pela semelhança física entre os personagens ou pela usurpação da identidade fazem-se presentes em Aristófanes, Plauto, Shakespeare, Lope de Vega, Molière.

De modo geral, França (2009) ressalta que o duplo possa ser qualquer desdobramento do ser. Embora, apesar de ser uma extensão do sujeito, mesmo quando com ele se identifica positivamente e plenamente, o duplo não abandona sua condição de simulacro, de mera sombra, uma vez que não tem valor em si mesmo, mas apenas naquele que seu modelo lhe fornece. A condição ontológica do duplo tem sua origem em um indivíduo, do qual é uma espécie de *mímesis*, porém não possui o mesmo estatuto, pois, quando é gerado, o duplo já não pode mais ser confundido com o “Eu” original, visto possuir uma essência própria e se assume necessariamente como “outro”.

O fenômeno do duplo assume combinações envolvendo dois extremos: o da semelhança e o da diferença. De um lado há os duplos homogêneos, cuja semelhança torna quase ou mesmo impossível a diferenciação; já, do outro lado, estão os heterogêneos, em que a relação de complementaridade os fabrica de forma indissociável. Portanto, a ideia de duplicidade se refere à contraposição de forças antagônicas e ao equilíbrio ativo da mesma. Green (1994) observa que o homem duplo se expressa por meio de um homem dilacerado. A dualidade, fenômeno através do qual o dualismo se manifesta, opõe-se ao princípio lógico de não-contradição, que postula que algo não pode simultaneamente ser e não-ser.

Os duplos são metáforas um do outro e da própria identidade. As semelhanças entre os duplos ultrapassam a dimensão de mera coincidência ou eventualidade, porque estabelecem o diálogo de complementaridade, manifestando identidade ao atualizar as maneiras diferentes ou desdobramentos de um pensamento criativo.

A ideia de duplicação, segundo Gonçalves Neto (2011), diz respeito ao sistema binário, à dualidade, à contraposição e ao equilíbrio ativo de forças. O dualismo é algo estranho, mas, ao mesmo tempo familiar; é uma estranheza que aterroriza, e ao mesmo tempo é conhecida. Giora (2015) aponta para o fato de que o “estranho” seria algo como o retorno de um mesmo, que nasce do que é interno e desconhecido; do que é verdadeiro, mas, que, não foi dito e atravessam gerações, linhagens familiares, subvertendo o tempo e sacrificando o futuro, tornando-se locatária dele. O acontecimento cede espaço a um “outro acontecimento”, ocasionado pelo engano que a vítima acredita que há; “alguma coisa” da qual a realização do novo evento teria tomado forma. É então a sensação de estar enganado que é enganadora. A realização do episódio não fez outra coisa senão se realizar. Ele não tomou o lugar de um “outro acontecimento”.

A particularidade notável ao duplo corresponde ao fato de que o único duplicado não é apenas o objeto ou acontecimento, mas, o próprio Eu. Este caso particular da duplicação do único, que constituiu o conjunto dos fenômenos chamados de desdobramento da personalidade, originou inúmeras obras literárias, como também debates de ordem filosófica e psicológica. O duplo, enquanto desdobramento da personalidade é enfatizado por Rosset (1998) como não exclusivo às manifestações literárias, mas, também, estaria presente na pintura, da qual constitui um tema essencial e decisivo, do ponto de vista psicológico, visto que, todo pintor tem como meta fundamental ter êxito ou fracassar em seu próprio autorretrato. A propensão patológica e distúrbios psicológicos, segundo Rank (2013), causam a cisão da personalidade e a maior acentuação do Eu-complexo diante do próprio sujeito.

O tema do duplo, com isso, segundo Rosset (1998), em geral, está associado aos fenômenos de desdobramento de personalidade (esquizofrênica ou paranoide). No entanto, o duplo está contido em um espaço cultural infinitamente mais vasto, isto é, no campo de toda

ilusão, já presente, por exemplo, na ilusão oracular ligada à tragédia grega e aos seus derivados (duplicação do acontecimento), ou na ilusão metafísica inerente às filosofias de inspiração idealista e a duplicação do real em geral: o “outro mundo”.

Nas narrativas míticas, em síntese, o duplo ocorre devido à união entre dois contrários, ou ainda, entre dois iguais. Nas lendas oraculares, há algo aparentemente concreto, podendo ser chamado de destino, que designa o caráter do imprescindível. O destino existe enquanto elemento real, determinado de maneira independente de qualquer previsibilidade, embora, talvez, o oráculo possa anunciar seu modo de ação. No entanto, a profundidade e a verdade da palavra oracular estão aquém de predizer o futuro, mas a de exprimir a necessidade opressora do presente, o caráter inelutável do que acontece no agora. A predição antecipada tem um valor simbólico, projetando no tempo aquilo que aguarda o homem a cada instante de sua vida presente: o reconhecimento – efetivação de “um outro acontecimento”, esperado, que, talvez, nem se tenha pensado e imaginado, mas, que, apesar disso, o acontecimento real apagou e, ao ser realizado, move a estrutura do fundamento ao duplo.

Nada distingue, na realidade, este outro acontecimento do acontecimento do real, exceto esta concepção confusa segundo a qual ele seria, ao mesmo tempo, o mesmo e um outro, o que é a exata definição de duplo. Descobre-se, assim, uma relação muito profunda entre o pensamento oracular e o fantasma da duplicação, que explica a enigmática surpresa associada ao espetáculo do oráculo realizado (Rosset, 1998, p. 39).

A paralisação, acarretada diante da impossibilidade de se prever a ação do destino e os possíveis desencadeamentos trágicos, remete ao parentesco com a maldição, pois, ela é

cultural e rompe com uma força contida e silenciosa do passado. Giora (2015) aponta, nesse sentido, que os mitos têm a função de representar o absurdo, o inexplicável. São relatos de um passado distante, que, ainda marcam uma trama permanente ligada ao presente, a qual irá determinar o futuro, como em *Édipo*.

A estrutura metafísica do duplo tende a depreciar o real, privando-o de outras realidades e esvaziando o presente de todos os fatos passados, como, também, em todas as possibilidades futuras. Todavia, o tema da duplicação não está necessariamente ligado a uma estrutura de pensamento metafísico. Pode-se imaginar também estruturas não metafísicas da duplicação, que, ao contrário, enriquecem o presente com todas as potencialidades, tanto futuras quanto passadas.

O aparecimento do duplo também pode estar relacionado com o despertar da autoconsciência do sujeito, visto que o desdobramento tem, muitas vezes, um benéfico poder revelador para o indivíduo, que reconhece e identifica, na semelhança do duplo, aspectos até então desconhecidos de seu próprio caráter. Outras vezes, contudo, o processo revela um mal, uma doença ou até mesmo a finitude da existência humana, suscitando dessa forma o espanto e o horror. Os desdobramentos das imagens do Eu, as autoduplicações da consciência podem, portanto, revelar tanto a semelhança quanto a diferença. Contudo, a aversão ao “outro”, produzida pelo duplo antagônico, possui uma força ainda mais terrível: o mal, não identificado como o que é radicalmente diferente, mas sim com algo que mantém, com o sujeito, uma estranha familiaridade.

O paradoxo do duplo estabelece o conceito de permanência na mudança, porém, não se realiza a fim de duplicar a realidade em novas categorias e novos conhecimentos. A conservação da essência originária do duplo não caracteriza a solicitação do pensamento real. “Podemos, agora, notar que a dobra se desdobra em muitas dobras. Esse desdobramento no

tempo da memória origina- como *diá-noia* e *diá-logo* a travessia de cada um, uma travessia que se experiencia poeticamente na dobra poética e obra poética” (Castro, 2009, p.105).

Em muitas religiões tradicionais, há a separação entre o corpo e a alma. A coexistência de forças antagônicas do bem e do mal também se encontram em praticamente todas as formas de pensamento e comportamentos humanos e, com isso, apontam a natureza dupla do homem, cujas metades estão em perpétuo conflito. Segundo a enciclopédia *Homem, Mito e Magia* (1974), todo homem é acompanhado, em sua vida, por duas extensões de sua personalidade: uma boa e luminosa, e outra má, negra e ameaçadora.

A maioria das crenças religiosas prevê um grupo de divindades, onde há a preeminência de dois líderes. Por exemplo, no zoroastrismo, os dois princípios opostos são Ormuz, criador, representante das forças do bem; enquanto, Arimã é comandante das forças malignas. Arimã e seu exército de seres do mal vivem para molestar a criação de Ormuz, no entanto, estas duas forças se misturam sorrateiramente, a fim de tentar exercer seus ofícios e poderes. Contudo, conforme estipula a religião, os adeptos do mal serão vencidos e lhes será erradicada toda a força maléfica.

A simbologia ao redor do algarismo dois, para Chevalier & Gheerbrant (1997) contorna a oposição e o conflito, e pode sugerir tanto o equilíbrio quanto o desequilíbrio. É por meio do número dois que todas as divisões ocorrem. Também pode ser considerado o algarismo do desdobramento e das ambivalências, pois, por meio de seu simbolismo, indica tanto a rivalidade quanto a reciprocidade, o ódio e o amor, o que oferece a incompatibilidade e a semelhança.

Os conceitos mais primitivos sobre a ideia de um “outro eu” influenciaram largamente a crença popular até os séculos XVIII e XIX, uma vez em que se acreditava que a alma podia escapar do corpo, ser roubada ou ser projetada para fora dele, por um ato de vontade. Além da

alma, reflexos no espelho, sombras, duplo etéreo, corpo astral e o conceito cristão de anjo da guarda são as variedades nos nomes apontados ao fenômeno do duplo. A palavra aura é utilizada pelos ocultistas para designar uma nuvem tênue ou de aparência luminosa, a qual é vista envolvendo o corpo humano. Já o duplo etéreo é um puro elemento refinado, com aparência brilhante ou ainda pode ser o “corpo mental” e até mesmo o centro espiritual do ser humano.

Apesar do fenômeno do duplo ser um tema imemorial e estar presente mesmo na literatura mais recente, ele apresenta-se como marca do movimento romântico. O duplo nesse contexto assume, sobretudo, a feição da cisão interior do Eu, aos problemas da identidade e a fragmentação da personalidade, devido às fragilidades dos limites entre o imaginário e o princípio da realidade. O sujeito inserido nesse momento histórico representa o saber enquanto uma entidade transitória e em crise (Giora, 2015).

O duplo, para Rank (2013), no Romantismo simbolizou um sujeito que se vê cindido em dois, movido por forças antagônicas que lutam internamente e podem levá-lo até mesmo a autodestruição. Foi nesse período, contudo, que se conceberam as ideias de inconsciente, de valorização dos sonhos e dos símbolos, onde tais temas ganham um caráter trágico, expressos na criação artística em vários países.

Para Hauser (1998), no contexto do movimento romântico, o sujeito perdera todos os apoios extremos. Era dependente de si mesmo, tinha de procurar auxílio interior e tornando-se o seu próprio objeto de infinito interesse. Considerava o mundo meramente a matéria-prima e o substrato de suas próprias experiências e utilizava-o como pretexto para falar a seu próprio respeito. O espírito do novo tempo é o do desajustamento, do sentimento de geração perdida, da fixação de uma postura evasiva, cética, à qual não faltava a atração pela morte, do platonismo amoroso e da atmosfera configurada do desajuste.

Quanto mais inatingível, inconstante e insubstancial o mundo se apresenta, mais forte, mais livre e mais autônomo será o sentimento do sujeito que luta por autoridade. [...] todo o subjetivismo aparatoso, o impulso irresistível para o alargamento espiritual, o lirismo jamais satisfeito e que a si próprio continuamente se transcende na nova arte só podem explicar-se por essa divisão do ego (Hauser, 1998, p. 682).

Rosenfeld & Guinsburg (1985) pontuam que os românticos veem o homem, em sentido mais profundo, como um ser cindido, fragmentado, dissociado. Em função disso, sentem-se criaturas infelizes e desajustadas que não conseguem se enquadrar no contexto social e que tampouco querem fazê-lo, uma vez que a sociedade apenas iria cindi-las ainda mais. Entre consciente e inconsciente, deveres e inclinações, trabalho e recompensa, a brecha apenas poderia crescer como parte de um afastamento cada vez maior entre natureza e espírito. Daí o sentimento de inadequação social; a aflição e a dor que recebem o nome geral de *mal du siècle*; a busca de evasão da realidade e o anseio atroz de unidade e síntese, que tanto marcam a “alma romântica”.

A subjetividade unificada, no entanto, é cindida. Dividida em sua unicidade, tenta desesperadamente unir seus antípodas. A produção romântica faz-se, consequentemente, a partir da tentativa de fusionar os opostos em todas as suas manifestações. Os românticos haviam estado na escola da sensibilidade, da filosofia da reflexão e do culto do Eu. Em decorrência disso, tudo se tornou mais uma experiência, pois, essa subjetivação tinha de ter consequências, visto não haver nenhum outro objeto em torno, a não ser o grande e apavorante Eu.

A partir do Romantismo, encontra-se, de um lado, o sujeito fantasioso, imprevisível, de alta complexidade psicológica, centrado na sua imaginação e sensibilidade, gênio intuitivo investido de missão por lance do destino ou impulso inerente à sua personalidade, que é o herói romântico, encarnado de uma vontade antes social do que pessoal, apesar da forma caprichosamente subjetiva de seus motivos e decisões e, de outro lado, um ser ou organismo coletivo dotado de corpo e alma, de alma mais do que de corpo, cujo espírito é o centro de uma existência conjunta. O subjetivismo romântico, baseado na exaltação de uma fantasia, muitas vezes, arbitrária, coloca acima de tudo o Eu criativo, justificado, porém, quando destrói a própria criação pela intervenção da ironia, que nega sua própria forma e invalida os valores do senso comum.

Ao se reproduzir um “eu-outro” e não um “eu-mesmo”, a duplação é tomada como a descontinuidade de si mesmo que, no caso, por exemplo, dos poetas, em especial dos românticos, exerce uma função propriamente de ser o seu senhor. Nessa perspectiva, a *mímese* deve ser vista antes como ato e não como a indicação de que a poesia refere-se a algo preexistente e que ela reproduz.

De acordo com Suzuki (1993), o gênio filosófico tem uma definição dupla: gênio e gênio do gênio. O gênio romântico será interpretado em uma literatura mais kantiana, como “sistema de talentos” e conjunto orgânico das faculdades da mente. Quando analisado sob o plano mais fitchiano, seria a genialidade duplicada e potencializada: “plural interior”. O gênio é o organismo espiritual que organiza indivíduos, isto é, como gênio, as individualidades que compõem o sistema são unificadas de tal modo que filósofo e homem sejam apenas um – tanto no sentido da individualidade quanto da singularidade – e este ponto é o que ambiciona a proposta romântica. A unidade viva do sistema exige um sistema individual, único e

original, somente sendo possível porque é o sistema deste homem ser ao mesmo tempo filósofo e, enquanto humano, requer um caráter próprio e original.

A vida interior, para os românticos, aparece então como labirinto sem saída, segundo os estudos de Moisés (2007), pois é povoada por recantos secretos, visões e sombras, que, ao mesmo tempo, oferecem ao poeta a posse do que lhe parece ser seu Eu profundo, verdadeiro, e o tornam um estrangeiro para si mesmo - o *alter ego*, vinculado a uma dimensão de realidade que o ultrapassa. Com a marca dessa forma irracional, o poeta romântico se desvenda rumo ao onirismo e ao inconsciente, às forças misteriosas da Natureza e aos mitos arcaicos.

O conflito interior da alma romântica se reflete de modo direto e expressivo à figura do “segundo eu”, que está sempre presente ao espírito romântico e se repete em inúmeras formas e variações na literatura também romântica. A fonte desta ideia fixa, segundo Hauser (1998), vem por meio do impulso à introspecção, na qual há uma tendência de auto-observação e compulsão do sujeito rumo ao desconhecido, ao estranho e ao remoto. Também pode representar uma tentativa de evasão dos românticos no sentido de não se submeter ou aceitar sua própria condição histórica e social. Tal duplicidade precipita-se a tudo que seja obscuro e ambíguo, caótico e extático, demoníaco e dionisíaco e busca, a partir disso, o refúgio de realidade que é incapaz de dominar por meio racionais.

É típica do Romantismo a tematização da dupla ou tripla identidade, como percebido, por exemplo, na obra musical de Schumann, em que a posição existencial torna-se insustentável, pois se coloca a uma altura na qual se vê embaraçado, sem forças para subir e sem condições de descer, de fato, onde se opera o terreno da humana convivência. Os que fragmentavam ou extravagavam enlouqueceram ou morreram, ou ambos, o que foi o destino de diversos românticos notáveis. Sobre tal temática, Hoffmann (apud Kiefer, 1985, p. 214):

aponta: “A música de Beethoven move as alavancas do estremecimento, do temor, do horror, da dor e desperta aquela nostalgia infinita que é a essência do Romantismo”.

A ideia romântica é a de que personagens com semelhanças intrínsecas ou diferenças complementares, fazem parte de um mesmo princípio ou de uma mesma existência. O duplo enquanto garantia da emancipação da cópia, eleva-se à posição de repetição, pois, é através da imitação que o simulacro se emancipa e a necessidade de encontro com a unicidade constituiria a marca ontológica do ser original. No Romantismo, como aponta Giora (2015), fundir-se com o seu duplo, tornar-se uno por meio dele, denota, através disso, a tentativa de reencontro com a unidade perdida.

Baseando-se nas formulações de Schlegel e Schelling quanto às ideias de duplicação, Suzuki (1998) realça que a cisão acontece quando há dois princípios, um superior e o outro inferior, onde se estabelece uma luta por clareza, uma conversação interior e misteriosa, propriamente filosófica. A arte interior da qual a arte exterior é “reconfigurada” formaria a dialética. O duplo, portanto, não seria apenas o reflexo do Eu, mas um Eu real. Todos os elementos percebidos como fora do Eu, na verdade, seriam inteiramente iguais. Seria um “contra-eu vivo”, um tu, no qual, contudo, é colocado distante do Eu.

Essa cisão [em dois princípios, um superior e outro inferior], essa duplicação de nós mesmos, esse comércio secreto de dois seres, um que pergunta e outro que responde um que sabe, ou melhor, que é a própria ciência, e outro que não sabe, que luta por clareza, essa arte da conversação interior é o mistério propriamente dito filosófico, arte interior da qual a arte exterior, que daí se chama dialética, é apenas a reconfiguração [ou cópia: *Nachbild*] e, onde se torna mera forma, é aparência vazia e sombra (Schelling apud Suzuki, 1998, p. 163).

Ainda, nas formulações de Suzuki (1998), o espírito do idealismo transcendental somente pode encontrar explicação mediante a sociabilidade, não apenas pelo “não-eu”, mas, através da presença misteriosa de um “tu”. A decifração do sentido que o “tu” representa para o “Eu” garante a pressuposição heurística do mais completo idealismo, uma vez que tudo o que existe fora do “Eu” não é o “não-eu”, mas a própria egoicidade (*Ichheit*), o proto-eu (*Ur-Ich*), do qual o finito desola-se e continua sendo parte (*Stück*).

O Eu absoluto cria o não-eu, limitando-se pela contraposição de uma realidade aparente a fim de poder atuar contra resistências autoimpostas. O Eu, enquanto uma eterna vontade atuante opõe-se a barreiras, a fim de superá-las, podendo atuar e lutar diante do mundo. Desse modo, impõe sua liberdade moral em face das leis da natureza e da sociedade. Portanto, dentro de si, o Eu infinito, o homem empírico, limitado às necessidades naturais, procura tornar-se um Eu puro e livre.

Rosenfeld (1996) enfatiza a influência que exerceram sobre os românticos o conceito de “Eu absoluto”, de Fitche e a filosofia da “Identidade”, de Schelling. A Identidade e a unidade são princípios essenciais à filosofia romântica, visto as tentativas de superação dos dilaceramentos da civilização moderna. A Identidade, por sua vez, tem fundamentos, sendo eles: o lógico e o alógico, a necessidade (natureza) e a liberdade (espírito). Seu símbolo perfeito é o Belo, que reúne e procura superar todas as dicotomias, bem como seu princípio que é a *coincidentia oppositorum* de todas as antinomias, que exerceu fascínio imenso sobre os românticos. A manifestação à unidade original estimulou à tendência ao mito e à procura pela unidade perdida, ao misticismo.

A civilização que havia perdido a unidade e dilacerava-se em antagonismos, o que desencadeou nos românticos experiências de fragmentação e alienação, contrapõe-se, a partir

disso, ao ideal de integração e de síntese. Contrapõe-se ao desejo de fusão e conciliação, a fim de se conseguir a superação dos choques entre o sujeito e o mundo, entre o Eu e a sociedade, entre a consciência e a inconsciência, a natureza e a civilização.

Dessa forma, o pensamento romântico foi conduzido a uma posição que não compactua com a tensão e conflitos trágicos enquanto inconciliáveis. Tal postura contribui para que muitos românticos alemães tendessem a preferir a comédia ou outros tipos de fantasias do maravilhoso, para que, com isso, superassem os conflitos processados pela própria lei do universo das fadas. A duplicidade humana, para Rosenfeld (1996), é ao mesmo tempo trágica e cômica, porque nela reside a elevação e a fraqueza do homem.

A consciência de si e da sociedade em que se vive desgasta a ambição romântica pela unidade. Portanto, as antíteses absolutas não acolhem uma síntese absoluta, a menos que seja realizada uma aproximação infinita, na qual implique em um movimento constante:

Esse oscilar entre as contradições, diz Novalis, exige “uma versatilidade infinita do intelecto culto que pode retirar-se de tudo, virar e inverter tudo, conforme quer”. [...] “deve-se sentir-se, portanto, em disponibilidade ilimitada para as mais diversas tendências”. Para caracterizar alguém “é preciso ser o mesmo e, apesar disso, outro...” ou então: “Para entender alguém que se o entenda primeiro totalmente e melhor que ele a si mesmo e, em seguida, só pela metade, exatamente como ele a si mesmo” (Rosenfeld, 1996, p. 158).

No Romantismo, os conflitos naturais da própria condição humana se convertem em uma forma básica de consciência de elementos duais, a fim de se tornar uma realidade

unitária. Vida e espírito, natureza e cultura, história e eternidade, solidão e sociedade, revolução e tradição deixam de se apresentarem como correlativos lógicos ou alternativas morais e passam a ser vistas como possibilidades para que cada um se esforce para realizá-los simultaneamente. Ainda não estão, porém, dispostas em oposição dialética mútua. Não há uma busca de possibilidades experimentadas e manipuladas. Idealismo e espiritualidade, irracionalismo e individualismo não dominam sem oposição, pelo contrário, se alternam com uma tendência igualmente forte para o naturalismo e o coletivismo. Maroni (2008) destaca que a relação romântica do sujeito com o mundo não seja a de oposição, e sim a de implicação mútua, uma vez que cada ser possui apenas uma verdade parcial; diferente para cada um: verdades incertas em estado errante.

O contato entre sujeito e sociedade, no Romantismo, remonta ao fato de que em cada época histórica existe o *Zeitgeist*, isto é, o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, o qual possui determinadas características de uma dada época. O conceito de “espírito de época” ou “espírito do tempo” remonta aos românticos Herder e Hegel, os quais enfatizavam que determinado artista é um produto de sua época, carregando sua cultura e seu momento histórico em suas produções.

Der Zeitgeist – “o espírito unificador”, como foi pontuado por Rosenfeld (1996), indica que, mesmo em uma cultura complexa, com alta especialização e autonomia das diferentes esferas, as ciências, as artes e a filosofia são interdependentes e se influenciam entre seus campos. Além do mais, a “unidade de espírito” e o sentimento da vida carregam, em certa medida, todas as agitações próprias de seu contexto, perceptíveis nas obras dos artistas.

Sendo assim, nas obras artísticas, em maior ou menor grau, há o “processo de desrealização”, no qual, por exemplo, a pintura ao deixar de ser mimética recusa a função de

reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. A abstração e a desindividualização evidenciam a tentativa dos artistas em ultrapassar a dimensão da realidade sensível para se chegar a uma essência absoluta.

As formas relativas da consciência, o tempo e o espaço, de acordo com Rosenfeld (1996), sempre foram manipuladas como se fossem absolutas, contudo, com o “espírito unificador”, elas passam a ser processadas como relativas e subjetivas. A consciência e a própria vida psíquica põem em crédito seu direito de se impor às coisas, do mesmo modo que a ordem já não parece corresponder-se à realidade verdadeira. No entanto, a dificuldade encontrada por boa parte do público em adaptar-se à arte moderna decorre de que ela nega o compromisso com o mundo empírico das “aparências”, ou seja, com o mundo temporal e espacial, posto como o real e absoluto pelo realismo tradicional e o senso comum. A visão de uma realidade mais profunda, mais real do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra e essa visão torna-se mais válida em termos estéticos.

Certos grupos românticos, ainda, segundo Rosenfeld (1996), ansiavam atingir pela autoexpressão uma verdade objetiva: a constituição de um mundo íntimo estabelece a verdade do universo exterior, algo semelhante às teses expressionistas. A imaginação “transcendental”, por sua vez, seria a condição de realidades essenciais, todavia o “objetivismo” revelaria uma forma velada do subjetivismo radical, visto que o “não-eu” seria seu símbolo e teria como finalidade a autocompreensão do Eu. Porém, ao desejar o contato objetivo com a realidade substancial, o romântico não é capaz de abandonar sua subjetividade solitária a fim de conseguir entrar e encontrar uma “verdade”. Nesse caso, mediante uma nostalgia ou um prazer estético, o sujeito fixa-se em um estado prazeroso mórbido, o que faz com que tirem uma satisfação da insatisfação.

Apesar da aspiração de objetivar a realidade e diante ao cenário desolador do Romantismo do século XVIII, tal perspectiva tende a desaparecer, porque não existe mais um mundo exterior para se projetar. O fluxo psíquico a ser englobado seria dirigido a um plano de tela, como uma espécie de “monólogo interior radical”, o qual é o “espaço” em que se manifestam as crises do sujeito e de seu tempo. Há uma relação entre dois polos: o homem e o mundo projetado, que se efetua através de uma ruptura.

A vontade de superar a distância entre o sujeito e o mundo desacredita nos dogmas iluministas da consciência humana frente ao mundo e não confia mais na possibilidade de se construir, a partir dela, uma realidade verdadeira e real. O sentimento da “consciência infeliz” provoca um sentimento de angústia, a que os artistas e intelectuais românticos procuravam encontrar uma posição permanente para tal busca, exprimindo-se, por exemplo, na experimentação dos gêneros literários e na liberdade poética. Desse modo, instala-se uma ambição de fugir para outro mundo ou outra época, em que o homem, ilusoriamente, estaria em sintonia com a vida universal e, a partir disso, não haveria os contornos desejados, as definições e a necessidade de um encontro com o “verdadeiro” e “real” Eu (Rosenfeld, 1996).

A decomposição da personalidade do sujeito e o “achatamento” do objeto perante a imensa realidade social sufocam o “elemento humano” e a possibilidade de se tornar um Eu, isto é, realmente um indivíduo. As redefinições das situações de homem, de sujeito e de indivíduo, são tentativas que revelam o esforço em assimilar o “espírito unificador” e a posição precária da vida no mundo moderno. Os indivíduos, para Rosenfeld (1996), quase desindividualizados no Romantismo, são lançados, por exemplo, em relatos de histórias fantásticas, acontecimentos sobrenaturais, fatos misteriosos e inexplicáveis, cenários estes onde desaparece o fluxo psíquico, a ordem lógica dos fatos e acontecimentos, a fim de que a consciência das personagens se manifeste como um Eu que ocupa uma tela imaginária.

Os românticos, dessa forma, são forçados a refletir acerca das leis da vida e da sociedade, assim como a respeito de sua própria subjetividade, que se torna um refúgio e um processo de autodescoberta em um universo desconhecido de si mesmo. O homem romântico isola-se, tornando-se seu próprio objeto e privado pela consciência do agir, visto que a crise do período romântico tornou-se, para ele, também, uma crise do Eu.

E, o Romantismo, conforme já fora mencionado neste trabalho, precipita alguns elementos da psicanálise, como a teoria de conhecimento sobre o Eu e o método subjetivo de interpretação do mundo, pois, através de uma vida singular e da procura pelo autoconhecimento, as diversas realidades de cada vida poderão ser vistas sob novos ângulos, como permite a construção identitária do sujeito.

Figueiredo (2014) revela que foi com o Romantismo que as redefinições entre o sujeito e o objeto tornaram-se perceptíveis. Desse modo, a palavra “sujeito” deriva do latim *subjectus*, que é o particípio passado de *subicere*, significando “colocar sob, abaixo de”; formado por *sub-* (“sob”) mais a forma combinante de *jacere*, “lançar, atirar”. Assim, “sujeitar” tem a mesma origem. O sujeito, portanto, é alguém que se encontra em posição inferior em determinado momento, revelando também a descaracterização dos elementos do comportamento humano. Etimologicamente, o vocábulo “indivíduo” vem do latim *individuus*, que significa “indivisível, uno, o qual depende de sua integralidade”. Aplica-se este termo há outros seres, além do humano. O conceito de indivíduo refere-se, também, como sendo sinônimo de particular, que não se divide e é capaz de uma existência independente.

No entanto, o próprio indivíduo é observado como um ser fragmentado, um “divíduo”, visto que o homem é pelo menos dois, ou seja, por exemplo, é cindido entre o seu ser consciente e o seu ser inconsciente. A psicanálise, portanto, apresenta a noção de sujeito cindido, o qual é contraposto ao sujeito uno, ao indivíduo da psicologia da consciência,

herdeira do cartesianismo. A partir disso, a dimensão da estranheza é pertinente ao Eu, que se insere e que o faz sujeito (Tavares, 2012; 2017).

Portanto, o sujeito no Romantismo é solitário, sem unidade; não se encontra, não se vê e busca, com isso, construir a sua identidade. No entanto, esbarra-se nos fenômenos do duplo. Nesse caso, diante do “espírito do tempo” e da afirmação de sua própria subjetividade, o sujeito, vislumbra-se com “um outro”, um estrangeiro de si que, sendo cindido, reflete a multiplicidade e os problemas de assimilação com a multiplicidade de seus Eus, com as suas naturezas e as diferentes facetas de sua personalidade, as quais formam um conjunto de seu próprio Eu-complexo.

A ausência de referências, a sensação de desamparo e as imagens multiplicadas do Eu fazem com que o homem romântico, envergonhado ao fugir e esconder de si, ceda espaço ao duplo. No entanto, o duplo é parte do seu Eu ou de seus vários “Eus”, que ainda se encontra em um processo de conhecimento e de reconhecimento. Estes que são caminhos constantes e, até mesmo eternos para a busca de si. O duplo, por sua vez, enquanto fenômeno do Eu e dos dualismos românticos, aspira, de forma idealizada e ilusória a uma possível integralização, enquanto ideal absoluto para os românticos, para que, com isso, se torne um princípio, mesmo que subjetivo e relativo, devido às diversas realidades pertinentes a cada sujeito. O duplo, desse modo, representa o perpétuo conflito do ser, que tem com a dialética da existência a busca pela atividade de compreensão de unidade, atrelada às perdas referentes diante da origem e da própria essência do sujeito.

Contudo, o Eu que é um “divíduo” sofre as interferências do inconsciente e o trabalho para as descobertas da interferência dessa instância na vida do sujeito será constante e árdua. Deverá ocorrer uma “versatilidade infinita” quanto ao esclarecimento de suas emoções, onde

o inconsciente “vira e inverte tudo, conforme quer”. Determinados processos da vida psíquica para serem elaborados precisam ser compreendidos e preenchidos.

Existem experiências não-sensorialmente apreensíveis, ou em linguagem filosófica: experiências não-sensíveis. Segundo Sandler (2000b), é perceptível a existência do inconsciente. Sendo assim, não se trata apenas do consciente substituir o inconsciente estendendo o campo de percepção, mas de perceber ou de intuir a sua existência. Por exemplo, a percepção individual de inveja não implica domínio ou eliminação da característica invejosa. Implica levar-se em conta tal traço e estar vigilante. Neste sentido, pode-se falar em “percepção do inconsciente”, “percepções inconscientes” e “emoções inconscientes”.

Um inconsciente sendo percebido em sua própria existência, não em sua essência ou alguma pretensa materialidade que ele não possui, a despeito das várias descrições de seu funcionar. [...] Perceber a existência equivale a experimentar e apresentar, sendo vivido. Não implica conhecer em sua plenitude, totalidade, essencialidade e extensão, e muito menos explicar, entender, desvendar símbolos que solucionam o mistério que distinguem a chama do desconhecido. Conhecer o inconsciente os seus conteúdos de modo causal ou final seria conhecer “O” (Sandler, 2000b, p. 24).

A respeito das percepções inconscientes, Freud (1940 [1938]/(1996a) menciona as relações entre a percepção e o aparelho psíquico, uma vez que tais mecanismos são possíveis em virtude dos supostos elementos psíquicos do isso (processo primário), os quais se diferem da percepção consciente da vida intelectual e afetiva. Todavia, o isso isolado do mundo

externo possui um universo próprio de percepções. Em especial, onde oscila as necessidades pulsionais, que se tornam conscientes, como sensações na série: prazer e desprazer. Estabelecidas as autopercepções, sensações cinestésicas e sensação de prazer-desprazer, estas irão governar com soberana tirania os processos do isso. A percepção corresponde, portanto, ao núcleo de um objeto, uma espécie de miragem de movimento, que, necessariamente, tem uma identidade, mas apenas em se tornando uma delegação.

Dessa forma, o duplo, no Romantismo, simboliza a busca, mesmo que idealizada e ilusória pela unidade correspondente a cada sujeito. O Eu ou os diversos “Eus”, em conjunto com o “tu”, deverão englobar o nós. Safranski (2010) salienta que a existência humana, na qual a pessoa deverá formar uma personalidade, não seja uma questão suficiente, pois, deverá haver um terceiro elemento a ser entendido que não é a liberdade obtida individualmente, mas através de um empreendimento coletivo.

Um caminho dividido é o mesmo que um caminho triplo. Dois é o mesmo que três. Se estamos andando e chegamos a uma ramificação dele, há dois caminhos pelo quais podemos seguir, pois o terceiro é o que se acabou de trilhar. Para quem, ao contrário, não está andando, mas simplesmente olhando o mapa dessa ramificação, vai parecer haver três caminhos a seguir. A ação vê apenas dois caminhos, a contemplação vê três. (Rudnytsky apud Murad, 2014, p. 11).

Os duplos, como pares apresentados a si e aos outros como fragmentados, revelam, na verdade, duas metades de um terceiro a ser cindido, assim como metades que se procuram e se prosseguem enquanto duplos. A integralização do duplo, entretanto, não resiste à solidão, se efetuando em sintonia entre o Eu, o “tu” e o nós.

Com o duplo expulso, as unidades encontradas representariam o anjo e o demônio românticos, os quais deveriam ter o caráter passageiro, cedendo lugar ao homem em sua integralidade. Nesse sentido, os processos irônicos românticos sobre a autoconsciência da obra mostram-se apenas materiais. No fracasso da representação do Eu, o assunto passa a ser ele mesmo.

Muitas vezes, identifica-se no Romantismo uma revolta contra algo que tenha ou teria sido perdido – o “paraíso perdido”. Para Maroni (2008), essa experiência pode também ser chamada de busca, de audácia das travessias com a vivência das múltiplas moradas da alma, com o inusitado aprendizado que conduz para o impossível: o lugar inencontrável. Transitar pode criar interioridade, convivência com a incerteza; convivência com o não saber, com o mistério, para que o “ser” possa fazer-se presente em um “lugar”, onde se torna permitido o experienciar: a esperança.

No entanto, em algumas fugas da realidade dos românticos, descobre-se o “inconsciente”, aquilo que está oculto e seguro para a mente racional: a origem de seus sonhos de realização de desejos e das soluções irracionais de seus problemas. Ainda, para Hauser (1998), descobre-se o habitar de duas almas em um mesmo corpo, o qual carrega seu demônio e seu juiz e, ainda neste momento, se precipita a descoberta da psicanálise, fundada posteriormente por Freud.

O duplo e os fenômenos irracionais têm a vantagem de não estarem subordinados ao controle consciente, motivo pelo qual enaltece o inconsciente, os instintos obscuros, os estados oníricos, os devaneios e êxtases de alma, buscando neles a satisfação que não lhe é assegurada pelo frio e crítico intelecto. Por isso, a crença nas experiências diretas e nos estados de ânimo, a entrega ao momento e à impressão fugaz. Loureiro (2002) acentua a questão fundamental de que a psicanálise será a herdeira do Romantismo Alemão: o

inconsciente, o qual, no início do século XIX, os românticos propõem como núcleo de seu programa estético, será retomado por Freud, no início do século XX, como núcleo de sua *Metapsicologia*.

No artigo de Freud (1919/2010) intitulado, *Das Unheimliche*, [O inquietante], ele inclina-se a trabalhar com outras camadas da vida psíquica; com emoções atenuadas, que dependem de fatores concomitantes constituídos pelo material oferecido pela estética, valendo-se, neste texto, da narrativa *O Homem de Areia* (1817/2012), de autoria de Hoffmann.

A palavra alemã *unheimlich* [estranho, não familiar] e é alheia a *heimlich* [doméstico], *heimisch* [nativo], *vertraut* [doméstico, autóctone, familiar], o que conclui que algo se torna assustador justamente por não ser nem conhecido e nem familiar. Algum acontecimento novo faz-se facilmente assustador e inquietante, contudo, algumas circunstâncias novas são assustadoras e outras não, pois, há a necessidade do elemento inquietante a fim do novo, e do não familiar se tornar assustador. Freud (1919/2010) refere-se aos estudos de Jentsch, quanto à condição essencial para o surgimento do sentimento novo e não familiar, o qual seria a condição de incerteza intelectual, podendo este sentimento variar de pessoa para pessoa. O inquietante, portanto, causaria o espanto, visto que o sujeito seguro e orientado acerca de seu ambiente dificilmente terá a impressão de algo inquietante nas coisas e eventos.

Freud, ainda, no início de seu texto explora os significados e a evolução da palavra *unheimlich*, que, de maneira geral, denota vivências e situações nas quais se desperta o sentimento do inquietante, do que é fora do comum ou, além disso: o inquietante poderia ser nomeado enquanto uma espécie de elemento assustador que retoma a algo conhecido e bastante familiar. A vivência da sensação de estranheza, da “inquietante estranheza familiar”, depende de condições simples e uma abrangência das mais complexas.

O conto inicia-se com o jovem Nathaniel escrevendo uma carta para seu amigo Lothar, sobre a experiência que acabara de ter: estava em seu quarto, quando batem à porta e, ao abri-la, assusta-se com o homem que vê, trazendo uma lembrança de sua infância - a de um vendedor de barômetros, amigo de seu pai. Ao avistar esse homem, Nathaniel o coloca para fora. Ao descrever o relato da experiência, o jovem se recorda, por exemplo, da casa de sua família, onde após o jantar, todos ficavam em torno de seu pai. Mas, de vez em quando, as crianças eram colocadas na cama mais cedo, pois o Homem de Areia iria chegar. Nathaniel ouvia os passos do visitante, com quem o pai estaria ocupado durante certas noites.

O protagonista ouviu de sua babá que o Homem de Areia era um sujeito perverso, que, se chegasse antes das crianças ainda estarem deitadas, jogava areia nos olhos delas, fazendo com que saltassem fora e, depois, colocava os olhos em um saco e os levava para alimentar seus netos na lua. Para descobrir mais sobre tal Homem, Nathaniel se escondeu no escritório de seu pai, na noite em que o visitante era esperado, reconhecendo o visitante como o advogado Copellius. De seu esconderijo, ele descobre que o visitante e o pai parecem fazer um experimento alquímico. Descoberto, ele é ameaçado de ter seus olhos arrancados e desmaia. No entanto, o Homem de Areia ainda volta outra vez a sua casa e ocorre uma explosão, a qual mata o pai de Nathaniel.

Depois de muitos anos, Nathaniel reconhece Copellius no vendedor Copolla e, diante disso, a fim de ficar mais calmo, decide comprar qualquer coisa do vendedor. Ele compra um binóculo, com o qual, porém, consegue ver Olímpia, por quem se apaixona. O jovem enlouquece ao descobrir que Olímpia é uma boneca, construída por Copellius/Copolla.

Vindo de uma longa e severa doença, Nathaniel fica internado em um manicômio. Após aparentar estar curado, reencontra a sua noiva, Clara e tenta jogá-la do alto de uma torre, após olhar novamente pelo binóculo. Pouco tempo depois ele se joga da torre.

O sentimento do inquietante, portanto, de acordo com Freud (1919/2010), está diretamente ligado à figura do Homem de Areia, visto que o medo de ferir ou perder os olhos, como destaque em um dos temas da narrativa, é uma angústia infantil, embora, muitos adultos ainda a conservem. Nos estudos psicanalíticos do autor acerca dos sonhos, das fantasias e dos mitos, o medo em relação a ficar cego é frequentemente um substituto para o medo da castração. O ato de cegar-se remete a *Edipo*, quanto a uma forma amenizada do castigo da castração. Ainda, sobre o aspecto inquietante do Homem de Areia, Freud refere-se à angústia do complexo infantil da castração e o retorno do recalcado:

Pois por que esse medo é aí colocado em relação íntima com a morte do pai? Por que o Homem da Areia sempre surge para perturbar o amor? Ele separa o infeliz estudante de sua noiva e de seu melhor amigo, que é o irmão daquela; ele destrói seu segundo objeto de amor, a bela boneca Olímpia, e leva o próprio estudante ao suicídio, quando é iminente a sua feliz união com Clara, após tê-la reconquistado. Esses e outros traços da narrativa parecem arbitrários e sem sentido, quando é rejeitado o nexo entre o medo relativo aos olhos e a castração, e tornam-se plenos de significado ao substituirmos o Homem da Areia pelo pai temido, de cujas mãos se espera que venha a castração (Freud, 1919/2010, p. 261).

No exemplo do Homem da Areia, o artifício do inquietante desperta um antigo medo infantil. Todavia, a fonte de tal sentimento, não seria a angústia infantil, mas, contudo, um desejo infantil, ou ainda, uma crença da infância. A partir dessas observações, Freud (1919/2010) retoma os estudos sobre o fenômeno do duplo de autoria de Rank (2013), a fim de investigar as diversas formas de variações e a evolução sobre o tema.

Para Freud (1919/2010), a ideia do duplo não desaparece ao passar do narcisismo primário, pois pode ter um novo significado nos estágios posteriores ao desenvolvimento do ego, em que, se formam lentamente restos do ego, que têm a função de observar e criticar o Eu e de exercer censura sobre a mente, da qual decorre a chamada consciência. Contudo, nos casos patológicos de delírio, como também de transtorno de personalidade múltipla, essa atividade mental torna-se isolada, dissociada do Eu e discernível à percepção do analista.

Certos conteúdos repelidos para a crítica do Eu podem ser incorporados ao duplo, como, também, todos os desejos não realizados pela ação do “destino”. Assim, a fantasia e as tendências do Eu facilitarão a ilusão do livre-arbítrio. No entanto, o caráter do inquietante pode derivar do fato de que o duplo é uma criação remota e seus significados englobam as crenças populares e as religiões.

As fragmentações internas exploradas por Hoffmann são um recuo das fases evolutivas do sentimento do Eu, que há uma regressão a um período em que o Eu ainda não se demarcava em relação ao mundo externo. Quando a natureza dos elementos inquietantes for permeável a atribuir superstições, o sujeito estará inclinado a impor um significado oculto a determinado evento.

O efeito inquietante do retorno de um mesmo resgata a vida psíquica infantil, pois a repetição dos impulsos instintuais se liga provavelmente à natureza do mesmo e sobrepõem-se ao princípio do prazer; a determinados aspectos da psique, onde o caráter demoníaco manifesta-se ainda nas tendências do bebê e se transpõem na psicanálise do adulto neurótico. Portanto, o que é percebido como inquietante recorda a uma compulsão de repetição interior.

A análise de casos de natureza inquietante conduziu Freud (1919/2010) à antiga concepção de animismo, o qual assinala o mundo enquanto preenchido com espíritos – concepção esta feita por meio da superestimação narcísica dos processos psíquicos, pela

onipotência dos pensamentos e pela técnica do ocultismo, que estão baseadas na atribuição de poderes mágicos ao homem. Todas essas criações têm o ilimitado narcisismo da etapa de desenvolvimento inicial, em que há a defesa contra a objeção da realidade.

A consciência de estar familiarizado com dada situação significa a segurança perante as coisas que se tem conhecimento. Nesse caso, o desconhecido advindo do universo externo representa uma ameaça. Portugal (2005) nota que o reconhecimento das situações remete ao “estar em casa”, que nada mais é do que o estado paradisíaco, pois, apenas no momento em que se foi comido o fruto da árvore do conhecimento, a condição de paraíso foi reconhecida como tal. O saber foi a causa da expulsão e não é possível o retorno ao estado inocente e seguro da existência. Nesse sentido, Sandler (2001, p. 105), enfatiza: “Quem sabe se Deus é uma criação do Diabo interno de cada pessoa? E o que chamamos de Diabo, será o pai da ciência?”.

A reação romântica, dessa forma, foi obtida devido à consciência dessa perda e também, através da tentativa de construção de pequeno “paraíso”: o doce lar e o espaço seguro. Uma criança crescida em um meio burguês, por exemplo, ainda não desenvolveu os mecanismos de autoproteção dos pais e, então, tem que enfrentar os lugares ocultos dentro da própria casa, como, em seu quarto escuro. A solução burguesa-iluminista, inicialmente, foi a de ascender à luz do quarto escuro e promover as luzes da ciência, contudo, a iluminação apenas teve impacto no mundo exterior e o estranho não viria de fora, mas, estaria enraizado na operação de autodefesa, ao se projetar para fora algo como sendo uma ameaça externa. A criança, ao projetar no escuro a sua imaginação, não importa se as coisas fazem sentido para a lógica racional, porque, em sua forma notória, a fantasia não procura eliminar o medo, declarando sua falta de significado, porém trabalha através de sua representação, onde tudo

passa a ser *unheimlich* (Portugal, 2005). A “inquietante estranheza familiar”, portanto, exerce fascínio, pois reafirma ser impossível ocultar o que não veio à luz.

Os elementos inquietantes e o duplo fazem parte da constituição do vínculo humano e da categoria do desamparo, um território psíquico que requer a cobertura de falhas e o estabelecimento de um sentido e de uma ordem. Enquanto reedição do passado, algo incomodamente familiar retorna se repetindo, mas, no entanto, se apresenta como diferente. Também, como território do inconsciente, o inquietante representa a condição de *Pathos* no indivíduo, onde o conhecimento psicanalítico é orientado a fim de dar sentido a determinadas experiências, a buscar reconhecer o que ainda não foi nomeado e é regido pelos domínios do inconsciente. O ato psicanalítico, com isso, promove o “estranhamento familiar” no psiquismo do analisando, propondo paralisar o sintoma, ao promover a elaboração e a vivência simultânea de desterritorialização e de aquisição do saber (Kupermann, 2003).

Em suas contribuições sobre o conceito intitulado como *Gêmeo Imaginário*, Bion (1994) refere-se a sugestões da atividade moral que é estrangeira à personalidade estruturada, assim como um sonho terrível em que, por exemplo, o sujeito aprisionado em seu carro possa ser perseguido por seu gêmeo. Tal atividade psíquica é, portanto, nomeada por ataque cruel do supereu, o qual assassina o ego.

Desse modo, o funcionamento cíndido da personalidade age como um sistema de dupla imaginária, isto é, uma parte da personalidade utiliza-se de elementos arcaicos do próprio sujeito e a outra se vale de processos intrapsíquicos projetivos, devido à incapacidade do sujeito em tolerar as realidades psíquicas internas que coexistem em si. Com isso, a realidade interna e externa são negadas.

Já para Freud (1940 [1938]/1996b), quando uma criança, por exemplo, está em vias de satisfazer uma exigência pulsional e subitamente se assusta com o ensinamento da

experiência, ou seja, a continuação desse contentamento resultara em um perigo real, onde o Eu deverá renunciar a satisfação ou rejeitar a realidade. Estabelece-se, portanto, um conflito entre a exigência por parte do Eu e a proibição por parte da realidade. A divisão do Eu resulta, nesse caso, na utilização de mecanismos de defesa que rejeitam a realidade e se recusam a aceitar qualquer proibição. Por outro aspecto, ao reconhecer o perigo da realidade, assume o medo desse perigo como um sintoma que tenta desfazer-se do próprio medo.

A categoria da “inquietante estranheza familiar”, o duplo e as divisões do Eu acolhidas por Freud instigam à reflexão acerca do que é desconhecido na inconsciência psíquica dos indivíduos. Algo faltoso, desejado ou temido possibilita a dualidade: outra metade, boa ou ruim, mas sempre complementar a sua finalidade. O “outro eu” sustenta a ideia do ser completo, total e inteiro, o qual foi perdido. A mitologia pessoal, para Giora (2015), é encantadora, porém entrar em contato com ela pode causar o horror e o sentimento de “inquietante estranheza”. O duplo romântico – o Eu no outro ou a parte do Eu alocada no outro – configura pares e deposita no externo o que é insuportável em si mesmo.

Mas tudo está lá, como parte perdida de nós mesmo, mas que foi guardada; pareceria algo para ser suprimido, recalado, aniquilado, esquecido, por não ser bom. E o esquecimento então cria um núcleo velado, que acaba determinando em nós atitudes por vezes estranhas, paradoxais, bem como inibições e repetições, na ilusão de que o entendimento seja possível. O esquecimento passa então a funcionar como um muro defensivo, um dique, por trás do qual ficam as palavras e o silêncio. E às vezes, ou quase sempre nas situações em que o recalado reaparece, mesmo que discretamente, nos estranhemos, e muito. Que é esse outro em mim? Quem é esse

outro que se ligou a mim? De quem é essa fala? Por quem falei? Para quem falei? (Giora, 2015, p.12).

Todos os sujeitos durante sua existência convivem com mistérios, que giram, sobretudo, a respeito de mistérios essenciais e que se camuflam no complexo de castração, sendo a transitoriedade e a morte. Os maiores segredos são aqueles que remontam ao tempo, onde o ciúme, a rivalidade, o amor e o ódio, vividos dentro da família, por exemplo, não se apresentam expressos, o que, por sua vez, gera novos mistérios e fantasias, retomando a estação edípica; um tempo de indeterminação, que carrega a marca do proibido, do incestuoso e do inconfessável.

Se, por um lado, a experiência de contato com o inconsciente é acompanhada da estranheza, a qual assinala uma divisão para o indivíduo, por outro prisma a produção fictícia, tornando o inquietante mais confortável em concebê-lo.

O *Unheimliche* pertence à psicanálise, pois, como litoral, consiste em reproduzir, em “redoar” essa metade sem par da qual subsiste o sujeito, no ponto em que o inconsciente não se mistura como uma linguagem, perfurando a face serial do significante – o *Heim*, o familiar. Por outro lado, a escrita do *Unheimliche* pertence à literatura, onde se associa, segundo Borges, ao limbo dos poetas, só de letras, como estas paisagens “de horror tranqüilo e silencioso” (Portugal, 2006, p. 162).

Enquanto objeto de saber, capaz de elaborar as mazelas da realidade psíquica com a realidade externa, a literatura transporta a vida ao texto e o texto à vida. De fato, a fantasia,

elemento fundamental ao texto literário, também é construída a partir de um núcleo da realidade, do mesmo modo que algumas lendas e mitos são contados, transformando consideravelmente certos acontecimentos históricos. Como um fenômeno notoriamente humano, a criação literária será sempre tão complexa, fascinante, misteriosa e essencial quanto à própria condição humana.

Como saberes orientados à representação das possibilidades da condição humana, a literatura e o conhecimento psicanalítico possuem um vínculo intrínseco, conforme aponta Kon (2003). Já para Green (1994), o psicanalista deve ter uma visão de que toda a experiência feita, sendo ela até mesmo a literária, requer o uso da interpretação, a qual não se faz apenas pela revelação de um sentido oculto, mas, através da criação de um sentido ausente, onde a verdadeira invenção de um sentido costuma dizer o que permaneceu em sofrimento. Freud, todavia, apresentou a atitude inicial de desconhecimento quanto a imagem de “um outro”, referindo-se ao fenômeno do duplo como algo estranho, que detém força na suspensão do juízo da realidade e na confusão entre a percepção e a fantasia. Todavia, conseguiu captar que a figura, a princípio um intruso, era o reflexo de si mesmo: o duplo. Logo, os conflitos da posição freudiana diante da função da arte e do artista caminharam para possibilidade de um fazer psicanalítico (Kon, 1996).

A psicanálise, segundo Freud (1913/1996), é um procedimento médico que propõe a “cura” de certas formas de doenças nervosas, as neuroses, por meio de uma técnica psicológica. A investigação psicanalítica, ao partir da análise dos sonhos, permite a construção de uma psicologia das neuroses que é construída continuamente. Os fenômenos psicopatológicos seriam desencadeados através de forças motivadoras de origem psíquica, sendo que os sintomas eram provenientes de conflitos internos, nos quais o paciente combatia continuamente seus desejos inconscientes.

O estabelecimento da hipótese de atividades mentais inconscientes seria advindo dos estudos da filosofia. Entretanto, o inconsciente, para os filósofos, foi algo místico e inatingível, cuja relação com a mente permaneceu obscura, ou identificaram o mental como sendo o consciente e passaram a deduzir, dessa definição, que aquilo que é inconsciente não pode ser mental, tampouco assunto da psicologia. De acordo com as afirmações de Loureiro (2002), as afinidades entre a psicanálise e o Romantismo Alemão iniciam-se por meio da arquitetura da alma humana, em que a noção de inconsciente foi a primeira afinidade convocada. Elemento essencial para a psicologia romântica, o inconsciente é postulado com a predominância de fatores irracionais na maior parte das manifestações psíquicas dos indivíduos e das coletividades.

Os grandes temas abordados pela literatura fantástica – a loucura, o duplo, o invisível, o espelho, a sombra, a morte, a solidão, a sexualidade, o desejo, o feminino, o que não tem sentido, o impensado e o impensável, a busca desesperada por encontrar respostas na razão, na ordem, no método, o que pouco antes ainda garantia, sem surpresa, a certeza sobre si – parecem acomodar-se perfeitamente na perplexidade nova que toma o homem da modernidade. É em relação à sombra desse homem, não mais passível de ser iluminado por um ordenamento natural da representação, que se insurge numa nova humanidade, numa nova rede epistêmica, o incompreensível, o impensado e impensável, o inexplicável soterrado pela razão clássica (Kon, 2003, p. 16).

Nesse sentido, o homem-psicanalítico é um ser dotado de interioridade e abriga a exterioridade do fantástico. O inconsciente freudiano, por conseguinte, é o território inédito

que lhe é intrínseco. O mundo psíquico vai acolher o maravilhoso, atraindo-o para seus domínios e procurando, assim, desfazer o mistério essencial do fantástico.

Para Kon (2003), comprehende-se a criação do pensamento freudiano e do homem-psicanalítico, devido às ressonâncias e confluências como uma literatura específica, própria à metade do século XIX: a literatura fantástica. A psicanálise, portanto, nasce como portadora de uma diferença interna, pois, se de um lado acolhe o insólito no homem, dando visibilidade e presença ao que até então não fazia sentido ou era oculto, de outro, trata de apaziguar o indomável e até mesmo o inominável, ao estabelecer uma lógica própria à razão que procura reinserir, no admissível, aquilo que teima em escapar.

O termo “inconsciente”, de acordo com Ffytche (2014), foi utilizado pela primeira vez por Schelling, em 1800, sob análise das condições inconscientes da autoconsciência e das origens da arte. O inconsciente romântico, conforme pontua Loureiro (2002), não é formado pela soma dos conteúdos esquecidos ou reprimidos propostos por Freud. Não é uma consciência larval, como conceituou Leibniz e nem mesmo é uma região obscura e perigosa, como assinala Herder. Ele é a própria raiz humana, o qual se relaciona com os processos da Natureza e permanece em harmonia com o Cosmos e com a origem divina. Portanto, o inconsciente romântico é “interno” e se abre para a comunicação com o Todo, com a Natureza, sendo uma passagem do Eu ao fluxo cósmico.

O metafísico arquitetado enquanto possuidor do “divino” individual, por sua vez, rompe com o modelo da procriação na realidade, uma vez que o sujeito não resultaria de seus pais humanos. Ele seria criação do vínculo oculto com sua fonte: o metafísico.

Bornheim (1985) assinala que, no Romantismo, almejou-se à fusão de uma unidade superior. Contudo, todo conhecimento deveria ser explicado a partir de um princípio básico, de raiz fundamental a todas as culturas.

Como componente da estrutura da história, Ffytche (2014) sugere que o inconsciente romântico foi formado por processos divisórios primordiais e de repressão dentro da cultura. A tarefa de encontrar indícios de crise nos registros mais antigos da vida humana permitiu averiguar que o absoluto imergiu na inconsciência, não apenas como nascimento ontológico, mas enquanto a ocorrência do real. Desse modo, o inconsciente foi discernido por Schelling, por meio da mitologia grega, assim como Schubert aludiu aos vestígios a uma época perdida primordial, envolvida nos cultos de mistérios clássicos.

Fichte pretende estabelecer a distinção entre o dualismo entre a mente e a corporeidade. “O que sou, por essa razão eu sei, porque eu sou...”. Aqui nenhuma conexão entre sujeito e objeto: e essa sujeito-objetividade, essa volta do conhecimento a si mesmo, é o que eu designo como o conceito “Eu”. Esta não é uma declaração psicológica a respeito da maneira como a consciência vivencia a si mesma, mas é relevante para a maneira pela qual a autoconsciência, a autodeterminação e a individualidade são concebidas com relação umas às outras (Ffytche, 2014, p. 71).

As análises românticas sobre a natureza do inconsciente e a atenção quanto aos fenômenos do Eu, ainda de acordo com Ffytche (2014), tiveram como referencial os estudos de Schelling e Schubert, os quais descobriram a divisão existente entre o diálogo entre *self* consciente e um *self* inconsciente, sendo eles, possuidores de aspectos misteriosos ou reprimidos da natureza moral. A psique, tanto para Carus quanto para Schelling, não era apenas uma intermediária entre o corpo e a mente, pois mediava a determinação e a liberdade, a necessidade lógica e psicológica acerca do pensar sobre si mesmo como fundamento da

criação livre de si. Já para Fichte, a harmonia do sujeito com o inconsciente viria através da atenção para consigo mesmo e para com tudo que cerca o interior de si.

A psicanálise freudiana (1919/2010), ao adotar como fundamento em seus estudos a natureza do fenômeno do duplo, a “inquietante estranheza familiar”, aos processos inconscientes, aos mistérios do inexplicável contidos na narrativa de Hoffmann, pretendeu mapear e esclarecer os acontecimentos sobrenaturais, a fim de torná-los menos obscuros e entender sua causalidade oculta. Os vários dualismos ao nível da representação em Freud, como, por exemplo, os princípios de prazer e os princípios de realidade, o inconsciente e o pré-consciente/consciente têm o mesmo inconsciente como instância mediadora entre eles. A superação do dualismo entre a fantasia e a realidade torna-se um jogo sustentado pelo dinamismo da literatura fantástica. Freud transformou o universo do fantástico no retorno do familiar reprimido, por meio das narrativas dos escritores do cenário romântico, como, em especial, em Hoffmann.

Freud em *Uma nota sobre o inconsciente na psicanálise* (1912/1996), expressa que o termo inconsciente sempre esteve presente no imaginário psicanalítico, mas, contudo, estava latente na consciência. O termo havia sido empregado em seus artigos anteriores tendo o sentido descritivo e, de tal modo, o inconsciente designa não somente as ideias latentes em geral, as quais, em um primeiro momento, podem vir a ser chamadas de pré-conscientes, mas, se refere, sobretudo, ao caráter dinâmico que tais ideias, as quais se mantêm apesar de sua intensidade e atividade, à parte do nível consciente.

Os lapsos na linguagem, os erros na memória, o esquecimento, a natureza dos sintomas e o estudo dos sonhos permitem compreender e demonstrar a deficiência destas funções, devido à ocorrência da ação de ideias inconscientes. O produto das ações inconscientes pode vir a penetrar na consciência, no entanto, é necessária uma quantidade de

esforço do indivíduo, pois, ao perceber a imersão desses conteúdos, o sujeito pode sentir repulsa e ser dominado pela resistência causada por eles. O inconsciente também é caracterizado como o enigma de um ato psíquico bem definido e, onde as noções de tempo e espaço perdem sua importância. Os processos mentais inconscientes são completos e perfeitos, assim como aos mecanismos da vida consciente. Medeiros (1959) afirma: “em verdade é como se dentro de nós vivesse um diabo que nos obriga a fazer coisas que nos surpreendem”.

O conceito do Eu, da maneira como Freud o utiliza, para Ffytche (2014), oscila entre a objetividade genérica e individual e, também, enquanto algo socialmente coesivo, como o bom-senso e a realidade objetiva. Loureiro (2002) aponta que o conceito de Eu formulado por Freud é precário, pois ele é esmagado por outras instâncias – pelo isso e pelo supereu. Contudo, o isso seria um alargamento em direção ao instinto, aquilo que permanece intocado pela cultura, ao permitir com que o sujeito escape das opressões do mundo externo.

De acordo com Sandler (2000a), as ideias de “extrusão” de características internas à mente, que sejam mal vindas, temidas, ou sentidas como dolorosas inventam uma verdadeira psicologia, em que se imagina tanto uma causalidade – sempre externa – como um “conhecimento” do mundo e das pessoas feitos à custa de um tipo de “espelho”. O mundo e as pessoas relembram constantemente a pessoa, a ela mesma, visto como que “espelham” a pessoa. Ela percebe algo em si, mas não suporta essa percepção. Assim, nesse sentido, as pessoas e o mundo passam a “ser” como a mente que os produziu, revelando um idealismo/subjetivismo.

Tal mecanismo é uma característica onipotente, conferida desde os primórdios à própria divindade, que teria feito o homem à sua imagem e semelhança. Essa atitude seria posteriormente entendida por Freud como “projeção” e, na obra de Rousseau, essa tendência

aparece cristalina, na afirmação deste de que o homem é naturalmente bom e somente pelas instituições é feito mau. O homem, portanto, teria as combinações do “anjo”, conceituado por Rousseau, e com o pequeno selvagem, proposto por Freud.

“Até os dias de hoje, a psicanálise é encarada como que cheirando a misticismo e o seu inconsciente é olhado como uma daquelas coisas existentes entre o céu e a terra com que a filosofia se recusa a sonhar” (Andrade, 2000, p. 27). O ocultismo, no entanto, dentro dos limites assinalados pelo incognoscível, anuncia a subdivisão daquilo que ainda não é conhecido, mas que poderá algum dia vir a ser.

A humanidade, de fato, é formada por elementos contrastantes, por deparar-se com a mistura de dois gêmeos inimigos, que lutam a fim de ser o centro da atividade psíquica. Kon (2003, p. 213), no entanto, destaca: “Somos, com Freud, não mais vítimas dos poderes do maravilhoso, mas, sim, vítimas de poderes maravilhosos internos ao nosso ser”.

3.2 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann

Somente a mais pura consonância do princípio psíquico inerente à lei do dualismo favorece a operação que vou agora empreender (Hoffmann, 1819/2009, p. 92).

Mas longe de mim está a mania de querer explicar por meio de vis princípios físicos aquilo que só no campo do puramente psíquico encontra sua inabalável origem natural (Hoffmann, 1819/2009, p. 147).

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann – cujo penúltimo nome substituiu para Amadeus em homenagem a Mozart – nasceu em 24 de Janeiro de 1776, em Königsberg, Prússia (posteriormente Kaliningrado, Rússia) e veio a falecer em 25 de Junho de 1822, em Berlim, na Alemanha.

Hoffmann, em Berlim, consolidou-se como escritor, com suas histórias de mistério e terror, as quais tornaram-no um dos mais expressivos novelistas alemães. O poder de imaginação o levou às fronteiras do sobrenatural, vindo a influenciar uma série de escritores como Baudelaire, Maupassant, Poe, Wilde, Dostoiévski, Álvares de Azevedo, entre outros. Ao lado de Goethe e Heine, Hoffmann é um dos maiores escritores alemães de repercussão internacional.

Além de escritor, Hoffmann foi músico, pintor, caricaturista, diretor de teatro, introduzindo *Calderón* no palco alemão. Boêmio é o protótipo do artista romântico. De acordo com a enciclopédia *501 grandes escritores* (2009, p. 128), o epitáfio do artista definiria bem sua personalidade e seus múltiplos talentos: “Conselheiro do Tribunal de Justiça, excelente em seu ofício como poeta, músico, como pintor, dedicado a seus amigos”.

Como uma literatura específica, própria à metade do século XIX, a literatura fantástica, segundo os apontamentos de Todorov (1981), é um gênero literário, no qual as narrativas ficcionais estão centradas em elementos conhecidos ou desconhecidos na realidade pelas ciências dos tempos, em cuja obra foi escrita. Os relatos fantásticos encontram-se ante o inexplicável, uma vez que, assim como no pensamento mítico, a literatura fantástica não ignora o limite entre a matéria e o espírito, mas, pelo contrário, busca o pretexto para incessantes transgressões. No universo evocado pelo texto, produz-se um acontecimento ou ação que provém do sobrenatural ou de um falso sobrenatural, provocando a reação no leitor implícito, como, também, geralmente, no herói da história. A existência de seres ou acontecimentos sobrenaturais, mais poderosos que o homem e do qual a razão conduz o leitor não a comprovar os fatos narrados, mas à necessidade de buscar pelo seu significado.

O fenômeno de tal literatura decorre da incerteza causada diante das leis naturais, frente a um acontecimento sobrenatural, no qual, a relação com o real e com o imaginário

rompe a ordem, desencadeando o mistério, o inexplicável e o inalterável da determinação cotidiana. No autêntico campo do fantástico, existe sempre a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas, ao mesmo tempo, esta explicação carece por completo de probabilidade interna. Há um fenômeno estranho que pode ser explicado de duas maneiras: por tipos de causas naturais e sobrenaturais. A possibilidade de vacilar entre ambas cria o efeito fantástico.

As condições necessárias a fim de definir a determinação do gênero fantástico, para Todorov (1981), devem cumprir três características: em primeiro lugar, o texto deve direcionar o leitor ao universo dos personagens, como um mundo de pessoas reais; em segundo lugar, o leitor deve hesitar quanto a uma explicação natural ou explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. No momento em que o leitor acomete ao mundo dos personagens e se volta para sua própria prática – a de leitura – há o perigo de ameaça ao fantástico, situado ao nível da interpretação. Finalmente, na terceira condição, o leitor deve adotar a atitude frente ao texto, de nem interpretá-lo por meio da alegoria e nem de tomá-lo pelo sentido da interpretação “poética”.

Perante eventos impossíveis de serem elucidados pela ordem do mundo familiar, duas soluções são possíveis: tratá-lo com ilusão dos sentidos ou como parte realmente integrante de uma realidade, regida por princípios, ainda desconhecidos. O fantástico, com isso, ocupa o tempo da incerteza e se escolhe uma das duas respostas, a fim de se deixar o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o do estranho ou o do maravilhoso.

O homem busca por sentidos para a vida, por isso, a agregação ao fantástico diante de artifícios literários como a ficção científica tem como principal característica proporcionar a reflexão sobre aspectos da sociedade de massas, a falência do pensamento utópico através da defesa do “todo” em detrimento das “partes”, como também a valorização de ideias

igualmente em detrimento de fatos. Para Dutra (2012), o escritor traz personagens que revelam um sujeito massacrado pela técnica, a despeito da evolução científica e, por um sistema governamental que intenta controlar sua vida, sua reprodução e sua própria morte.

É possível encontrar na ficção de Hoffmann um universo observável da condição fragmentada do homem moderno, o qual começa a esboçar-se no final do século XVIII, coincidindo, portanto, com o surgimento do gênero fantástico. O fantástico, conforme assinala Batalha (2012), em sua especificidade genérica ou modal, vincula-se ao advento da modernidade. A demarcação semântica maravilhoso/fantástico é fruto dos progressos estéticos e sua oposição metatextual foi se construindo gradativamente, uma vez identificadas as condições intrínsecas exigidas para a existência dos dois gêneros, ou subgêneros. O fator determinante do fantástico é o conceito de “ruptura” da racionalidade.

Na cultura literária no final do século XVIII, segundo Safranski (2010), emergindo diante da ânsia pelo secreto, pelo fascinante desejo de mudança na mentalidade que repulsa o espírito racionalista, esta atmosfera favorece o surgimento de um gênero literário sobre irmandades secretas [*Bundesroman*], que conta com horror dosado, por exemplo, sobre misteriosas irmandades e suas façanhas. A ânsia pelo segredo era uma força motriz, tanto para aqueles que formavam alianças secretas, quanto para os que se deixavam intimidar por elas. Tal gênero era lido por Hoffmann e, logo após constantes leituras, ele começou a escrever seu primeiro romance sobre irmandades secretas, que, contudo, não foi publicado.

O ponto de referência real das histórias acerca das irmandades secretas são os jesuítas, os maçons, os iluminados e os rosa-cruzes. Esse tipo de romance utiliza um esquema estereotipado, no qual uma pessoa inofensiva cai em uma armadilha misteriosa; é perseguida; e determinadas pessoas que, aparentemente sabem tudo sobre ela, cruzam seu caminho. De maneira comum, o protagonista penetra nos recônditos mais secretos da irmandade e, por

vezes, é iniciado aos mistérios de uma escondida sabedoria ou intenção oculta. Conhece alguns líderes, porém, jamais o maior deles. Os pertencentes da irmandade, identificados, muitas vezes, se tratavam de pessoas que a vítima conhecia há algum tempo. Nessas narrativas, costumeiramente, há uma boa e uma má entidade, lutando uma contra a outra e, também, agentes duplos estariam infiltrados no decorrer dos eventos.

Emergindo do contexto de que muitos duvidavam do gradual crescimento do progresso iluminado, o sonho, como um estado de emergência, permitiria deixar de lado algumas etapas e fazer logo a felicidade individual, antes ainda que a razão garantisse a felicidade da humanidade. Aguardavam-se mudanças surpreendentes, encontros que trouxessem a prosperidade. Portanto, as fantasias que contornam as sociedades e os complôs de segredos agitavam o público e, com isso, possibilitava o encontro com um mundo desconhecido, tornando-se autodescoberta.

Nas consagrações dos mistérios dos antigos, segundo Schiller (2011b), havia uma impressão temível e solene a fim de privilegiar o recurso do silêncio, o qual fornece à imaginação tanto um espaço livre para expectativas quanto um receio que está por vir. Nos exercícios do culto, no silêncio de toda uma congregação e nas superstições populares o silêncio torna-se dispositivo eficaz para os devaneios, impulsionando o fantasiar. Além disso, o silêncio nos palácios encantados, que surgem nas lendas das fadas e as florestas encantadas inhabitadas, incitam a solidão que, no entanto, traz um fundamento objetivo para o principal temor: a ideia de desamparo do sujeito romântico.

O misterioso, enquanto categoria de ilusão, no final do século XVIII, ainda não havia sido desvendado e ainda possuía uma natureza inquietante. Nesse sentido, Safranski (2010) ressalta que o pensamento central do discurso de Novalis é o de que: “onde faltam deuses, reinam os fantasmas”. A partir disso, o mundo foi conduzido pelos mistérios e pelos

fantasmas e tais tendências seriam convergidas para a sociedade, para a cultura e para a política, a fim de investi-las e deslocá-las para o nacionalismo e para o poder político. Atualmente, tais condutas teriam um sentido sagrado, sendo chamadas de “ideologias” e, também, quando se separou o saber da crença, as pessoas foram lançadas a uma nova confiança: a ciência como religião substituta.

Sobre o escapismo dos românticos, tão recorrentes em suas obras, constitui uma resposta direta a questões vividas em seu momento histórico, o que é notavelmente visível no caso de Hoffmann. Percebível inclusive em seus contos de fadas, nos quais o elemento mágico não serve simplesmente para imergir o leitor em uma atmosfera de sonho, mas sim para levá-lo a ver a própria realidade sob um novo prisma. A fantasia mostra-se sustentada ao propor o secreto, o indefinido e o impenetrável como objetos de terror. Para Schiller (2011b), enquanto elemento da realidade, a imaginação oferece-se aberta ao reino das possibilidades, pois tende para o terrível, podendo vir a causar repúdio, justamente porque se supõe coisas ruins, mais do que se espera por coisas boas, devido ao elemento subsidiado pelo desconhecido.

Berlin (2015) enfatiza que, no Romantismo, sobretudo, nas narrativas de Hoffmann, a estrutura fixa das coisas e da existência sufocaria o campo da ação e, a partir disso, as fragmentações, as sugestões, os vislumbres e a iluminação mística seriam as formas para se captar a realidade, visto que qualquer tentativa de circunscrever e oferecer uma explicação absoluta e coerente frente à mesma estaria, basicamente, produzindo perversões e caricaturas. Tais ideias estariam no cerne da fé romântica, em conjunto com a de que: “o homem seria um jouete nas mãos do destino” (Carpeaux, 2012, p. 118).

O caos, de acordo com Safranski (2010), existente em diversas dimensões, fato que, até mesmo o próprio Eu contém o caos e, de tal forma, a experiência plenamente desenvolvida

a fim de experienciar si mesmo, adviria por meio da espontaneidade, pois, o “Eu sou” é o segredo revelado do mundo. O mundo, entretanto, não é o resumo de todos os fatos, mas de todos os acontecimentos; daquilo que se descobre pela movimentação produtiva do Eu, expandida por meio da sua liberdade criativa.

Para os românticos, Rosenfeld (1993) destaca que a realidade empírica é mera aparência, pois, no íntimo, o mundo é espírito, que facilmente se condensa em “espíritos”, ao fantástico. O irreal e onírico se localizam, por vezes, em pleno ambiente real, descrito com grande precisão. Para Safranski (2010), em Hoffmann, o sobrenatural torna-se natural e comum, enquanto a realidade da vida cotidiana se torna sinistra e assombrosa.

Talvez, o caso mais interessante de quebra de convenções se encontre nas narrativas de Hoffmann e o principal tema de suas ficções, as quais acentuam tais rupturas, seja a capacidade de transformar qualquer situação, através da ilusão psicológica. O objetivo de Hoffmann foi o de tentar confundir a realidade com a aparência; a de dissolver a barreira entre a realidade e a ilusão, entre o sonho e a vigília, entre a noite e o dia, entre o consciente e o inconsciente, a fim de produzir um significado do universo sem barreiras, sem muros, através de uma contínua transformação, partindo da vontade individual de moldar aquilo que se deseja. Portanto, no Romantismo, foram reconhecidos certos aspectos da condição e da existência humana, as quais haviam sido excluídas e tais incompreensões e paradoxos foram evidenciados através das manifestações artísticas, próprias ao período (Berlin, 2015).

Os espaços das narrativas em Hoffmann são retilíneos e delimitados, mesmo quando por fora denotem amplidão, pois, têm o efeito paradoxal de evocar o sentimento de estreiteza. As regularidades no espaço causam o mesmo efeito das repetições no tempo, pois, quando são utilizadas de forma econômica, produzem o sentimento de ritmo e, até mesmo de beleza. Conquanto, usadas de modo abusivo, assumem a monotonia e o tédio. Os espaços vastos se

encolhem quando a razão retrocede ao comum, ao incomum e ao previsível, o que não pode prever e, por isso, o já citado antiprograma romântico em Novalis: “tudo depende de dar ao que é usual uma aparência misteriosa, ao conhecido a nobreza do desconhecido, ao que pode perecer a aparência do infinito” (apud Safranski, 2010, p. 185).

Para Dimas (1994), a ambientação é subjetiva e implícita, o que faz com que atinja elevados valores simbólicos na narrativa em que se insere. Todavia, como é expresso, o espaço em instâncias posteriores pode atingir determinado valor simbólico. Em Hoffmann, as personagens se perdem no tempo e no espaço, elementos utilizados para demonstrar a busca dos indivíduos românticos diante da construção de sua própria identidade, por meio da interação propiciada pelo ambiente em que se vive. Os espaços nas narrativas de Hoffmann permitem identificar os indivíduos a lugares sociais existentes. Porém, também, há o intuito de representação social e, ao mesmo tempo, o de preservar a condição ficcional do relato, ou seja, considerá-la como um processo de criação estética.

É deslocável o presente, como deslocáveis são o passado e o futuro. Nas narrativas de Hoffmann, o presente é considerado como incerto e frustrante; o futuro, desolador; e, com isso, o tempo passado torna-se o cenário do imaginário e do fantástico para a apresentação do enredo e das unidades espaço-temporais. O momento atual, o passado remoto e idealizado, as imagens obsessivas e confusas quanto ao futuro, além de poderem ser conceituadas como um tratado psicológico processam-se em um nível narrativo, cujas estruturas temporais não têm uma marcação nítida.

Para Rosenfeld (1996), Goethe já havia reconhecido a subjetividade e relatividade do tempo, sendo que a vivência subjetiva se afasta do tempo cronológico dos relógios. Em cada instante, a consciência engloba o presente, o passado e o futuro, sendo um horizonte de possibilidade e expectativas. Portanto, o espaço, o tempo e a causalidade, ao serem

desvelados, se constituem apenas como aparências exteriores e tornam o mundo narrado um ambiente caótico e opaco, características próprias ao “espírito do tempo” do Romantismo.

Dois caminhos são definidos nas narrativas de Hoffmann, segundo Carpeaux (2012). De um lado, a transformação do Romantismo em um espetáculo, comercialmente explorado para as grandes massas de leitores e, do outro lado, a elevação, que o pensamento de Novalis se encontra com a arte de Baudelaire. Nos contos de Hoffmann, por exemplo, Safranski (2010) afirma que todos os cidadãos vistos como comportados e, os quais não permitem ser constrangidos, representam essa tendência para identidade sem surpresas. Contudo, ao não desejarem nenhuma mudança, faz no máximo carreira: uma versão burguesa e banal da metamorfose; a verdadeira ameaça à geração que rompeu com a antiga crença de que não se encontra satisfação na razão, mas que havia sido motivada pelos voos da imaginação. Encontra-se, portanto, na monotonia e contra aquilo que ela acarreta: o mal-estar diante da normalidade concentrada no medo do tédio - a consciência do vazio, a insignificância da existência e do nada.

Em Hoffmann, o aniquilamento fantasmagórico da realidade empírica se produz constantemente tanto pela passagem a um mundo ideal quanto pela deformação grotesca da realidade vulgar. De acordo com Rosenfeld (1996), os bons e maus espíritos, de um mundo onírico e espectral, repetem e ecoam a fragmentação e desarmonia do mundo real. Nota-se também, em Hoffmann, uma inclinação às ciências ocultas (sonambulismo, fantasmas, telepatia, mesmerismo), na qual a súmula da tendência de sua obra se concretizou pela efusão violenta de paixões, pela visão dissonante do mundo, pelo ímpeto irracional, pelo lado noturno e tétrico da vida, pelo estranho, excêntrico, caricato e grotesco.

Freud, em *Prefácio e textos breves. E. T. A. Hoffmann e a função da consciência* (1919/2010), aponta o romance *O elixir do diabo*, de Hoffmann, como sendo rico em

descrições de estados anímicos patológicos. O personagem Schönfeld consola o herói da história, estando este de consciência temporariamente perturbada. A personagem ainda pontua que a consciência é uma maldita atividade, um atroz fiscal, um auxiliar de controle, que “montou seu escritório no pequenino cômodo superior” e complementa, ao notar que: “a mercadoria pretende sair”. Hoffmann (1819/2009) destaca, a partir disso, que o psíquico condiciona o organismo humano, que deve sua existência ao espírito e à faculdade do pensamento.

O princípio de utilidade e de funcionalidade que oculta as fantasias do mundo burguês é um dos motivos para o desajustamento romântico diante da normalidade. Outra razão para que os românticos lutem contra a realidade é um processo que Hoffmann denomina “perda da pluralidade” (Safranski, 2010). Desse modo, no Romantismo é proposto o *Pathos* de um novo começo, por meio da experiência de conversão, ao voltar-se para a interioridade.

O homem dilacerado, saudoso de unidade, é tema constante das seguintes obras de Hoffmann: os quatro volumes de *Fantasiestücke in Callots Manier* [Contos Fantásticos à Maneira de Callot, 1813-1815], os três volumes dos *Nachtstücke* [Contos Noturnos, 1817], os quatros volumes de *Die Serapionnsbrüder* [Os irmãos Serapions, 1819-1821] e no volume único de *Hoffmanns Tod* [A morte de Hoffmann, 1820-1825].

O Eu, no Romantismo, segundo Rosenfeld & Guinsburg (1985), coloca-se diante de um espelho, que é ele próprio e no qual se desdobra. Com isso, perdidos os fins e os objetos superiores desta busca, restam os meios entre os quais se incluem o próprio objeto imediato e ponto de partida, ou seja, o homem singular. É nele que se concentra a ironia romântica, sobretudo sob a forma de autoironia. Dessa forma, uma parte do Eu converte-se em objeto, enquanto a outra se mantém como o sujeito que ironiza. No Romantismo, o grotesco eclode

nas desordens dos níveis do ser, fazendo-se saltar à superfície expressiva da obra artística, justamente por compulsão das oposições radicais que seus traços envolvem.

O fenômeno do duplo, no Romantismo, especialmente em Hoffmann, representa a dependência a símbolos paradoxais e alternativos do cenário fantástico, diante das descobertas científicas e racionalismos propostos pelo Iluminismo. O duplo assume seu próprio conjunto de leis únicas, que apresenta o intuito de expressar um Eu dividido, revelado de forma dramática, fluida e enigmática, o qual escapa do raciocínio fundamentado pelo real. Os termos dualidades, antíteses e cisões remetem ao terreno do imaginário, onde o retorno a lendas e histórias mágicas da tradição popular se articula ao profundo estado de insegurança individual, social e comunitária. Como o mundo da diferença é calcado por meio do sentido de valor, a noção do duplo inquieta e testemunha a insuficiência do ser. O encontro com “um outro”, com a identidade dividida, sugere ser um mito o encontro consigo mesmo, pois o Eu é uma entidade desconhecida, contudo, é necessário a busca pelo conhecimento sobre si e sobre as possíveis verdades das muitas realidades existentes.

Hoffmann é, ao mesmo tempo, escritor industrializado, na sua existência diurna, e artista fantástico, na sua existência noturna. O primeiro transformou fantasmas para uso dos burgueses, já o outro, viu elementos de verdade, a fim de descrevê-los com o Realismo de Balzac, levando o leitor à esfera do horror drástico e sublime. A própria realidade foi transmitida de maneira inédita, como, por exemplo, quando a cidade de Berlim, cinzenta e prosaica, aparece em seus contos como um inferno povoada por diabos. O mágico, o originário da Idade Média, o fantasmagórico, nesse momento, era ligado a uma devoção, a qual, continuava a ter conjuntura. Hoffmann, além do mais, em narrativas com características inquietantes, chega a indicar o endereço dos seus fantasmas, os nomes de ruas e casas realmente existentes.

Ainda, segundo Carpeaux (2012), o recurso supremo artístico de Hoffmann foi o de contrastar, com o naturalismo do ambiente, o pavor das aparições, ocasionando ao leitor efeitos humorísticos e terrores da esfera do fantástico, os quais se confundem pela mesma raiz que possuem: a invasão da vida burguesa e normal pelas criaturas e monstros do lado noturno da natureza. Hoffmann, nesse sentido, pertence, em certo sentido, ao Romantismo de Iena e não ao de Berlim, visto que o sonho de uma vida puramente estética e surpreendente não encontrou expressão mais fantástica do que em seus contos.

Os românticos de Iena, segundo Duarte (2011), transformaram a “eternidade”, substantiva, em advérbio aplicado à renovação: ao “eternamente”. Tentaram, assim, contra o preceito ontológico tradicional, visto que a verdade absoluta é definida pela ausência de tempo da eternidade plena. Apenas é eterna a busca pela eternidade; nada que está no tempo é eterno, mas o próprio tempo o é.

A história de uma personalidade dividida, não havia sido contada com tamanha sensibilidade como foi por Hoffmann. Com isso, a dor da existência percebida durante o contexto romântico se conduz à visão de que em cada pessoa estão contidas as experiências de várias pessoas, tornando-a múltipla. No entanto, o niilismo do escritor era “vitalista”, ao afastar toda a amargura da existência, cuja consequência deste humor, o próprio Hoffmann definiria como: “Uma força de pensamento maravilhosa, oriunda da contemplação da natureza, apta a criar seu próprio sósia irônico, em cujas estranhas palhaçadas ele reconhece as suas e – eu quero manter a palavra ousada – também as palhaçadas de toda existência aqui, regozijando-se” (apud Safranski 2010, p. 205). O humorismo do terrível, em Hoffmann, de acordo com Carpeaux (2013), baseia-se no realismo quase sóbrio e exato que envolve as descrições acerca dos mistérios originários da própria vida.

A ideia de sósias, objeto de humorismo no mundo antigo e renascentista, foi então aperfeiçoada por meio da fantasia popular do *Doppelgänger* – o duplo, o homem que busca o encontro consigo mesmo. As desilusões sucessivas da realidade e da personalidade, em Hoffmann, representaram os símbolos da dissolução da realidade social pela Revolução. Para Todorov (1981), a aparição do fenômeno do duplo nas narrativas de Hoffmann são motivos de alegria, pois, representa a vitória do espírito sobre a matéria. Safranski (2012) destaca ainda que, na obra de Hoffmann, a fantasia e a realidade se misturam, pois tudo é suprimido pela consciência satisfeita de duplicidade de todos os elementos que fazem parte do Eu. Em Hoffmann, visualiza-se o que está perto, aquilo que se transforma ao que está distante. Suas narrativas surpreendem e seu leitor deve estar livre, para que veja as coisas de determinada forma, não se limitando ao campo da visão e tornando o comum verdadeiramente usual. Por meio da fantasia, há a fachada do real e foi justamente este jogo que Hoffmann trouxe novamente à tona, que é o jogo transformador do carnaval. Afastando às exigências devastadoras do exterior e familiarizado com os abismos do interior, ele se transforma em um grande “carnavalesco” da literatura do século XIX.

O carnaval permite a transformação, reprimida pela pressão de uma identidade sem conflitos no cotidiano burguês, pois pode ser vivido no instante presente, assim como o riso, que liberta o sujeito da opressão. O carnaval faz seu jogo de inversão, como quem está acima e como quem está abaixo, com o bem e o mal, com o belo e o horrendo, como o homem e a mulher. As hierarquias desaparecem e se pode rir do que, geralmente causa medo. Até mesmo com as experiências fundamentais da vida, como o nascimento, o amor e a morte, podem produzir o humor. Segundo Bakhtin (1996), a “sensação carnavalesca do mundo” - de algo corporalmente vivido, o qual produz a unidade e o caráter inesgotável da existência – transforma as situações em íntimas, subjetivas e individualizadas.

Em uma festa popular como o carnaval, portanto, há o rebaixamento, a eliminação de barreiras e a quebra com o cotidiano. Os papéis invertem-se e, ao mesmo tempo, aproximam-se, possibilitando a eclosão do cômico e a mistura entre o sagrado e o profano. Os temas desenvolvidos nas narrativas de Hoffmann, como, por exemplo, a loucura, a morte, as figuras do diabo e as dissociações da personalidade são empregadas, a fim de aterrorizar o leitor, remetendo-o ao mundo exterior, o qual não é mais sentido como sendo seu.

As luzes e o brilho próprios do carnaval cedem espaço às sombras, ao noturno e, assim, o realismo grotesco, que era claro, acessível à luz do dia, provocaria riso. Entretanto, no grotesco romântico, para Kupermann (2003), a luz deveria permanecer secreta e oculta, tornando-se inquietante. O carnaval popular permite o riso ambivalente, porém, no contexto do Romantismo passa a ser apreciado como feitura ou deformação, ainda que vivenciadas como próprias da realidade humana.

O termo grotesco, ainda, de acordo com o mesmo estudioso, foi definido como estilo artístico apenas no final do século XV, tendo como referencial a pintura ornamental descoberta nos subterrâneos das termas de Tito, em Roma, chamado *grottesca*, do substantivo *grotta*, gruta em italiano. A característica marcante dessas figurações era a mistura insólita das formas vegetais, animais e humanas, que se confundiam umas com as outras. Além do mais, o grotesco requeria uma apresentação do universo, na qual a mobilidade e as transformações impostas pelo tempo colidiam com as representações de um mundo, cuja essência abrigaria a estabilidade e a perfeição.

Em seus estudos sobre o grotesco e o sublime, Victor Hugo (2010) alude ao nascimento do gênio moderno, o qual nasceu da mescla do tipo grotesco com o tipo sublime; em meio as suas formas mais variadas e complexas e, dessa forma, oposto à simplicidade do gênio antigo. O grotesco é a mais rica fonte para as manifestações artísticas, pois objetiva,

junto do sublime, um meio de contraste. A arte, portanto, se desdobra e se faz por meio de um ser harmonioso e incompleto, onde o belo tem um tipo e o feio mil. O chamado “feio” é um conjunto que se harmoniza com toda a criação e, por isso, se apresenta em aspectos novos, mais incompletos.

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste e se tem a necessidade de se descansar de tudo, inclusive do belo. Entretanto, o grotesco constitui-se por um tempo de recuo, de comparação, um ponto de partida, de onde se eleva para o belo com uma percepção mais entusiasmada, como também expressa o pessimismo e a desistência dos românticos.

As trevas são terríveis e temíveis justamente por serem suscetíveis ao sublime: não são terríveis em si mesmas, mas escondem os objetos e abandonam todo o poder da faculdade da imaginação. Também o indeterminado é um ingrediente do terrível, pois oferece à faculdade de imaginação a liberdade de realçar o que julgar apropriado. O determinado, ao contrário, leva ao conhecimento distinto e deduz o objeto às alternativas da fantasia, na medida em que o submete ao entendimento (Schiller, 2011b).

O grotesco, dessa forma, surge por meio da desordem dos níveis do ser, isto é, quando uma perturbação é produzida e o homem se vê incapaz de exercer uma função restauradora. Seus efeitos estilísticos e as camadas ontológicas mesclam-se. Rosenfeld & Guinsburg (1985) referem-se ao grotesco como uma descoberta ou redescoberta romântica, cuja arte de Dionísio adquiriu grande importância ao homem romântico: o de deus irracional, telúrico, que ressuscitou mais uma vez para a celebração dos mistérios.

Diante da sensibilidade em conflito, do dinamismo da interiorização, reconduz-se a uma direção centrípeta, ou seja, para dentro e para o Eu, enquanto a direção centrífuga da consciência está fora e para as coisas. Sendo assim, o subjetivismo radical em Hoffmann é efetuado por meio das atitudes de ironia, de autodilaceração e de autofragmentação de seus

personagens frente ao contexto romântico, que fazem do fenômeno do duplo, em suas narrativas, um ideal romântico, ao olhar a realidade a partir de múltiplos ângulos, e tendo como perspectiva a de que a percepção da realidade pode ser mais fantástica do que qualquer fantasia. Ao representar um mundo insólito e múltiplo, a literatura fantástica e, em especial, a ficção de Hoffmann, permitem novas percepções quanto ao real, fazendo com que sua apresentação não conduza à negação das situações, mas produza à reflexão e o constante questionamento.

A ambição romântica quanto ao postulado do absoluto, portanto, afirma haver um monismo ontológico e epistemológico, logo a unidade e a síntese tanto marcam a “alma romântica”. Em Hoffmann, a princípio, como ideal romântico, existe a necessidade de se avistar um possível reencontro com a unidade perdida, que, no entanto, assinala para uma essência e origem, a qual de forma ilusória e idealizada, os românticos acreditam ter existido e buscam por seu resgate. Em Hoffmann, o possível encontro “utópico” com a unidade romântica viria por meio do resgate com o Eu. “A arbitrariedade absoluta é, em certo sentido, picante e romântica. Essa é a romantização positiva da matéria. O não polêmico é a forma negativa” (Schlegel, 2016, p. 139).

Como marca romântica, há a ambição pela unidade que envolve a poética, a lógica, a filosofia, a retórica e a ética. Contudo, para Schlegel (2016), a unidade romântica não é poética, mas mística; a unidade ética torna-se absoluta, quando individual; a totalidade do romance vem através de sua parcialidade limitada, mas se deve aspirar por uma totalidade ilimitada e a totalidade filosófica é adquirida por conta da satisfação. A unidade, a partir disso, na verdade, seria uma forma particular de unidade.

Representação absoluta é ingênuia, a representação do absoluto é sentimental. Shakespeare é, ao mesmo tempo, ingênuo e sentimental no mais alto grau. Um colosso da poesia moderno; o ingênuo em Romeu, por exemplo, é evidente intencional. Não será toda mímica absoluta, ética, infinita e potenciada uma representação do ingênuo? (Schlegel, 2016, p. 122).

Ainda, para Schlegel, (2016), a todo escrito crítico perfeito pertence à capacidade de síntese e análise absolutas. A arte, desse modo, cobiça unificar dois absolutos: a individualidade absoluta e a universalidade absoluta. “Espírito é unidade e totalidade de uma maioria indeterminada de singularidades incondicionadas. Tom é uma unidade indeterminada de especificidades. Forma é uma totalidade de limites absolutos. Matéria é uma parte da realidade absoluta. (Schlegel, 2016, p. 148).

As multiplicidades, as diferenças das personagens e das narrativas, em Hoffmann, produzem um anseio pelo saber total, que engloba o artístico, o filosófico e o psíquico, diante das diversas realidades. Porém, paradoxalmente, os românticos e os desdobramentos dos fenômenos do duplo, sugeriram o encontro consigo mesmo, mas abrem-se para a fragmentação, para o infinito, para “o sempre” acabamento e para o devir. Hoffmann, como romântico procura a totalidade romântica, mas sempre visualiza os fragmentos do Eu, a divisão que torna o sujeito um “divíduo”. O encontro com os fragmentos do Eu e com a complexidade dos vários “Eus” existentes no sujeito, faz com que a leitura de Hoffmann possibilite a percepção de que a proposta romântica se esbarre com a noção psicanalítica de um Eu descentralizado e cindido. Com isso, há o rompimento com qualquer crença a respeito de uma verdade absoluta quanto ao sujeito e, principalmente, quanto ao seu psiquismo.

A fragmentação jamais está sozinha, pois sua forma é plural. Duarte (2011) aponta para a expansão da fragmentação que, ao invés de evidenciar por soluções e respostas, o fragmento, por excelência, é incompleto e afirma a lógica da diferença: não o da identidade, a completude nunca ocorrerá, pois os fragmentos não cessam. Atravessando a formação de uma totalidade fechada e sem diferenças, o fragmento pontua, repete, lança, contradiz, isto é, forja sua duplicidade constituinte: parte e todo ao mesmo tempo.

A obra poética é frequentemente apenas o esboço, o estudo ou o fragmento, assim como o Eu. Mesmo o maior sistema é apenas um fragmento (Schlegel, 2016). A tentativa romântica, consequentemente, de alcançar o absoluto, somente pode ser relativa ou contraditória. Para Duarte (2011), isso não seria tolerável para Hegel, cuja dialética foi a estratégia para assegurar o respeito pelo princípio da não contradição, resolvendo no jogo da síntese do saber a oposição entre a tese e antítese.

Nesse sentido, a fusão com o duplo e, a partir dele, tornar-se uno, revela a tentativa romântica de reencontro com a unidade perdida. A “unidade do ser uno” está perdida, pois o Eu é fragmentado de si. A partir disso, existe a possibilidade do encontro com o duplo, como o “outro de si” ou como os “outros Eus de si”, a fim de haver a permanente construção do Eu e a eterna busca por seus fragmentos sociais e psíquicos. Portanto, o “outro”, em Hoffmann, aponta para a possibilidade da existência do “Eu”. Simbolicamente, a vida pode ser uma criação literária, que oferece ao homem, mesmo ele sendo um “divíduo”, a oportunidade de que ele seja um escritor de si.

4 A LEITURA INTERPRETATIVA DOS CONTOS

4.1 A Imagem Perdida

Um homem assim tem dupla existência; por mais que sofra e esteja oprimido por decepções, faz-se quando se recolhe a si mesmo, rodeado por uma auréola na qual não penetram a dor ou a revolta (Shelley, 2007, p. 33).

O homem, entretanto, pode ser oposto a si mesmo de duas maneiras: como selvagem, quando seus sentimentos imperam sobre seus princípios, ou como bárbaro, quando seus princípios destroem seus sentimentos. O selvagem despreza a arte e reconhece a natureza como sua soberana irrestrita; o bárbaro escarnece e desonra a natureza, mas continua sendo escravo de seu escravo por um modo frequentemente mais desprezível que o do selvagem (Schiller, 2011b, p. 68).

O conto *A imagem perdida* (2003) é originalmente intitulado como *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde* e não está incluso em nenhum livro de Hoffmann, encontrando-se como pertencente à coleção de textos dispersos do autor. Segundo Rank (2013), nesse mesmo período, no qual o ano de publicação dessa narrativa não é datado precisamente, um novo filme da Messterfilm, *O homem no espelho* [Der Mann im Spiegel] teria sido baseado nessa história de Hoffmann, sendo adaptado por Robert Wiene. *A imagem perdida* é um conto cuja temática encontra-se ligada às consequências da ausência/perda de sombra, tal como a perda da imagem no filme alemão *O estudante de Praga* (1913), o qual foi baseado em *William Wilson*, de Edgar Allan Poe.

Hoffmann, em *A Imagem perdida*, evoca a obra *História maravilhosa de Peter Schlemihl* (1814/2003), uma fábula, de autoria do escritor e naturalista franco-alemão Adelbert von Chamisso. O jovem Peter Schlemihl, de Chamisso, depara-se com uma proposta

inusitada de um estranho senhor (o diabo), que em troca de uma bolsa mágica, a qual nunca para de fornecer moedas de ouro, o jovem deveria trocar por sua sombra. Peter gostou das vantagens e fez a troca. O diabo prometeu que retornaria dentro de um ano. No entanto, logo Schlemihl se arrepende do que fizera, porque as consequências não tardaram a acontecer: as pessoas estranham e se afastam; o jovem é perseguido e afastado da sociedade. Neste momento, surge novamente o diabo, que se oferece para devolver sua sombra em troca de sua alma, porém Schlemihl resiste e nega.

O diabo insiste em persegui-lo e assediá-lo, mas Peter resiste obstinadamente, até que ele joga a bolsa mágica em um precipício e abre mão do benefício do primeiro contrato. O vínculo é desfeito e o diabo desaparece. Sozinho e sem propósitos, o jovem, sem sombra e pobre, encontra com um par de botas velhas que comprara de um mascate com suas últimas economias, sendo elas, as encantadas Botas-de-Sete-Léguas. Depois disso, a única ocupação da vida de Schlemihl foi a de conhecer cada canto da Terra e colocar seu conhecimento em livros para servir a futuros pesquisadores. A história de Chamisso tem ingredientes de uma fábula: o pacto do com demônio, as riquezas e poderes inesgotáveis, a peregrinação pelo mundo e pode ter ser uma alegoria para os tempos modernos. O homem sem sombra de Chamisso: Peter Schlemihl é representado por Hoffmann, em *A imagem perdida*.

Estruturalmente, a narrativa *A imagem perdida* (2003) encontra-se dividida em duas partes. A primeira localiza-se temporalmente na véspera do Ano Novo, em que Hoffmann (o personagem principal) relata seu reencontro com Júlia. O protagonista conhece Peter Schlemihl, sua sombra, e o General Suwarow, o seu reflexo. Júlia seduz Hoffmann, porém acaba abandonando-o e levando a sombra dele consigo. Suwarow alerta Hoffmann quanto ao perigo que está por vir, deixando uma carta, na qual está contida a história dos dois. Nesse momento, começa a segunda parte do conto, em que a história de Erasmo Spickherr, o general

Suwarow, é narrada. Deixando-se seduzir por Giulietta, permite, inconscientemente, que esta também aprisione seu reflexo no espelho. Nesse caso, as duas partes do conto estão inter-relacionadas e espelhadas.

Todos os elementos duais em ambas as histórias inserem-se nos fenômenos do que é estrangeiro, o que é aparentemente alheio ao Eu e, com isso, apenas podem ser apresentados sob a forma do mistério, do desconhecido e do enigmático. Sendo assim, a categoria do inquietante transformou-se em algo familiar, ou seja, nos próprios desejos inconscientes, os quais, contudo, ainda não são dominados e conhecidos pelo próprio sujeito. Isso faz, portanto, com que haja um aspecto assustador e pavoroso mediante a experiência.

As relações com a angústia e com o desejo inconsciente manifestam-se, assim, por meio da temática do duplo de que o “homem não é o senhor de sua casa”. O recalque, na verdade, é o retorno do recalcado e, em cada novo aparecimento, ele esbarra com a vigilância do Eu e de seus simbolismos. Todavia, o inconsciente insiste em romper com tais bloqueios e o recalcado regressa disfarçado nos sintomas, nos sonhos e em algumas vivências a princípio incompreensíveis. A repressão é o processo psíquico do qual o sujeito determina ideias, pensamentos, lembranças e bloqueios, ao submergi-los na negação inconsciente. O bloqueio, desse modo, ocasiona a angústia, que, longe de ser extinta, se liga à pulsão. O recalcado, portanto, torna-se o elemento central do inconsciente.

Em *A imagem perdida*, os protagonistas expressam a crise romântica que abrangeia tanto o conflito de seu ser quanto a de seu confuso momento histórico e social. Com isso, a crise do Eu expressa-se por meio das múltiplas e fragmentadas manifestações do fenômeno do duplo. O sujeito confronta-se com as dispersões de seus “Eus”, nos quais sua percepção oscila diante de uma imagem refletida ou que, ilusoriamente, teria, no momento passado, uma imagem de seu Eu pleno, que foi perdida e, no entanto, busca resgatá-la.

O foco narrativo da primeira parte do conto é em primeira pessoa, tendo pela personagem Hoffmann a principal, o que confirma a presença de um narrador autodiegético – aquele que descreve suas próprias experiências, configurando a entidade que protagoniza a dupla aventura de ser herói da história e o responsável pela sua narração. Com a eclosão do Romantismo, o Eu realiza uma viagem em direção ao seu próprio centro. Portanto, as narrativas se tornam o relato da abordagem pessoal, por meio de um movimento reflexivo em torno de si mesmo, através do qual o sujeito constrói a sua essencial verdade. Já a segunda parte da história encontra-se através da narração de onisciência neutra, em que a voz em terceira pessoa não realiza intrusões ou comentários gerais sobre o comportamento das personagens, embora a presença do narrador se interponha entre o leitor e a história de maneira clara.

A construção do conto, ao apresentar variações nas vozes narrativas, possibilita condições para que o real seja captado sob duas perspectivas. O foco em primeira pessoa evidencia a necessidade romântica da possibilidade de conhecimento acerca do Eu, como, também, propõe uma teoria subjetiva de interpretação e reflexão do mundo, tendo por respaldo o elemento da vivência interior, efetuada através da linguagem ficcional. Já o foco em terceira pessoa denota a intenção de distanciamento, pois, como ambas narrativas são atreladas, o protagonista da primeira parte poderia estar um pouco mais afastado de sua interioridade e fantasias a fim de poder observar os acontecimentos narrados por “um outro” com maior nitidez e desprendimento. Com isso, a duplidade nas vozes da composição da narrativa, a partir de oposições na forma de descrevê-la e tratá-la, sugere o equilíbrio ativo das forças e da necessidade de complementaridade.

Inicialmente, a atmosfera do conto sugere o mistério, algo de natureza inquietante, que poderá vir a acontecer no decorrer da narrativa. Hoffmann, o narrador, à véspera do Ano

Novo, descreve-a sendo uma tarde de inverno e sente o sangue queimar-lhe as veias e o coração a gelar-lhe o peito. Descreve sentir sensações desconhecidas, as quais poderiam ser febre ou até mesmo delírio. Os gatos estariam enfurecidos e, também, algumas vozes confundiam-se com a tempestade ou com o “tiquetaquear do relógio que assinala a queda das horas no abismo da eternidade”. Com isso, o autor sugere que o oculto e o inesperado estariam presentes na vivência de seus sentimentos, a incerteza dos fatos, assim como responsáveis pelas possíveis rupturas da ordem no decorrer do conto.

Como se trata de uma narrativa fantástica, tais elementos teriam o propósito de romper com a estrutura e com a disciplina diante do mal-estar desencadeado pelo contexto, onde os escritores românticos tinham receio acerca do tédio e da monotonia da vida burguesa, que privilegiou e ascendeu aos valores de condição quantitativa, como o dinheiro, o lucro e a realidade cruel da existência.

Para o narrador, a véspera do Ano Novo representava o irrompimento de dores morais, o sentimento de envelhecimento e a aproximação do fim: a morte. O Ano Novo é o momento quando um novo ano civil começa e, em geral, ele é comemorado e recebido com expectativas e esperanças. Contudo, para o protagonista representaria a transitoriedade da vida e do tempo, causando a desolação e o desencantamento. A passagem para o Novo Ano refere-se também aos desdobramentos da dimensão temporal, que a tradição agrária é sobreposta ao racionalismo e à lógica da matéria. A dualidade temporal vem representar a percepção incerta do sujeito no Romantismo, o qual tende a idealizar o passado em um momento presente. Com caráter angustiante, fica à espera por acontecimentos futuros, que apenas contornam-se pela negatividade e pela frustração.

O desenrolar do tempo, sendo assim, produz, no protagonista, um sentimento de nostalgia e de vazio, decorrente da sensação de impotências sobre a vida. Freud, em *Sobre a*

Transitoriedade (1916 [1915]/1996), analisa os lamentos de um poeta, cujo pensamento recai, invariavelmente, à fatalidade de extinção da beleza, seja ela o esplendor humano, bem como a Natureza que se faz destruída pelo inverno, por exemplo. Apenas quando o Eu renuncia ao objeto perdido e à idealização embutida no mesmo, conseguirá averiguar o alto conceito das riquezas do mundo e organizará em torno do seu Eu a importância do efêmero. Hoffmann, portanto, reside em uma confusão temporal, não vivendo nem no passado e nem no presente, sentindo-se fragmentado e faltoso quanto a algo que teria sido perdido – a sua unidade, que é camuflada através dos fenômenos do duplo ou dos múltiplos. Contudo, ele se perde diante de seus múltiplos desdobramentos.

A narrativa prossegue com Hoffmann relatando o dia anterior, no qual estava em uma festa e se reencontrou com Júlia, pois não se viam há cinco anos. Descreve-a como tendo feições “angelicais”, possuidora de “esplendorosa beleza”, “mais alta e mais sedutora do que nunca”. A repetição da figura de Júlia, de Hoffmann, na primeira parte do conto e da Giulietta, de Suwarow, na segunda parte da narrativa é outro elemento fundamentado no duplo, despertando a problemática da repetição, em que a compulsão à repetição se lança à percepção da inquietante estranheza familiar, a fim de que algo seja simbolizado.

Como outros desdobramentos do fenômeno do duplo estão as personagens femininas Júlia e Giulietta, as quais, podem ser apenas uma mesma pessoa. Além de possuírem muitas semelhanças físicas e psicológicas, ambas são descritas com detalhes sob a mesma correspondência. O platonismo constitui um dos horizontes filosóficos do Romantismo, que acarretará o renascimento do mito do andrógino: o ser híbrido, completo e perfeito. Imortal, posto ser capaz de se auto-engendrar, porém, devido à sua cisão na origem dos tempos, dará origem à oposição dos dois sexos, pois cada um traz em si a nostalgia da unidade primeira. Júlia e Hoffmann, Giulietta e Erasmo. Esses pares formados em duplicidades vêm simbolizar

a necessidade romântica, feita por meio da subjetividade, de tentar fundir os opostos, seres completos e preenchidos, a fim de se alcançar a integração.

Todavia, a síntese amorosa começa por um desejo completo, no qual dois continuam sempre dois, não podendo se tornar um por mais que se abracem, se enlacen e se desejem por toda a eternidade. A percepção quanto à unidade perdida obrigou o homem romântico a conceber os opostos como aspectos complementares de uma única realidade, na qual o sujeito, como Hoffmann e Erasmo, pode ser eles ou “um outro”, como sendo Júlia e Giulietta ao mesmo tempo e, ao ser esse outro, não deixa de ser a si mesmo, sendo isso o traço principal do duplo.

Dando continuidade à narrativa, desesperado por não estar nos planos de Júlia, Hoffmann entra em uma taverna, onde seus frequentadores o olhavam discretamente, como que interrogando sobre sua aventura amorosa. Alguém deseja entrar na taverna e o recém-chegado, antes de entrar, grita para que não se esqueçam de cobrir o espelho. Era um homenzinho, o general Suwarow, o qual se senta à mesa, colocando-se junto a Hoffmann e a um botânico. O general, logo ao sentar-se grita: “Com todos os diabos! Esconda este maldito espelho!”. O narrador sente um terrível medo e pensa que Suwarow poderia mesmo ser Satã disfarçado. Enquanto isso, o botânico se encarregava de arrumar melhor o pano que ocultava o espelho.

Os homens com pouca estatura fazem-se presentes nas narrativas de Hoffmann, como neste conto, com o general Suwarow, e em *O pequeno Zacarias chamado Cinábrio*. Sendo assim, o elemento do grotesco acentua as nuances das contradições entre o desejável e a aparência real do próprio ser, como ocorre também entre o modelo promulgado pela cultura e a necessidade por rompê-lo, fato que gera a identificação com os sujeitos excluídos. Todavia,

se o sujeito tiver algum cargo de destaque e de respeito, tal característica indesejada tende a ficar menos visível e, até mesmo, tornar-se aceitável.

A temática do espelho é frequente ao imaginário da narrativa e do Romantismo, o que permite, nesse momento, a visão angustiante do mundo, percepção essa também projetada para a visão de si próprio, na qual ele vê em si mesmo “um outro”. O Eu, quando se reflete no espelho, constitui-se como uma cópia que pode ser tida como a visualização da alma, que confronta o sujeito a ser senhor de si mesmo. Rank (2013) assinala que a relação do sujeito com o Eu pode ser vivenciada de forma fragmentária, cindida ou multiplicada em sua máxima expressão. As outras maneiras de perturbação do Eu exploradas pelo autor Hoffmann, nesse conto, remetem às fases de regressão a um período em que o Eu não se distinguiria nitidamente do mundo externo e de outras pessoas.

O general, em seguida, desafia o botânico a mostra-lhe uma imagem roubada de um espelho e diz não poder se ver refletido, mas, em contraponto, ainda tinha sua sombra. Isso demonstra que a construção da imagem, comum na literatura e, sobretudo, nas narrativas de Hoffmann, do apagamento do Eu frente ao espelho, decorre devido ao processo interno de reconhecimento do indivíduo, o qual se enxerga pelo olhar de fora como um estrangeiro para si mesmo. Suwarow não tem sua imagem refletida no espelho, porque ele ainda não se reconhece como um sujeito. A imagem refletida pelo espelho nem ao menos existe, pois é necessário abandonar a visão do Eu irreconhecível ao cobri-lo. Toda a supressão de uma batalha interna reproduzida, consequentemente, denota a ausência de autoconhecimento e o não olhar do outro frente ao não reflexo reafirma, com isso, a condição do sujeito romântico como solitário, confuso e à margem de qualquer constituição social.

De maneira geral, o espelho, segundo Chevalier & Gheerbrant (1997), reflete a verdade e o conteúdo da consciência, o que pode inspirar o terror diante do conhecimento de

si. A concepção de enxergar ou não o reflexo no espelho estaria unido aos conteúdos internos do sujeito, bem como a desconstrução da identidade da personagem por diferentes fatores, como o conflito romântico do sujeito consigo e com o mundo. O que é refletido pode, também, referir-se à verdade escondida ou às revelações de caráter inconsciente.

A ideia de um homem sem sombra causava horror em Hoffmann, o personagem e, ao observar o general atravessar a sala do ambiente, nota que o corpo deste não projetava sombra alguma. O protagonista se lembra de Peter Schlemihl, um judeu alemão, e sai em busca do general. Segundo Freud (1913[1912-1913] /1996), todos os objetos tabus têm caráter ambivalente. Alusões a isso também aparecem relacionadas à sombra. Os povos primitivos, de acordo com Rank (2013), têm vários tabus que retomam especificamente às qualidades oriundas da sombra, como, por exemplo, evitam projetá-la sobre certos objetos (especialmente alimentos). A sombra, nas antigas lendas, também propõe ao seu antigo senhor desempenhar, por meio dela, o papel de troca, ou seja, o pagamento perante o mundo. Assim sendo, os retornos aos elementos misteriosos e lendas atribuídas à sombra condizem com uma forma de pagamento, que estrutura o Eu e converge quanto à negação romântica de quantificação da vida, ou seja, do predomínio das relações objetivadas através do papel-moeda e do lucro. Nesse caso, a maneira de pagamento viria por meio de algo próprio ao Eu – a sombra, a alma.

Por conseguinte, o dono da taverna o empurra e diz não precisar dos fregueses que teve naquela noite. Ao sair do recinto, Hoffmann lembra-se de ter esquecido a chave de casa no bolso de seu casaco e pede asilo na hospedaria Águia de Ouro. Em seu novo aposento há um grande espelho, no qual Hoffmann via-se refletido: pálido, que mal conseguia se reconhecer. No entanto, uma forma vaporosa avançava sobre ele, aparentando ser a figura de Júlia. O grande espelho evidencia que Hoffmann presenciava mais uma manifestação do

fenômeno do duplo, vindo a formar diante de si a imagem de seu “segundo eu”, o que lhe causava espanto e desconhecimento perante seu verdadeiro Eu, visto sob outro prisma, pois ele ainda não havia conhecido ou explorado os domínios de sua interioridade. Sendo assim, sua imagem ampliada o direciona a ser o seu senhor, em um confronto entre seu Eu e a realidade, conduzindo-o a um universo desconhecido e apavorante.

Em seguida, Hoffmann corre para seu leito e observa nele deitado o mesmo general Suwarow que conheceu na taverna. O general sonhava em voz alta e começou a pronunciar o nome: “Giulietta!... Giulietta!”. O narrador acorda o general e exige explicações sobre a troca de quartos. Sobre o nome pronunciado, o general diz a Hoffmann nunca mais o emitir. Pediu para deixá-lo dormir e não se esquecer de cobrir o espelho. O homenzinho relata que ambos estão unidos por uma fatalidade, por um mesmo infortúnio, expondo ao personagem Hoffmann que sua imagem não podia ser refletida. Relata ainda que, enquanto Schlemihl vendeu sua sombra ao diabo, ele havia dado sua imagem à Giulietta, que nunca mais a devolveria. Hoffmann ficara estupefato diante do relato e seus sentimentos oscilavam entre o horror e a piedade e decidiu ir deitar, porém:

A excitação do meu sistema nervoso atingira o máximo; meu espírito turbilhonava num labirinto povoado de fantasmas indescritíveis. Pareceu-me, de repente, que o mundo diminuía como aquelas casas de bonecas. Vi todos meus amigos mudados em homúnculos de açúcar. Depois todas essas figuras cresceram desmesuradamente e, no meio delas, apareceu Júlia, que me estendia um copo cheio de ponche, dizendo: - Bebe, meu anjo, bebe este licor divino! (Hoffmann, 2003, p. 9).

Como uma das propostas do Romantismo, o sonho é capaz de transformar a frustrante realidade, admitindo os duplos lados da alma. Tanto o aspecto diurno como, principalmente, a parte noturna são um “espaço” onde se realizam as recusas da vida cotidiana. Para a psicanálise freudiana, os sonhos têm como principal função proteger o sono e permitir a realização dos desejos do sonhador. Enquanto desejos não reconhecidos pela pessoa que sonha, os desejos inconscientes se modificam no universo dos sonhos por meio de alguns mecanismos de defesa, como, por exemplo, a condensação e o recalque. A partir disso, às vezes, à primeira vista, eles aparecem ser sem sentido. O pesadelo, ou “sonhos de angústia” do general com Giulietta, evidencia a divisão da psique e a existência do inconsciente, pois os desejos neste tipo de sonho são assustadores e mostram cenas apavorantes.

Alguns desejos são inadmissíveis pelo sonhador, sendo eles não reconhecidos, pois, caso fossem, seria gerada uma angústia, como, por exemplo, o pesadelo – o desejo do general para com a figura de Giulietta, nesse caso. O universo onírico, especialmente os “sonhos de angústia”, também pode ser considerado um desdobramento do Eu, porque seu portador, o general, ainda não tinha domínio sob seus desejos e mobilizações frente à realidade.

Hoffmann estava prestes a tomar a bebida, quando ouve um grito atrás dele: “Não beba! Não beba! É o veneno de Satã!”, era o general Suwarow. Júlia, todavia, indaga a Hoffmann sobre qual seria seu medo em tomar a bebida, pois os dois “nasceram um para o outro por toda a eternidade” e, Hoffmann oferece sua imagem a ela em troca de um beijo. Suwarow novamente grita: “Não beba! Não beba!

Freud, em *Totem e Tabu* (1913 [1912-1913] /1996), aponta para as proibições obsessivas sujeitas ao deslocamento. Um objeto, como, no caso desse conto, a bebida, pode conter características especiais a fim de poder se concretizar determinado desejo. Os impulsos psíquicos dos povos primitivos são diferenciados por uma maior ambivalência, a qual pode

ser encontrada no homem moderno, civilizado e pautado pelos fundamentos científicos e racionais. A modernidade, portanto, diminuiu a ambivalência, visto que o tabu, ou seja, o sintoma da ambivalência e o acordo com os impulsos conflitantes lentamente desapareceram.

As explicações psicanalíticas sobre a resolução dos tabus direcionam-se à origem da consciência, isto é, ao sentido de percepção do Eu e do mundo externo, pois haveria a consciência das ações realizadas a fim de satisfazer determinado desejo. Os povos primitivos atribuíam aos seres benevolentes e malignos às causas dos fenômenos naturais e objetos inanimados pertencentes ao mundo. O sistema animista das crenças primitivas foi alcançado por meio das visões dualistas, em que a origem de tais teorizações foi, sobretudo, o prolongamento da vida.

A magia tem, portanto, como um de seus fundamentos, a crença humana na realização de todos os seus desejos, a qual, de forma fantasiosa e dinamizada pela onipotência do pensamento, faz com que os sujeitos produzam ilusoriamente sua própria ordem e controle perante as situações. Os produtos oferecidos em sacrifício podem ser comidas ou bebidas, com os quais os homens saudavam as divindades, a fim de se conseguir alguma vantagem. Originalmente, a bebida ofertada era o sangue da vítima animal, no entanto, mais tarde, foi substituído pelo vinho – “o sangue da uva”.

Júlia, contudo, continuava a insistir para que Hoffmann tomasse a bebida e “várias figuras de açúcar cândi” dançavam de forma veloz em torno dele. Nesse caso, os múltiplos pequenos duplos de açúcar cândi podem ser imaginados como dispersões dos “Eus” de um mesmo sujeito através de um espelho, porém, visualizados no universo onírico, onde todas essas figuras movem-se em torno do Eu. O pequeno general Suwarow levantou-se mais cedo e deixou endereçado a Hoffmann um manuscrito lacrado, no qual narrava uma história, a qual poderia ser a do próprio narrador.

A carta endereçada a Hoffmann, que será a segunda parte do conto, estabelece-se também como uma forma de oráculo, de previsão, em que, fugindo-se do destino ou dos próprios desejos inconscientes, paradoxalmente, o sujeito vai ao reencontro de determinadas situações para cumpri-las, como se pode ser observado em *Édipo*. Enquanto não haja o encontro com as camadas inconscientes da mente, ou seja, com os mais familiares desejos, a existência se enquadra como um esquema espiral, visto que a tendência à fuga corresponderá a maior probabilidade de aproximação dos eventos.

Na segunda parte da narrativa, o mestre Erasmo Spickherr consegue acumular uma herança, a qual cobriria seus gastos em uma viagem à Itália. Partiu despedindo-se da jovem esposa e do filho. Já em Florença, estava reunido com um grupo de amigos em uma orgia e permaneceu indiferente aos atrativos de algumas mulheres, causando o escárnio de seu amigo Frederico. Entretanto, a amante desse amigo se volta para Erasmo e diz: “Toma cuidado. Se visses Giulietta, a neve do teu coração se fundiria como gelo ao sol” (Hoffmann, 2003, p. 10). No mesmo instante, uma bela jovem, com o “talhe de fada” e com o “rosto de madona”, aparece no ambiente, sendo ela, a Giulietta.

Enquanto sujeitos que estão inadaptados no contexto romântico, o personagem Hoffmann da primeira parte do conto e Erasmo da segunda parte iniciam ambas as histórias a partir de um cenário de possível mudança, que Hoffmann descreve suas experiências inquietantes, estando no dia da véspera do Ano Novo; já Erasmo começa a ter sua vida transformada quando adquire o dinheiro de uma herança e vai à Florença. Rank (2013), a partir disso, relata que o duplo conhece perfeitamente seu duplo, isto é, “seu outro”, o qual seria uma irmandade própria ao Eu.

As particularidades do destino, ou do que a psicanálise proposta por Freud veio a nomear como inconsciente, possuem uma construção e articulação próprias às demandas do

Eu em cada sujeito. Sendo assim, ao querer esquivar-se do “destino”, o homem, por consequência, corre em direção a ele ou fica amarrado diante dos malefícios ou benefícios correspondentes aos fenômenos da realidade psíquica do inconsciente. Os desejos reprimidos alojados no inconsciente retornam, sob forma de repetição, por exemplo, e a censura não consegue dominar a cobiça por determinado objeto que se faz escapar das profundezas da alma humana.

O elemento inquietante, inesperado e, ao mesmo tempo, esperado, o duplo, para o personagem Erasmo, surgiu em um curto intervalo de tempo entre a advertência de uma pessoa e a mobilização de seu desejo. Dessa forma, a representação de um desejo e a angústia do vazio de “ser” marcam o acontecimento psíquico, dominado pela estranheza e pela eclosão dos desejos inconscientes que deveriam permanecer ocultos e afastados por meio do recalque e da repreensão. No Romantismo, a subjetividade cindida em sua unicidade busca pela união de seus contrários ou complementares e, o fenômeno do duplo, sendo assim, se torna um elemento corriqueiro, devido à consciência do apavorante Eu e à tentativa de integrá-lo aos vários “Eus” contidos em um mesmo indivíduo. O outro possibilita a existência do Eu.

Giulietta faz companhia a Erasmo, oferecendo-lhe uma taça contendo licor, com o qual ele se embebedou caindo em uma postura de adoração por ela. Ao amanhecer, a jovem decide retirar-se e dispensa a companhia de Erasmo, que não consegue mais encontrá-la. Igualmente como na primeira parte do conto, a segunda parte tem como elemento ficcional inicial, a bebida, a qual irá se desmembrar em outros acontecimentos ao longo da trama, a partir do animismo, da magia e da onipotência dos pensamentos.

Freud (1913 [1912-1913] /1996) pontua que os indivíduos, diante de suas necessidades, criaram as primeiras concepções do mundo através de seus próprios desejos. Os

povos primitivos, por meio da determinação de suas leis psíquicas, externalizavam na realidade os seus mais íntimos desejos.

Enquanto resgate romântico das lendas e mistérios das crenças populares, os elementos mágicos no Romantismo viriam a partir do mergulho e das surpresas desencadeadas através do Eu e para o mesmo Eu. O papel enfatizado através da magia e da onipotência dos pensamentos traz o elemento imprescindível à psicanálise, que é a realidade psíquica, orientada por desejos inconscientes. A onipotência é ligada ao narcisismo, compreendido como o investimento libidinal em si próprio, onde o outro existe somente enquanto objeto de satisfação e não em sua alteridade.

Certo dia, por conseguinte, Erasmo reencontra Frederico, o qual diz ao amigo que Giulietta é uma criatura dissoluta; que há muitas histórias sobre ela e Erasmo deveria esquecê-la. Ambos decidem deixar Florença, mas, quando caminhavam, Dapertuto, o Doutor em milagres, que vendia drogas à Giulietta, cruza o movimento dos dois e pronuncia que Spickherr tinha que se apressar, pois Giulietta esperava ansiosamente por ele. Ao avistar Giulietta, Erasmo vai ao seu encontro. Na narrativa, Dapertuto, sintetiza a possibilidade de realização dos desejos temidos ou ignorados, inerentes a Erasmo, funcionando como uma espécie de “princípio do prazer”, onde o encontro com Giulietta representa a realização plena de seu desejo não sustentado. Nesse sentido, o homem seria o palco de encenação de uma luta entre o bem e o mal, em um gigantesco confronto produzido na escala do universo, mas, principalmente, no interior de si. Sedo assim, Erasmo seria plenamente responsável e autor por sua condenação ou salvação.

Em seguida, a jovem diz que, para Erasmo se salvar, precisará abandoná-la e abandonar Florença. Apesar desses pedidos, ele se recusa. Sentados diante de um espelho,

Giulietta pede a imagem dele, uma vez que, a partir disso, nunca iriam se separar. Erasmo inicialmente fica desconcertado, porém acaba por ser persuadido:

Ah! Já é preciso fugir para subtrair-me à desgraça que nos separaria para toda a vida, que, ao menos, eu te possa deixar, para a eternidade, essa imagem cuja presença adoçará tuas recordações!...Apenas acabara de falar, quando, lançando um olhar ao espelho, não mais viu a sua imagem. A mesma Giulietta, que ele apertava ao coração, esvaneceu-se como nuvem. Vozes fantásticas ressoavam no silêncio do apartamento deserto. Erasmo, trazido de espanto, sentiu um véu gelado descer-lhe sobre os olhos (Hoffmann, 2003, p. 13).

A imagem perdida representa a perda do Eu integral, ocasionando a sua não visualização no espelho, simbolizando, com isso, a fragmentação e a impossibilidade do encontro consigo mesmo diante da ilusão de que o sujeito possa a vir tornar-se uma unidade. A imagem sugere o enigma do encontro consigo mesmo: quem sou Eu? No entanto, Hoffmann e Erasmo não conseguem solucionar tal mistério e o discurso sobre os acontecimentos que os cercam, são vivenciados como se eles fossem um observador externo e neutro, sem qualquer participação em suas próprias vidas.

A ansiedade causada pela perda ou confusão decorrente da relação com o próprio Eu, que representa a perturbação sobre o existir e os sentidos da vida para o romântico, afirma-se com o advento da modernidade, com os avanços da tecnologia e com a quantificação da vida, afastando o sujeito de sua vida interna, em que o cultivo do pensar sugere o caminho para uma vida contemplativa e abstrata, o que vem em oposição à ação, à atividade e à concretização.

A perda da sombra é uma referência direta a perda de identidade pessoal, social e psíquica. Ela pode ser representada como a alma em si mesma ou como um elemento semelhante. Os significados individuais da temática do duplo e da sombra, no sentido simbólico-sexual, são regressados para o problema da consciência e do inconsciente. É através do retorno do recalcamento que deriva o duplo, o estrangeiro, o sósia. E a díade exposta, de forma vigorosa, algo da semelhança perfeita do duplo, talvez seja como Narciso e sua imagem no lago, reflexo encantador e amargo de si mesmo. Admitir e deslumbrar a própria imagem: o intuito é o de desarmar a angústia, ao demonstrar a existência e registrá-la como lembrança. Portanto, a inquietante estranheza familiar, como a perda do reflexo em Erasmo, se constitui em uma vivência de hesitação e perplexidade ante o mistério, o inexplicável e o que se alterou com o curso habitual da experiência corriqueira.

Rank (2013) aponta que a forma de defesa contra o narcisismo manifesta-se pelo medo e pela aversão através da própria imagem refletida. Todavia, a aparente perda, tanto da imagem como da sombra, promove o fortalecimento, a independência e a possibilidade a fim de se tornar foco do interesse do próprio Eu. Portanto, as contradições da perda da imagem no espelho ou da sombra apresentam-se como perseguição das mesmas, sendo que as representações dos opostos camuflados são decorrências do regresso do reprimido à repreensão. “No espelho há a procura por um tu, no qual reconheça o Eu. Dessa forma, “a „rachadura“ vem quebrar esta relação dual, um terceiro, desconhecido e estranho, irrompe” (Tavares, 2007, p. 87).

Diante do seu reflexo no espelho ou pela perda da imagem, Hoffmann e Erasmo não conseguem revelar as suas personalidade e unicidades, porque seus Eus não são conhecidos realmente. Como tentativas para a revelação de suas personalidades, eles recorrem às dualidades e aos duplos. O narcisismo relaciona-se ao mito de Narciso, que viveria muitos

anos caso não visse sua imagem refletida, conforme as profecias de Tirésias. O sujeito romântico, entretanto, se conseguisse reconhecer-se diante da imagem refletida no espelho, se tornaria um indivíduo e o fato de ser um indivíduo denotaria que ele não poderia ser reproduzido e quantificado.

O angustiado romântico, em *A imagem perdida* (2003), aparece como essencialmente duvidando e interrogando a si mesmo, visto que necessita de um testemunho exterior: do tangível e visível a fim de se reconciliar consigo mesmo. Sozinho, ele é o nada, mas, em conjunto com o seu duplo, é garantida a sua existência. A angústia de ver o desaparecimento do reflexo está conectada à angústia do conhecimento de ser incapaz de demonstrar a sua vivência por si mesmo. De acordo com Rosset (1998), a fantasia de ser “um outro” cessa de forma natural com a morte, isso pois o indivíduo acredita que não é parte do seu Eu que morre, mas sim o seu duplo, o qual designa a unicidade irredutível da pessoa frente à mortalidade.

Em um determinado dia, Erasmo coloca-se diante de um espelho. O garçom da hospedaria em que está acolhido não vê nenhuma imagem refletida e começa a gritar que há um homem sem imagem, um enfeitiçado. Os agentes da polícia são chamados exigindo que ele mostre sua imagem ou, caso contrário, deveria deixar a cidade. Forçado a fugir, o jovem, ao entrar em albergues, pedia aos proprietários para cobrirem os espelhos e recebeu o codinome de general Suwarow, o qual tinha a mesma mania.

Segundo os apontamentos de Rosset (1998), a sombra e o reflexo traduzem um duplo invertido, pois a sombra não é o duplo, mas, ao contrário, se compõem como seu inverso. O espelho é enganador, visto que estabelece uma falsa evidencia, a ilusão de uma visão ao mostrar um inverso, “um outro eu” e não o Eu. O destino de qualquer pessoa é simbolizado na

reflexão ou inversão da imagem no espelho, já que não se pode provar a própria existência por meio de um desdobramento único, o que, portanto, apenas existe problematamente.

Hoffmann e Erasmo, com isso, simbolizam que, no Romantismo, a inversão da imagem correspondeu a uma não aceitação das modificações e a inversão de valores que fragmentaram a unidade individual. O desdobrar-se, no entanto, implica, no fundo, em jamais se desdobrar, porque o duplo falta para aquele que o duplo persegue. No Romantismo é abandonado o postulado da singularidade da identidade do sujeito e sua consequente busca por essa identidade, o que acarreta uma quebra de unidade do ser humano, uma fragmentação do Eu.

Finalmente, chegando a sua terra Natal, Erasmo foi recebido pela família. Todavia, sua esposa observa a ausência da imagem dele diante de um espelho e o manda embora, pois a falta de imagem refletida representava para ela um espírito do inferno ou que ele teria feito algum pacto. Para Rosset (1998), o destino do vampiro, cujo espelho não reflete nenhuma imagem, nem mesmo invertida, simboliza o destino de qualquer sujeito: o de não poder provar a sua existência por meio de um desdobramento real e único.

A verdadeira infelicidade do Eu no Romantismo, portanto, é jamais poder se desdobrar, pois a falta vai ser preenchida com o que o duplo almeja. O reconhecimento de si implica por si só, um paradoxo, pois a apreensão do que é impossível de se apreender e a captura de si mesmo reside, ambigamente, na própria renúncia desta captura. Talvez, por isso, a dificuldade do homem romântico em integrar seu Eu, pois deveria abandonar seus duplos, que funcionavam como uma defesa quanto a determinados elementos repelidos por si, como também, a duplicidade almeja a união dos contrários. Com a expulsão do duplo, o qual se coloca como obstáculo a existência do único, logo se exigirá que a unicidade não seja tão somente ele mesmo.

Movido por angústias, o jovem visualiza Giulietta e solicita um reencontro com ela. No entanto, ao ir até o local combinado, encontra-se com Dapertuto que promete servi-lo diante de qualquer desejo. O Doutor Milagres oferece um elixir a Erasmo, propondo o desembaraço do jovem com a esposa e com o filho, a fim de permanecer para sempre com Giulietta. A bebida provocaria um sono profundo em Spickherr, o qual o recusa. Em seguida, a lembrança de Giulietta veio atormentá-lo e Dapertuto lhe mostra uma pena de ferro e um papel. Nesse mesmo instante, uma veia da mão esquerda de Erasmo rompe e o sangue começa a jorrar. Quando ele iria assinar, um fantasma, representando o supereu de Erasmo, grita para ele parar, pois iria entregar sua alma ao diabo e ele reconhece, na aparição, a voz de sua esposa. Ao serem pronunciadas pela esposa as palavras sagradas de Deus e de Jesus, Giulietta transforma-se em espectro e, depois, em fogo. O chão também se abre e a moça e Dapertuto desapareceram em uma nuvem de vapor sulfuroso.

Nas duas partes do conto, observa-se o papel desempenhado pelo general Suwarow, pela amante de Frederico e pela voz reconhecida da esposa no momento de assinar o contrato com Deodatus. Funcionam como o juízo e a instância moral em Hoffmann e em Erasmo. O consumo da bebida nas duas partes da narrativa, para ambas as personagens, tem a função de ilusoriamente lutar pela felicidade e no afastamento da desgraça. A produção imediata de prazer e a independência ao mundo externo, desencadeados por meio das substâncias intoxicantes, são apenas “amortecedores de preocupações” e desperdiçam a quantidade de energia, a qual poderia ser empregada para o aperfeiçoamento do destino humano.

O pacto com o diabo traduz a experiência do homem moderno, que é angustiado e o qual os seus desejos jamais são satisfeitos. Por meio de um processo alquímico, Leite (1991) destaca que a venda da alma (sombra, reflexo), em sua essência, corresponderia ao abandono e troca do fragmentado Eu a fim de se superar o tempo, implicando nele também a

transitoriedade e a plenitude de todas as vontades da existência do sujeito. Se os desejos que motivam os indivíduos encontram-se coligados à magia, logo ao crer nas particularidades especiais desta, o homem confia de forma desmedida na força de seus desejos.

A angústia humana, para a ciência psicanalítica, seria fabricada pelo medo, que, em cada momento histórico do Ocidente, realiza ameaças coletivas que seriam deslocadas para determinados meios, como, por exemplo, o temor ao sexo, transformado em medo à mulher, nas feiticeiras ou ao diabo. Contudo, a racionalidade se deparou com o limite imposto pela própria situação do homem, pois a reinvenção do fantástico, aos moldes científicos, foi rearticulada e transposta de maneira lógica à literatura. O sobrenatural ganhou componentes humanas, em que, por exemplo, o diabo foi laicizado e o contágio dos elementos da realidade pelo sonho produziria novos temas, como a volta dos mortos.

Para a psicanálise, o efeito projetivo da ação psíquica, na qual o desejo aparece imediatamente realizado, é originário da supervalorização dos processos psíquicos, sobretudo do pensamento. Portanto, o diabo é a melhor saída enquanto desculpa para o mal. Também é organizado como agente de descarga libidinal e seu bode expiatório. Contudo, os mais temíveis seriam os próprios desejos do Eu, que o sujeito não aceita algo em si mesmo, devido ao recalque, e projeta, no espírito maligno, seus conteúdos indesejáveis. O dualismo absoluto, como representação de Deus e do diabo, implica a presença de um ser único, perfeito, completo e que seria um mecanismo do duplo enquanto oposições.

O sentimento de onipotência, de onisciência, as fantasias de superioridade e a sensação de ser capaz de dividir tudo o que se refira à vida mental, como os próprios pensamentos e o ato de se pensar, são emoções vivenciadas pelo sujeito como possuidoras da verdade absoluta. A integração, portanto, pressupõe a modificação da visão de mundo, a investigação e o abandono de alguma ordem já existente. A coesão do Eu poderá ser alcançada ao se acolher e

integrar as ambivalências, os dualismos inerentes à vida e a condição humana. Autonomia, independência e emancipação são essenciais para o encontro consigo mesmo e para a busca por uma possível tentativa de unicidade.

A multiplicidade dos duplos em *A imagem perdida* retoma a essência romântica de que os elementos duplicados são o mundo e o próprio ser. Certos das antinomias da civilização industrial moderna, os românticos desdobram os conflitos e as contradições entre os opostos a fim de tentar resgatar e sintetizar as maravilhas e horrores **do Eu – do “divíduo”**. A partir disso, os componentes irreais das experiências surgem como aparência da própria realidade. Como personagens de si, Hoffmann e Erasmo apontam uma tentativa de reconhecimento de si por meio dos duplos, como, por exemplo, nas relações diante do espelho, em que não há a materialização do Eu e, quando isso ocorre, são as dispersões dele.

Sendo assim, os duplos auxiliam a necessidade romântica, em meio a um enredo da realidade, de que a ficção possa colaborar para que o sujeito construa a sua identidade e personalidade, formando-se e se desenvolvendo para que, com isso, viesse a ser tornar ilusoriamente uno.

Contudo, a pluralidade de um mesmo Eu esbarra-se com a experiência de despersonalização, faltando, a partir disso, a consciência de si, que abarca todos os desdobramentos de um Eu real e do olhar do outro. Um Eu visto e reconhecido tanto para si, isto é, sob o plano interior, como também para o outro, para os aspectos do mundo externo, ou seja, um Eu afirmado diante das perspectivas sociais, histórias e econômicas.

A ausência de sombra ocorrida em Schlemihl e a perda do reflexo em Erasmo remetem, de acordo com Rank (2013), a uma morte social, temática esta pertinente e essencial ao período romântico. A sombra, enquanto imagem social se opõe à alma, à identidade profunda. Schlemihl resiste à submissão à sombra e aceita sua condição de homem sem

sombra, renunciando ao seu falso duplo e guardando sua alma para sobreviver afastado dos homens. Existe, portanto, a equivalência entre o reflexo e a sombra, pois, enquanto pertencentes ao Eu, na narrativa, as personagens duplas cruzam o caminho uma das outras como pessoas reais, possuindo desejos parecidos com o indivíduo que as encontra.

Ao voltar para casa, dando sequência à narrativa, a esposa sugere que Erasmo viajasse em busca de sua imagem e que, quando a encontrasse, voltasse para seu lar. De forma simbólica, desligar-se da família e da segurança do lar propiciaria uma viagem além do universo conhecido e do domínio consciente; uma busca constante e duradoura, a fim de que o “verdadeiro” Eu de Erasmo não fosse apenas conhecido, mas reconhecido.

Sendo assim, Spickherr sem imagem refletida e Schlemihl sem sombra, enquanto duplos complementares se encontram e juntos vão rumo ao caminho do desconhecido procurar pelos seus Eus perdidos:

Spickherr, o coração opresso, beijou a esposa e o filho, apanhou o bordão e pôs-se a caminho. Encontrou certo dia o famoso Schlemihl, que havia perdido a sombra. Os dois desafortunados propuseram-se viajar juntos; Spickherr entrava com a sua sombra e Schlemihl com sua imagem. Mas não conseguiram chegar a nenhum acordo e, até hoje, ninguém sabe o que lhes aconteceu (Hoffmann, 2003, p. 17).

4.2 O Doutor Trabacchio

Foi a partir do lado moral existente em minha própria pessoa que aprendi a reconhecer a profunda e primitiva dualidade do homem; vi que, das duas naturezas que lutavam no campo da minha consciência, podiam-se afirmar com correção que eu era qualquer uma das duas, mas isso apenas porque eu era radicalmente ambas (Stevenson, 2011, p. 68).

Também vejo uma dificuldade no fato de que o diabo, pelo seu caráter, que é realista, anula a sua existência, que é idealista. Só a razão pode acreditar nele, e o entendimento pode fazê-lo valer e compreender somente assim, como ele é. Estou realmente muito ansioso para saber como a fábula popular vai adaptar-se à parte filosófica do todo (Carta de Schiller a Goethe - Goethe & Schiller, 2010, p. 141).

A narrativa *O Doutor Trabacchio* (1816/s.d.) pertence ao livro *Nachtrücke*, obra composta também pelo conto *O homem de Areia*. Originalmente, em alemão, esse conto recebe o título de *Ignaz Denner*. A história tem um narrador de onisciência neutra, que se apresenta, na estrutura do conto, o uso constante do discurso direto, que se caracteriza justamente pela transcrição exata da fala das personagens, sem a necessidade da participação do narrador. A história ao ser contada em terceira pessoa possibilita uma maior liberdade narrativa para a explanação do enredo. No entanto, o recurso do discurso direto proporciona a reprodução dos pensamentos e sentimentos das personagens, o que ocasiona a passagem do Eu diante de “um outro”.

A história é ambientada nas terras de Fulda, em uma época remota, à entrada de uma floresta. No Romantismo, a ideia de regiões inhabitadas remete ao espaço onde o Eu pode irromper, mesmo que por meio de dissociações, de fragmentações e de desintegrações que propiciam a eclosão das manifestações do fenômeno do duplo e do inconsciente. André, um hábil caçador e guarda geral da floresta representa, em conjunto com seus duplos, as possibilidades com que o sujeito apreende-se caso deseje percorrer os movimentos da natureza humana e as constantes lutas manifestadas dentro do aparelho psíquico. Mesmo

sendo um caçador, no entanto, ele hesita em permitir-se ao encontro pleno consigo mesmo, sendo um guardião de si. Com isso, alguns elementos constituintes ao alcance dele, enquanto um ser que é um sujeito, são deslocados às manifestações do duplo, que, nesse conto, irão representar as dualidades que formam a complexidade do “divíduo”.

No Romantismo, as personagens em geral são construídas em redor de uma única qualidade ou defeito, sendo, portanto, estáticas e sem um comportamento que se altere durante a narrativa. A partir disso, André, o protagonista, está concebido por meio de características puramente “divinas”. Já Inácio Denner e Doutor Trabacchio apresentam elementos de natureza “demoníaca”. Sendo assim, os pares André e Inácio, André e Trabacchio, representam-se como duplos e simbolizam a dúbia natureza humana.

Enquanto ambição romântica de encontrar-se com a unidade perdida, André e Inácio surgem como as manifestações do duplo, como um fenômeno particular do Eu, que atravessa o sujeito por multiplicidades que foram esquecidas, aniquiladas ou até mesmo recaladas de sua personalidade. Isso, por ele sentir que não estejam de acordo com o panorama e com as exigências de seu tempo, que as transformações sociais pressupõem à lógica, à adaptação, à produtividade e a um modelo identitário, em que os sujeitos deverão triunfar sob o preço da racionalidade, da matéria, do consumo e do lucro. O refúgio encontrado a fim de que o homem romântico consiga afastar-se de tais normas situa-se na interioridade e na afirmação de que o sujeito não pode ser reproduzido. No entanto, ao deparar-se com as fragmentações, as desintegrações e a complexidade de seus diversos “Eus”, o sujeito projeta-se, vindo a ter com o duplo um modo de evasão e de segurança para vencer as barreiras da objetividade, da lógica e do anseio social.

Os obstáculos da narrativa são realizados mediante à crise central referente aos personagens, que por meio dos desdobramentos do duplo, ligam-se a André. A partir disso, é

manifestada a ambiguidade extrema e a necessidade da superação da coexistência dos opostos, vindo a caracterizar uma forma particular, idealizada e ilusória de unidade, sentida como perdida, mas que enseja um resgate. A articulação entre o caráter humano deriva do conflito entre os planos do divino e do demoníaco, em que a fronteira entre os pares duais românticos cede espaço para o território do inquietante.

De maneira geral, *O Doutor Trabacchio* retoma a lenda popular alemã, em que Doutor Johannes Georg Faust (1480-1539), médico, mago e alquimista, teria feito um pacto com o demônio, obtendo prazeres e poderes por meio de um conhecimento absoluto e de uma experiência terrena gloriosa. Retomado em diversos contextos por Thomas Mann, Paul Valéry, Ivan Turgueniev, Lord Byron e Fernando Pessoa, a obra literária *Fausto* constitui-se como mais famosa e imortalizada por Goethe.

O tema de *Fausto*, de acordo com Tavares (2012), realiza alguns diálogos com a psicanálise, sendo que, destacam-se os seguintes apontamentos: Freud foi influenciado pelo Fausto goethiano; há objetos e conceitos da clínica psicanalítica, os quais têm relação com uma construção biográfica-ficcional, diante da repetição e da nominação; existe a identificação em presença do pai cindido, isto é, entre Deus e o diabo; a relação do sujeito fáustico e do sujeito psicanalítico, que buscam por um saber que se aproxime da verdade, perante a produção estética. “Fausto é universal, pois miticamente representa o drama que se repete em cada homem individualmente. Fausto identifica-se no singular, ao individual que se apresenta a cada um” (Tavares, 2012, p. 154).

A história de *Fausto*, para Binswanger (2011), enfatiza a experiência da modernidade, que o homem angustiado busca superar a transitoriedade do tempo e a realização para todos os seus desejos. A primeira parte de *Fausto* concentra-se na primeira tarefa da alquimia moderna: a produção da poção áurea que traz rejuvenescimento e virilidade – o drama do

amor. A segunda parte da obra destaca sua segunda tarefa: a produção de ouro artificial no sentido de dinheiro, a começar com a criação do papel-moeda na corte do Imperador – o drama da economia.

Ainda, segundo para Binswanger (2011), a peça trata-se de um pacto com o demônio sob a forma de Mefistófeles, o alquimista moderno que inicia *Fausto* nos segredos mais profundos da alquimia. Portanto, Goethe descreve três possíveis modos de superar o tempo e a transitoriedade, sendo o trânsito da ciência, que passa pelo portão do passado; o caminho da arte, que percorre o presente e a passagem da economia que cruza o futuro.

Enquanto desejo romântico de combinar o contraste, o Doutor Trabacchio simboliza Fausto assim como Inácio Denner, que na narrativa também oscila entre os papéis desempenhados por Fausto e por Mefistófeles. André, o protagonista, contudo, metaforicamente, sugere ser Fausto, mas ao inverso. O trabalho em conjunto com a comunidade e com a natureza, a ideia de uma unidade familiar propiciadora da felicidade, da harmonia e da ordem eram as sua verdadeiras pretensões.

Inicialmente, o elemento inquietante trazido pela leitura do conto refere-se à vida de fadigas e aflições vividas pelo casal André e Georgina. Repentinamente, Georgina começa a definhar e o nascimento de um filho aumenta-lhe os males e as dificuldades financeiras. E, justamente nesse período, um homem bate à porta buscando abrigo durante uma tempestade. O estrangeiro examina Georgina e, mesmo sem ser médico, com um remédio que trazia consigo consegue reanimá-la. O novo hóspede era Inácio Denner que, ao revelar seu sobrenome, demonstra ocupar uma posição social favorecida e possuir certo prestígio, ao contrário do caçador e guarda florestal André e de sua esposa Georgina.

Um remédio para curar todas as doenças – um elixir. Vale-se, no Romantismo, do advento da tecnologia, dos avanços da ciência, do anseio em dominar as adversidades em

benefício da evolução para o progresso da humanidade. E, no conto, esse elixir vem a simbolizar a abertura para o universo irracional, onírico, inconsciente e a fantasia ficcional. A iluminação ofertada pelo elixir corresponde a uma nova oferta do mundo, a um novo encantamento ou reencantamento proporcionados pelo espírito investigativo de se conseguir superar a fronteira entre o conhecido e o desconhecido para o próprio auxílio. A cura adviria da possibilidade transcendente de libertar não apenas Georgina, mas toda a família das funções morais e das regras sociais, por meio do mergulho no universo dos elementos misteriosos do Eu, a fim de se constituir a unidade que foi perdida. O elixir e as implicações que ele provoca encenam uma tentativa de modificações do Eu e uma nova forma de interesse do mundo, ligada pelo espírito rumo ao materialismo, pela subjetividade e pelo domínio das ciências ocultas.

Georgina era uma antiga serviçal de uma hospedaria. O casal não se cansava de agradecer ao estrangeiro pelo elixir que permitiu a cura da esposa. Enquanto personagem secundária, Inácio conduz André para os caminhos do desdobramento do duplo e a uma vivência sobrenatural, pois, além de ter deixado mais um frasco do elixir, entrega ao casal um cofrinho cheio de joias para que guardasse até seu retorno, o que despertou em Georgina a cobiça pelo poder, pelo sucesso e pela riqueza.

Para Freud (1920/2010), o que regula o propósito da vida é o programa do princípio do prazer, o qual visa ao desejo de gratificação imediata. Com isso, por André ter mais cautela quanto às generosidades de Inácio, evidencia-se que ele seja guiado pelo princípio da realidade, isto é, vacila quanto às gratificações de caráter imediato. Já sua esposa passou a orientar-se, a partir da visita de Denner, pelo princípio do prazer. Sendo assim, ambos simbolizam, a partir de extremos, duas instâncias do aparelho mental: o supereu e o isso, respectivamente.

A mente humana é constituída por uma espécie de anjo, representada pelos aspectos bons, e por outra parte, pelo diabo, representado pelos elementos considerados social e culturalmente maus e, também, possuindo uma instância mediadora entre ambas as representações. O modelo do aparelho psíquico é composto pelo isso, pelo Eu e pelo supereu. O isso corresponderia à fonte da energia psíquica, a libido. É formado pelas pulsões, impulsos orgânicos e desejos inconscientes, tendo como modo de funcionamento o princípio do prazer, o qual se orienta pela satisfação imediata das necessidades e desejos. Recusa as frustrações e o contato com a realidade. Desconhece o juízo, a moral, a ética e é orientado pelos fenômenos inconscientes. O Eu desenvolve-se a partir do isso, objetivando o contato com o mundo externo e com o princípio da realidade. Introduz o indivíduo à razão, possibilitando efetuar o pensamento antes de concretizar a ação, tendo como principal função a harmonia entre os desejos prazerosos e a realidade. Posteriormente, media as exigências do supereu. Já o supereu corresponde às funções morais da psique e representa os valores delineados pela sociedade. Funda-se após o Eu introjetar os ensinamentos dos progenitores e pode funcionar de forma a punir o indivíduo diante de determinadas ações ou, até mesmo, pensamentos.

Quanto à saúde restabelecida de Georgina, André diz a Inácio: “- nunca esquecerei o que lhe devemos, redargüiu-lhe o guarda. Permite Deus que algum dia me seja dado oferecer-lhe o meu sangue e a minha vida” (Hoffmann, 1816/s.d., p. 67). Durante o enredo, por diversas vezes, André recusa-se às mordomias propiciadas por Inácio, contudo, o caçador, em agradecimento pela saúde restabelecida da mulher, pode até mesmo oferecer a sua própria vida, a menos que sua “consciência” não seja perturbada. Com a ascensão do Romantismo há o predomínio dos valores qualitativos, os de uso e os éticos em contraposição com os valores da civilização capitalista moderna. Sendo assim, André ainda está arraigado à importância do

papel essencial das ligações afetivas e ao conjunto do tecido social. A predominância da riqueza e dos bens materiais faz-se disparar em Georgina.

Ao ir embora da casa do casal, Inácio Denner solicita três favores: presenteia Georgina com certa quantidade de ouro, pede que André permita-a aceitar e solicita que André ensine-o o caminho pela floresta, porém, apenas até certo ponto. As passagens mais densas serão percorridas somente por Inácio. A floresta é simbolizada como uma passagem para conteúdo de natureza inconsciente e aos fenômenos do duplo, isto é, um espaço de conhecimento, pois instiga a se pensar que Inácio estava disposto a se aventurar por caminhos mais duvidosos; já André, tendo um supereu rígido, permanece com prudência. A psicanálise almeja pela descoberta dos conteúdos de natureza inconsciente que interferem na vida do sujeito, como também, o indivíduo ao não conseguir realizar determinados desejos, tem o inconsciente como uma instância psíquica que compete à realização. A floresta abarca os conteúdos reprimidos, isto é, inconscientes e André vacila em adentrar a essa região.

A vastidão da floresta é um espaço onde prevalecem os aspectos nebulosos da alma humana, os aspectos secretos, os limiares entre o incerto e o seguro, tornando-os ambíguos e confusos e, também, é um local onde se amplia a consciência e se rompe com as delimitações do próprio Eu. O inconsciente, visto como uma floresta selvagem apresenta-se ilógico e tem um caráter atemporal, aumentando a complexidade da relatividade e da subjetividade pertinente às identificações da personalidade individual.

Passados dois anos, Inácio retorna à moradia do casal e deseja criar o filho deles, que acabará de completar nove meses, porém André e Georgina não concordam, pois acreditavam que, mesmo com as dificuldades financeiras, a unidade familiar deveria ser mantida. Passado um tempo, em uma noite tempestuosa, Inácio volta e diz a André que é chegado o momento de lhe mostrar gratidão devido à saúde restabelecida de Georgina e aos três anos que vivem

por conta de seu dinheiro. André pontua que não irá contra a religião e nem contra a ação de sua consciência, mas é obrigado a participar de um assalto à casa de um rico lavrador da vizinhança. Por desencargo de consciência, André decide contar para os magistrados de Fulda sobre o ocorrido, entretanto, ao voltar para sua casa, encontra seu filhinho morto e com o peito aberto. Georgina e Jorge, o outro filho do casal, estavam vivos. André encontrava-se em uma situação rodeado por uma força superior a ele, capaz de dominá-lo, capaz de arrancar a sua liberdade e conduzi-lo a um sofrimento mental devido às incongruências entre seu modo moral de agir e as ações negativas causadas por acontecimentos sobrenaturais e longe de terem uma explicação ou uma solução plausível.

A descoberta do saque leva André à prisão e a uma possível pena de morte, todavia, é salvo por conta de uma aparição de Inácio na cadeia, o qual oferece a André um licor, mas ele não toma. A atmosfera ficcional nessa história provém por meio da bebida, que seria análoga à assinatura do pacto. Mesmo não aceitando a bebida e os benefícios que ela traria para si, Inácio deixa para André, na cadeia, uma serrinha e uma lima para sua fuga. André mesmo assim, não sai da cadeia e entrega às autoridades os materiais, contando também a sua aventura noturna. As autoridades ponderam as alegações dele, ouvem testemunhas e mesmo assim Inácio acaba sendo acusado pelo assalto.

Doutor Trabacchio ou Doutor Milagre era um médico que havia na cidade de Nápoles e, por meio de remédios desconhecidos, curava diversos males. Como homem de saber e de sucesso, era rodeado de prestígio. Recebia honorários que não condiziam com o luxo extraordinário de sua vida. Assim como Fausto, Trabacchio fez o pacto com o demônio, abdicando de sua alma eterna a fim de que pudesse ter todas as possibilidades de êxito e de realização instantânea: a riqueza, o conhecimento, o sucesso e a satisfação amorosa, portanto, todos os seus desejos seriam realizados, não havendo, a partir disso, faltas e nem frustrações.

Fausto representa os letais efeitos para a mente humana quando se estabelece uma predileção por Absolutos de qualquer espécie: no amor, na organização social, na arte; e principalmente no motor de tudo, o processo do pensar, que fica aprisionado na crença e nos sentimentos dela provenientes de posse de tempo absoluto, espaço absoluto, verdade absoluta (Sandler, 2011, p. 134).

O homem romântico liga-se ao satanismo, pois seus desejos são insatisfeitos e indefinidos, como forma de conhecimento, afasta-se das causas de colisões dramáticas e teológicas, com os quais, pactua de sua vontade própria e contra quem se debate. O satanismo exige de seus adeptos a prática da crueldade, do orgulho e da prepotência. A partir do século XVIII, o moderno satanismo teve um novo impulso através da decadência dos valores e, com isso, os satânicos notavam o mundo como profundamente maldoso, sendo ele o verdadeiro inferno e a vivência na terra uma espécie de sentença a ser cumprida.

Para Trabacchio, a brecha existente, a fim de que a vida pudesse ser um pouco mais bem aproveitada, viria por meio de seu ajustamento com as características da nova sociedade moderna, onde a dissolução dos vínculos afetivos, a corrupção e a exaltação ao dinheiro possibilitariam uma melhor sobrevivência ou até mesmo uma vida plena de feitos e de triunfos no âmbito pessoal. A venda da alma pode referir-se à venda do Eu que, para o médico e para o momento histórico-social do século XVIII, por estar fragmentado e desintegrado, afirma o seu crédito apenas enquanto uma entidade que, para fins ocultos, pode valer-se para a troca. Ainda que apenas apresentasse como uma importância mercantil para se realizar o pacto, o Eu, mesmo para Trabacchio, possui uma função compreendida na tentativa de transformar seu destino e pela busca totalizadora dos processos psíquicos oriundos por intermédio do princípio do prazer.

A crise do Eu é o tema constante em *Fausto* e em *Doutor Trabacchio*, pois existe a despersonalização, a descrença de um saber que tudo engloba em uma verdade reveladora. A crise do Eu evoca para um “conhecer-te a ti mesmo”, ou seja, “toda a verdade a ser conhecida” sobre o Eu. Para Tavares (2012, entretanto, o Eu e “toda a verdade” são incompreensíveis, porque o sujeito irrompe sobre a verdade de que não há esta possibilidade de absoluto, ou seja, a verdade liga-se ao des-conhecimento, visto que a travessia dos próprios mitos faz-se presente nas repetições. A demanda da vida humana, segundo Sandler (2011), é sentida como infernal pelo psiquismo humano, pois há a intolerância dos paradoxos que circundam os princípios do prazer e do desprazer.

Freud (1920/2010) aponta para o fato de haver uma tendência dominante na vida psíquica, o esforço em diminuir, manter constante e/ou abolir a tensão interna dos estímulos expressos no princípio do prazer, conforme ansiado por Trabacchio. Contudo, tal equilíbrio recebe o nome de princípio de Nirvana e a redução completa das tensões reconduz o ser vivo ao estado inorgânico e aos serviços do instinto de morte. O princípio do prazer vigia os estímulos vindos de fora, avaliados como perigosos tanto pelo instinto de vida como pelo instinto de morte, sobretudo, cuidando dos estímulos vindos de dentro, o que dificulta a tarefa da vivência do sujeito. Trabacchio, contudo, ao reverenciar a função do princípio do prazer, a fim de obter vantagens no plano terreno, conta com o esgotamento de todas as realizações para os seus desejos, ou mesmo com as consequências implicadas pelo pacto, que, no conto, o levaram a morar em uma floresta. Ficar preso em si mesmo pode levá-lo à destruição, porém, do mundo externo, ele recebe seguidores que vem à floresta buscar seu elixir e seus ensinamentos sobre as ciências ocultas, assim como conselhos que oferece a Inácio a fim de conseguir mais adeptos.

O homem sempre foi seduzido por histórias que de uma maneira alegórica lhe disserem acerca da condição humana, e a literatura, sendo uma das expressões mais significativas dessa necessidade, o acompanha (Leite, 1991). A crença no diabo tem sido reforçada pela tendência humana de encontrar um bode expiatório, preferivelmente uma entidade oculta e externa, em cujos ombros recaiam a carga da culpa pelo mal, pela violência, pelo sofrimento e pela infelicidade. Para Chevalier & Gheerbrant (1997), o diabo europeu é resultado da crença de que Deus é inteiramente bom e, tal protótipo tem raízes na tradição judaica e com o florescimento no cristianismo.

O demônio apresenta outras nomeações e de tal modo, em cada nova terminologia há também diferentes significados. O termo “Satã” exprime “adversário” em hebreu, sendo, originalmente, apenas um opositor, não necessariamente um ser sobrenatural. Na corte celeste Satã desafiou Deus, foi expulso do paraíso e tornou-se o senhor das trevas infernais. Para os cristãos, Satã continua sendo inimigo de Deus e do homem, sendo a metáfora a suprema corporificação do mal, vingativo, intensamente malicioso e cruel. O pecado que causou a queda de Satã foi *o orgulho*, não se conformou com encontrar a felicidade apenas em Deus: queria ser suficiente por si mesmo, amando-se, com exclusão de todos os outros. A escolha de Satã foi irrevogável: sua rejeição a Deus ocasiona de forma subsequente uma punição. O mesmo ocorreu com os outros anjos que o acompanharam (Chevalier & Gheerbrant, 1997).

A origem do nome “*Luci-pherus*” significa “portador ou fazedor de luz”. Lúcifer, o Portador de Luz, o anjo caído, de acordo com Tavares (2012), paradoxalmente, recebe a designação de Príncipe das Trevas, que se relativiza, pois a luz apenas pode ser invocada pelos que estão na escuridão de alguma cegueira. Para Chevalier & Gheerbrant (1997), sem sombra, a luz não existe, porém sem o limite sombrio, ela não pode ser percebida, pois os raios solares não bateriam em sua superfície. Poeticamente, a lua é guardadora do sol;

fisicamente, a lua é passível de luz. Sem Lúcifer, não há Cristo, porque sem Lúcifer é impossível Cristo provar que está além da tentação. E sem Cristo, não há Lúcifer, porque sem Cristo não há nada a ser tentado.

Portanto, Deus, uno se faz verso, o espírito se faz matéria, o ser se faz espelho para se conhecer. Se o espelho do criador é a sua criação, então, Lúcifer é Deus se fazendo constatar sua fortaleza e sua origem. Lúcifer pode ser entendido como a mão esquerda de Deus. Tudo o que ele almeja, no fundo, é a descoberta de si, do universo e a expansão de seu psiquismo. Por isso, Trabacchio é Lúcifer, que representa a busca pelos domínios do saber, do ocultismo, das ciências e do domínio de si e do mundo que o cerca.

O mundo interno do homem esteve sempre repleto de seres imaginários e atemorizantes, que podem ser expressões do inconsciente e somente nele tem uma função. A literatura fantástica pode ser representada por um “sonhar acordado”, nesse conto, com os duplos, pois visa destruir ou subverter o lugar atribuído ao que culturalmente é atribuído ao demoníaco.

Doutor Trabacchio aparentava ser moço, embora tivesse oitenta anos e tivera várias mulheres que, pouco tempo depois de casadas, faleciam. De cada uma dessas mulheres um filho nascera, mas quando a criança atingia à nona semana ou o nono mês de vida, ele a degolava para arrancar-lhe o coração, cujo sangue destilado era usado como a base de seu famoso elixir. No entanto, da última mulher poupara o filho, que viria a ser Inácio Denner. Os dois fugiram em determinado dia que a casa de Doutor Trabacchio começou a pegar fogo inesperadamente. Inácio ainda com quinze anos fugiu com um cofrinho nas mãos. Os dois fugiram para a floresta e Trabacchio, com o passar dos anos, aprofundou Inácio nas ciências ocultas.

De acordo com a enciclopédia *Homem, Mito e Magia* (1974), o sangue é o sinônimo da vida e também, até mesmo, da alma. O sangue é universalmente considerado como o veículo da vida: o sangue é vida, se diz bíblicamente. A oferta do coração aos deuses, que controlam o destino dos homens, é encontrada nas crenças de diversos povos, como, por exemplo, nos astecas, que arrancavam o coração do peito dos prisioneiros para oferecê-lo ao voraz apetite dos prisioneiros do sol e da terra. As tribos primitivas arrancavam o coração do peito de uma criança para obter o controle dos elementos, como também comiam o coração dos inimigos heroicos para adquirir sua coragem. O valor místico do coração, como símbolo da alma, da intenção e da pureza de propósitos tem sido duradouro através dos tempos e em todas as crenças.

O coração é o órgão central do sujeito, corresponde, de maneira geral, à noção de centro. Se o Ocidente fez do coração a sede dos sentimentos, todas as civilizações tradicionais localizam nele, ao contrário, a inteligência e a intuição. O coração é o símbolo da presença divina e da consciência dessa presença. Para Chevalier; Gheebraant (1997) o duplo movimento (sístole e diástole) do coração faz dele o símbolo do duplo, que representa também o movimento de expansão e reabsorção do universo. Trabacchio e Inácio, mesmo tendo características demoníacas, com o elixir, feito à base do sangue destilado do coração, passam também, com isso, a ter os elementos de natureza divina. Para conseguir todos os efeitos ocasionados pela feitura do pacto, mesmo assim, o pacto tendo como essência o sangue, este que traz à vitalidade e o coração, o qual introduz a noção de centro e da presença divina.

Em *O Doutor Trabacchio*, o sangue do coração de crianças de nove semanas, nove meses ou nove anos era o ingrediente básico para compor o elixir mágico e, para que tivesse maior eficiência, as crianças deveriam ser entregues por livre vontade por pessoas que tivessem parentesco com elas, produzindo, assim, um poderoso e eficaz elixir de vida. O

coração no Romantismo pode estar aludido à forma de apreensão do mundo, vindo pelo plano da subjetividade e às coisas do espírito que, entretanto, seria buscado por Inácio para possibilitar a feitura do elixir, o qual deveria ter tal composição como base, mas que teria como finalidade a compensação para saciar a materialidade dirigida ao mundo e à vida. A recorrência ao número nove marca um ciclo de vida da criança e com a produção do elixir, denota a possibilidade de uma transformação, surgindo por meio de elementos do plano espiritual, convergidos ao plano material, vindo a significar, simbolicamente, uma possibilidade de totalidade que atuará na vida do sujeito – uma totalidade em termos absolutos, mas que se desmembra, pois o sujeito é um “divíduo”.

Dando sequência à narrativa, em certa noite, André voltava para casa com o filho e ouviu gritos de dor que partiam de um mendigo deitado às ervas, parecendo vítima de algum sofrimento. André foi socorrê-lo e, para seu espanto, era a figura de Inácio, porém com a voz do pai de Georgina já falecido, solicitando ajuda. E, assim, não mais viu o assassino do filho e seu perseguidor, Inácio, começou a enxergar o pai da mulher a quem tanto amara. O poder de transmutação e de estado de transe revela uma projeção, em que André mesmo vendo a figura de Denner, ouve a voz de seu sogro, para que a situação se torne mais familiar, menos ameaçadora e garanta a segurança de sua integridade.

Na literatura popular, o demônio nem sempre é olhado com terror, mas com desprezo, sendo alvo de ridicularizações. Segundo a enciclopédia *Homem, Mito e Magia* (1974), em canções populares de várias partes do mundo, como na Alemanha, o diabo é apresentado como uma entidade fácil de enganar. Na Alemanha o título comum é *gute dumme Teufel* [o bom estúpido diabo]. Histórias, peças de teatro e filmes representam o diabo como sempre tentando reconquistar almas e sendo enganado pela suposta vítima na hora da cobrança, na hora de levar a alma penhorada. O diabo também é repetidamente apresentado como uma

entidade ignorante, que não consegue antever a realidade e cai em ciladas que lhe preparam supostas vítimas.

Inácio, em algumas passagens da narrativa, apresenta-se desfrutando de todos os benefícios que o pacto, assinado na adolescência, lhe proporcionou e, também, faz o papel que de Mefistófeles, porque induz André a ligar-se a ele e abandonar a proposta de sua vida monótona e simples. Denner não é o diabo, é humano e, às vezes, se metamorfoseia em demônio sem causar estranhamento no ambiente. Os aspectos diabólicos são inerentes à sua natureza e evidencia as cisões da identidade pertinentes ao sujeito que, ainda, nesse momento, no Romantismo, as personagens possuem a qualidade maniqueísta, a fim de que, posteriormente, venha a se observar que as características boas e más fazem parte da natureza humana.

Os personagens de Mefistófeles ou de Inácio representam o diabo que personifica o mal. Não o mal como constantemente é visto, mas o “Mal” como inerente da vida. Para Sandler (2011), Mefistófeles pode simbolizar a destruição e a morte, porém ele não é ruindade ou maldade. A intenção consciente de lançar luz é responsável por mais escuridão, pois corrompe com o paradoxo luz/escuridão. Não ser dominado por medo á escuridão cria a oportunidade de alguma iluminação. André, nesse sentido, nega o diabo, refuta a evasão ficcional, porque necessita evocar a razão e possuir a plena segurança de si.

O demoníaco para a psicanálise seria o sujeito que não consegue aceitar em si mesmo aspectos de sua personalidade e, com isso, projeta. A predileção por absolutos processa também pela maneira de se pensar em verdades, tempos e espaços absolutos fundindo uma crença ilusória sobre o Eu. O demônio não é “um outro” projetado, mas uma parcela do Eu derivado da condição do “divíduo”, de seu inconsciente e de seus próprios desejos.

O entrave narrativo se concentra basicamente no desejo de Inácio para que André se rendesse as suas investidas e ao não desejo de André. Enquanto um Fausto ao inverso, André tem valores que exaltam as virtudes da bondade, da simplicidade e da compaixão. Sua segurança estava em preservar seu pequeno “paraíso”: sua família e seu lar. Como uma personagem que representa o bem, em sentido absoluto, ele se nega a negociar com o mal e prefere ter uma vida de concessões: a pobreza e a perda de um filho e, posteriormente, a morte da esposa.

O protagonista acredita e segue orientado por princípios de natureza divina, em que a ligação entre o homem e Deus evoca o pietismo, que refletiu o desencantamento de uma época em relação ao desenvolvimento tomado pelo protestantismo, como também, à ortodoxia que transformava e adulterava o espírito de piedade cristã pregado originalmente por Lutero. Seu objetivo foi o de promover uma regeneração a partir do seu próprio interior, ao mesmo tempo em que aceita as formas já instituídas, mesmo as considerando imperfeitas.

Com o pietismo, o sujeito estava em permanente escuta de si mesmo, a fim de revelar um saber sobre si, o que conotaria a análise profunda de seu Eu a partir de um movimento de constante introspecção e por meio da busca de Deus, o que tornaria, assim, indissociável do autoconhecimento e da sua própria subjetividade. A única realidade real seria a interioridade – a divindade aprisionada.

A possibilidade de se pensar acerca do sujeito, no Romantismo, em *O Doutor Trabacchio* faz-se através dos duplos representados por duas figuras com caracteres absolutos e opostos, que duelam a fim de triunfar um sobre o outro. O Eu de si próprio e do outro são reconhecidamente como unicamente bons ou unicamente maus, fazendo com que o outro, através dos pares André e Inácio, André e Trabacchio convivam com o seu Eu oposto até então desconhecido. O demoníaco e o divino, enquanto pares absolutos tendem a formar uma

totalidade – uma forma particular de unidade. O sujeito possui ambas as características: as divinas e as demoníacas, sendo que em alguns indivíduos há aspectos mais e outros menos acentuados, mas todos se ligam a fenômenos próprios e inerentes ao Eu – ao “divíduo”, ao ser partido e fragmentado. O Eu absoluto, quando inventa o não-eu, permite o arranjo de um fato superficial para poder agir diante de seus mecanismos de defesas, dirigidos enquanto duplo, a fim de mascarar a representação utópica do Eu real.

Serve-nos aqui essa ideia/representação demônio-pai como o caído ou talvez, anterior à ascese sagrada que somente advém, no que se refere ao pai-totêmico, após seu assassinato e a instituição da lei unificadora. Um pai ainda-não ou não-mais sagrado, no que nos faz lembrar sua aparência pré-humana, identificada ao animal totêmico (chifres, cornos e cauda) e que a imagem de Haizmann, do qual se trata no texto de Freud, anterior à partilha dos sexos (demônio com pênis e mamas). Guarda-se aqui a chama para a *Unheimlichkeit*, ou estranheza familiar, que denota esta imagem do demoníaco, sobretudo na figuração híbrida (parte animal – parte humano) que lhe reserva o cristianismo medieval. [...] Coloca Luisa de Urubey em seu *Freud et le Diable*: “Ele não recalca suas pulsões (O diabo = a personificação da vida pulsional), ele tem traços animais (como o diabo com sua cauda e seus chifres) e, além do mais seu narcisismo não seria, afinal, uma característica demoníaca (Lúcifer, e mais bela criatura)?” (Tavares, 2012, p. 84).

Diane da ênfase do divino para o humano, do medieval para o moderno, do teológico para o científico e as suas consequências sociais, Tavares (2012), pontua que tais repetições visam denunciar o luto por um Deus que, morto, não possui mais o poder de outrora. Os

poderes do potencial humano, as descrenças nos domínios científicos, na razão e na própria capacidade do homem contribuem para a questão da feitura do pacto com o diabo. A descrença em Deus, a corrupção social e a desconfiança do saber, portanto, colaboram para a questão de Fausto: a onipresença do espírito enganador.

A inquietude da narrativa ocorre na fronteira existente entre os extremos: André e Inácio, André e Trabacchio, interseção ocorrida entre o Eu e ao “outro não aceito”, ao aparente não-eu, que também tem sua parcela esquecida ou reprimida dentro do próprio Eu. Trabacchio e Inácio representam à instância psíquica do isso e André a do supereu. Esses pares: André e Inácio, André e Trabacchio viriam a serem os heróis e/ou vilões, no conto, pois, vêm representar os vários “Eus” do sujeito que é um “divíduo”. É do ponto intermediário entre a luz, como o bem, e das trevas, como o mal, que nasce o despertar para a consciência e à tolerância dos paradoxos existentes da realidade psíquica.

A psicanálise trouxe a possibilidade da percepção de que o diabo e Deus não estejam fora de si, mas dentro de si. – no psiquismo. A visão mágica da mente trabalha com as forças do bem e com as forças do mal representadas por “verdades” plurais e incertas vindas a unirem-se e/ou fragmentarem-se. O “divíduo” pode redigir sua história ao aniquilar ou libertar sua personagem em uma aventura residida no plano psíquico e tendo como um dos pilares a sua maior força sobrenatural: às manifestações do inconsciente.

A alienação social e a desintegração política no Romantismo repercutiram diante dos temas ligados ao grotesco e às histórias narradas que violam as leis da física, evidenciando o lado noturno da natureza humana, a frágil identidade do sujeito romântico e o seu medo diante da visualização da qualidade polimorfa de sua personalidade. Na procura de entendimento de si e do mundo que o cerca, André, Inácio, Trabacchio e Georgina conduzem-se à tentativa de compreensão de como o Eu é composto, proveniente de processos identificatórios, reprimidos

e duplos. A ambição romântica, no conto, foi a de que os sujeitos tentassem encontrar a felicidade por si mesmos, em uma imersão por meio da subjetividade, mesmo que amparada tanto pela espiritualidade como pela materialidade.

Como máximas alquímicas, o conto *O Doutor Trabacchio* apresenta a necessidade de compreensão da experiência emocional contida na realidade psíquica de cada indivíduo: *Obscurum per obscurum, ignotum per ignotis!* [o obscuro se explica pelo mais obscuro ainda e o desconhecido pelo mais desconhecido!]. Também mostra, que no Romantismo, a personalidade e identidade do sujeito foram anuladas e reveladas com o duplo, certos desdobramentos visavam à integralização com algo perdido - *Solve et coagula* [dissolve e combina]. A psicanálise pretende clarear determinados conflitos do Eu, para revelar a essência do ser humano, enquanto combina, possibilita a modificação rumo a uma nova personalidade integrada. O inconsciente é a verdadeira realidade psíquica e, conforme esclarece Green (1994), a relação com a realidade exterior é uma obrigação limitada, pois a mesma exige a submissão a ela ou a sua transformação, buscando uma vantagem. A realidade psíquica subjetiva é um compromisso de fé.

O inconsciente não é o caos desorganizado, mas um pensamento não pensado, à procura de uma maneira para ser traduzido, racionalizado e ecoado. No Romantismo, a maneira pela qual o inconsciente fosse exprimível veio a partir dos fenômenos do fantástico abarcados pelo duplo, que representaram o Eu em crise consigo e com a realidade existente.

Os sujeitos no Romantismo vivem em constante confronto com o mundo e com si mesmo. Trabacchio e Inácio veem solução no pacto com o demônio e André, por intermédio da ligação com a família, com a natureza, com seus valores e com a sua consciência. O encontro entre esses personagens permitiu que os duplos se direcionassem para avistar o Eu e

todas as suas particularidades e integralidade, ainda que por meio da dualidade oposta e extrema.

O sujeito é o filho da angústia. Ao indagar-se sobre quem seja, o sujeito depara-se com um Eu partido em dois. O duplo, em *O Doutor Trabacchio*, simboliza o “outro de si”, a dialética da existência que corresponde a um perpétuo conflito. Os duplos opostos visam, portanto, a uma tentativa compreensiva por uma unidade. Contudo, é uma constante busca, pois o Eu é em si e de si fragmentado. Os pares formados por André e Inácio, André e Trabacchio olham individualmente para seu respectivo “outro” como um reflexo estranho e ainda não reconhecido.

No entanto, no final do conto, André percebe que sua vida foi modificada depois que Denner deixou o cofrinho de joias, o qual foi atirado de um despenhadeiro, assim como fez Peter Schlemihl, de Chamisso, após ter jogado fora sua bolsa mágica em um precipício, ambos, depois disso, não tiveram mais perturbações e o sossego profundo do viver estabeleceu-se. O cofrinho simbolizou o despertar da autoconsciência de André, contudo, ainda não estava preparado para reconhecer-se como um “divíduo”. Ele ainda era um guardião de si.

4.3 Os Duplos

A maldição da humanidade era o fato de aqueles dois lados incongruentes estarem unidos – que no útero angustiado da consciência aqueles duplos polarizados tivessem que ficar continuamente lutando. Como, então, seriam dissociados? (Stevenson, 2011, p. 69).

Na tragédia, pode e deve o destino, ou o que seja, dominar a decisiva natureza do Homem, a qual o leva cegamente para lá e para cá; ela não deve nunca conduzi-lo ao seu objeto, mas sempre desviá-lo dele; o herói não pode ser senhor de seu

entendimento, o entendimento não pode absolutamente entrar na tragédia a não ser em personagens secundários em detimentos do principal (Carta de Schiller a Goethe - Goethe & Schiller, 2010, p. 131).

Para a leitura interpretativa desse conto recorre-se à versão em espanhol de *Los Dobles* [Os Duplos] (1822/2009) que, originalmente, em alemão, recebe o nome de *Die Doppelgänger* e pertence ao volume único de *Hoffmanns Tod*. A história apresenta oito partes e tem por foco narrativo um narrador onisciente intruso, ou seja, o qual tem a liberdade de narrar à vontade e tecer comentários sobre a vida, os costumes e a moral das personagens. No conto, o narrador pontua ao leitor sobre algumas novas passagens que ainda não foram esclarecidas, pois, com a mudança brusca para cada novo capítulo torna o desenrolar da narrativa, às vezes, fragmentado e confuso. Além da duplicação das personalidades do conto, há o desdobramento na própria forma de narrar, o que ocasiona a estranheza e a necessidade de que a decomposição do discurso venha a ser integrado. Com o desenvolvimento e a síntese dos acontecimentos, apenas conectados nos capítulos finais, os quais, as personagens compreendem as manifestações duplas de si mesmas, permite-se ao leitor a compreensão de todos os elementos e os recursos ficcionais usados durante o enredo.

A ambientação não funciona apenas como pano de fundo, mas influencia diretamente no desenvolvimento do enredo e, aliado ao tempo, revela-se como um dos elementos estruturais mais importantes da narrativa. O início da história tem o espaço de duas hospedarias próximas, sendo elas: “Cordeiro Dourado” e ”Cordeiro Prateado”; também se compõe pela ambientação no centro da província, que conta com a figuração de personagens exóticas e com o desfecho realizado em um castelo em ruínas.

O espaço, como se apresenta, não é apenas físico: é também simbólico. Com isso, denota as múltiplas perspectivas desenvolvidas diante do cenário de fenômenos sobrenaturais

e das violações das ordens físicas, nas quais a tensão existente entre os personagens e seu lugar confunde-se quanto à possibilidade de compreensão do real e da pretensão de que as personagens se diferenciem.

O incômodo causado em presença da rápida mudança de cenários e dos encontros “coincidentemente” pontuais entre as personagens reflete-se à maneira, pela qual, em *Os Duplos*, o espaço encena-se fragmentado e com a necessidade da quebra de barreiras com a realidade, tornando o incomum, o desconhecido e o sinistro, como fontes para que as personalidades envolvidas no enredo consigam realizar a tentativa da busca de si mesmo. Isso por meio dos elementos irrationais e misteriosos, oferecidos tanto no plano da ambientação como no plano psicológico deles mesmos.

O “inesperado”, o “coincidente” e o “repentino” são vocábulos recorrentes na literatura fantástica e apresentam-se com variações múltiplas. O leitor, diante disso, depara-se com a proposta de construção de sentidos, com os quais, o diferente e o incomum evidenciam a presença dos aparentes elementos irreais. O surgimento do inesperado rompe com a cadeia normal de ligação com a palavra e a realidade, que é um elemento basilar do fantástico: a representação realista.

A narrativa inicia-se com o proprietário da hospedaria “Cordeiro Prateado” reclamando que, no seu vizinho, o também proprietário de uma hospedaria chamada “Cordeiro Dourado”, havia mais fregueses, pois lá se encontravam malabaristas, palhaços, equilibristas e uma mulher que, com seu corvo, fazia profecias. Através do cenário romântico, a categoria do estranho e do fantástico, que inclui as sociedades secretas, os profetas e as cartomantes, voltam a serem objetos de interesse, porque as pessoas estavam descrentes na razão e na era iluminista.

Por conseguinte, o gerente da pousada “Cordeiro Dourado” vem receber seu novo hóspede, o jovem Deodatus Schwendy, contudo, cumprimenta-o como sendo o pintor George Haberlad. Deodatus havia sido enviado à Hohenflüh por seu pai, Amadeus Schwendy, a fim de encontrar com o seu futuro. No entanto, Deodatus iria encontrar-se também com o seu passado, com seu ponto de origem, vindo a conseguir, a possibilidade do encontro consigo mesmo.

Aqui, el cenit de su vida, debe decidir su futuro por medio de un suceso maravilhoso que su padre le habia predicho com su palabras oscuras e misteriosas. Con sus propios ojos veré a alguien a quien sólo habia visto en sueños. Comprobará ahora si este sueños, que, nació de una chispa en su interior, habia ido crecido, hasta volverse cada vez más vivaz y radiante, realmente podia surgir y manifestarse en el mundo exterior (Hoffmann, 1822/2009, p. 11).

A necessidade do encontro com o destino, assegurado pela palavra paterna, vem predizer mudanças na vida de Deodatus e o acontecimento esperado, simbolicamente, ao ser pensado ou imaginado, oferece a estrutura fundamental ao duplo. O relato traz a marca de uma trama familiar que, mesmo ainda oculta, transporta o personagem à imposição de “conhecer-te a ti mesmo” e tentar preencher uma provável lacuna existente em sua vida, perante a um não-dito e a um não-saber de sua história pessoal. O não-dito pode ser representado como o núcleo de um projeto de vida, um projeto ausente da vontade consciente dos pais. O ignorado, assim, age como ponto de partida ou vincula-se, a fim de orientar os caminhos da existência. O percurso, no entanto, é orientado ao desconhecido que tende a repetir o que estava oculto: ao estranho.

Para Giora (2015), o não-dito acaba por constitui-se em um projeto de vida, uma vez que será direcionado para o desconhecido, ao qual tende a repetir o que estava oculto, estranho. O estranho pode ser considerado como algo, o qual em determinado tempo foi familiar, mas, depois, se desvincula da familiaridade para, em um futuro, vir sob o manto da surpresa do reencontro. A necessidade do reencontro de Deodatus com algo enigmático cede espaço à cisão, isto é, ao episódio a ser realizado, que para ele ainda teria a característica de ser novo, porém, o retorno de um mesmo simularia a conciliação consigo mesmo sob a forma de resgate de algo escondido, que, em algum momento, foi perdido.

O homem romântico comprehende ser um joguete nas mãos do destino, no entanto, com o advento da psicanálise, alguns dos fenômenos atribuídos às causalidades podem ser dirigidos por intermédio das forças do inconsciente. A influência do inconsciente pode ser apontada como uma manifestação do duplo, visto que os acontecimentos, de maneira geral, instigam ao estranho e à repetição, trazendo consigo a familiaridade camuflada. O destino pode via a ser caracterizado por uma sucessão de eventos, que tendem a levar o sujeito ao seu lugar de partida, tornando-se, também, o seu espaço de chegada.

Ao sentar-se para o almoço, Deodatus novamente é confundido com George e apontado como uma figura, um ser e um fantasma sinistro do qual o pintor ainda não conhecia. Enquanto clones de si mesmo, os duplos idênticos expressam-se através do fenômeno do desdobramento repetido, porém a duplicitade de um Eu oposto ou multiplicado de si mesmo, ainda, não estava permitindo o encontro e reconhecimento do sujeito consigo mesmo. Então, a nova tentativa romântica, nesse conto, viria por meio de duplos com semelhanças físicas, para que, a partir disso, a visão de si mesmo não tivesse o caráter apavorante, mobilizando a culpa ou a recusa diante dos eventos observados como fora de si.

Em *Os Duplos*, o fenômeno da duplicitade envolve a combinação do extremo: a semelhança entre duas pessoas – Deodatus e George. Enquanto duplos homogêneos, a semelhança se torna quase ou mesmo impossível para a realização da diferenciação. Portanto, a semelhança entre os dois personagens estabelecem o diálogo de complementaridade, manifestando a identidade ao atualizar as maneiras diferentes ou desdobramentos de um pensamento criativo. Inicialmente, Deodatus e George sugerem ser gêmeos e, que por uma variedade de razões, foram separados e, até então, nenhum sabia da existência do outro.

A imagem de um duplo de si mesmo, idêntico a si mesmo, revela a imagem que o homem constrói e reconstrói ao longo de sua vida, representando o seu mundo interno. Os gêmeos idênticos sustentam a ilusão de igualdade entre representação e representado, isto é, a não divisão do sujeito. Os pares gemelares estando em perfeita sincronia e harmonizados pelas igualdades, como, por exemplo, os que compactuam com o mesmo estilo e mesmo comportamento, comprovam ser possível estar em equilíbrio consigo mesmo, de acordo com o ideal de superação dos conflitos internos, resultado da dinâmica de funcionamento de um aparelho psíquico submetido às forças contraditórias e em oposição.

Segundo Marquez (2010), a experiência real de ser gêmeo univitelino sustenta a ilusão de completude, que é a eterna busca do ser humano. Os gêmeos despertam o interesse e atenção das pessoas, pois estão na possibilidade de liberação do domínio do Eu único e absoluto senhor das ações humanas. O par gemelar tem a oportunidade de escapar do “Eu prisão”, porque, mesmo sendo dois, os gêmeos revelam a viabilidade de uma segunda instância, uma segunda expectativa, uma segunda exigência, ou ainda uma segunda oportunidade.

Os gêmeos são símbolos concretos da dualidade, trazem a ambivalência, que pode refletir a harmonia ou também o caos. Simboliza também o psiquismo humano na sua

expressão, pleno de diferenças e oposições internas, conflitos e divisões. De acordo com os estudos de Giora (2015), todos os mitos, lendas e outras histórias que discorrem sobre os gêmeos são uma busca pela explicação de fatos visíveis na imagem dupla atual, mas que remontam a acontecimentos primordiais do filo e ontogênese da constituição psíquica. Os acontecimentos primordiais encontram-se na gênese e, através da cultura se ligam ao atual. Com isso, os eventos colocados culturalmente expressam àquilo que é primitivo. O modelo das diádes, as gemelares ou não, possibilitam “esse outro” – a outra possibilidade de mim.

Ibejis são divindades gêmeas, sendo usualmente sincretizadas aos santos gêmeos católicos Cosme e Damião. A palavra *Ibeji* quer dizer gêmeo e forma-se a partir de duas entidades distintas que coexistem, respeitando o princípio básico da dualidade. Entre as divindades africanas, *Ibeji* é o que indica a contradição, os opostos que caminham juntos: a dualidade. “*Ibeji* indica que todas as coisas, em todas as circunstâncias, têm dois lados e que a justiça só pode ser feita se as duas medidas forem pesadas, se os dois lados forem ouvidos” (Giora, 2015, p. 22).

A fonte original que aborda o tema do duplo vem pela história bíblica de Esaú e Jacó. Os primeiros gêmeos de quem se tem informações são marcados pela dualidade até o extremo. Giora (2015) aponta que Jacó precisava de um agressor, o depositário de aspectos inaceitáveis quanto desejáveis de si mesmo. O estrangeiro inimigo, o “outro” é o depositário do não morrer, do permanecer não castrado, da ideia de imortalidade. Jacó precisava de um agressor para tomar consciência de sua forma. Ele também simboliza o homem em luta com o que transcende, com a sua natureza e com os seus ideias.

George e Deodatus, no entanto, não são “gêmeos” que representam as características opostas um do outro. Eles remetem à questão do princípio absoluto da unidade. A ilusão da completude desfeita conecta-se ao tema romântico da unidade perdida, isto é, os gêmeos

confirmam que há antagonismos, porém, mesmo sendo idênticos fisicamente, cada qual deveria ter a sua alteridade, sua personalidade e suas individualidades diferenciadas, a fim de que cada um pudesse ser uma unidade. Em grande parte do desenvolvimento da narrativa, além da igualdade física, os dois personagens apresentavam a simultaneidade de gostos e de situações que, ao serem justapostas, exprimiria a urgência de que ambos viessem a formar sua própria singularidade.

Os gêmeos idênticos vivem a ilusão de estar no centro do mundo. Eles podem exibir-se na característica de duplas idênticas: o desejo devê-los em exibição também se prende a esta mesma característica: a gemealidade. O prazer experimentado por todos os envolvidos neste ver-e-ser-visto alimenta e aprisiona, provocando uma parada no desenvolvimento natural em busca do Eu e da alteridade (Marquez, 2010).

Na questão dos gêmeos é um pouco diferente. Nascem dois. Um e outro. Um do outro? Outro do um? E assim a questão do outro em mim, do duplo, do estranho, se concretiza. Eles precisam daquilo que chamamos de oposição para poderem se definir como um e outro do um e vice-versa (Giora, 2015, p. 155).

No entanto, as divisões do Eu característicos da época romântica apontam o sujeito como um ser fragmentado e descentralizado, ideias contrárias a uma unidade subjetiva. Os duplos, porém, revelam um outro ainda não conhecido, mas que faz parte do Eu. O conceito do outro, alocado em si, pode vir a representar as próprias manifestações inconscientes de cada um, às tentativas de apreensão do que é posto pelo mundo e à inesgotabilidade da subjetividade. A duplicidade sob o plano gemelar, para Marquez (2010), representa o Eu: dois em um. Nesse sentido, o sujeito psicanalítico apresenta-se dividido: uma parte consciente e

outra inconsciente, um Eu acessível ao pensamento, aquele que é possível a visualização e outro inconsciente, inacessível, aquele que se subtrai à visão. Apenas há o acesso ao inconsciente pela consciência, através, da decifração das metáforas, da análise do discurso consciente, da compreensão dos sintomas, dos sonhos e das parapraxias.

Para ser constituído, o Eu, precisa tornar-se um Eu corporal, ou seja, ser a própria projeção de uma superfície. O recém-nascido não distingue as sensações externas e internas, assim como confunde os limites de seu próprio corpo. Progressivamente, ele demarca a superfície do seu interior e ao que pertence ao mundo externo e, com isso, através de um processo formador, pode separar o Eu próprio do outro. Do autoerotismo, isto é, das pulsões dirigidas ao corpo, ao Eu corporal, onde o Eu deverá deslocá-las para si próprio, isto é, torná-las narcísicas.

Freud (1923/1996) esclarece que, com o desenvolvimento do Eu ocorre mediante o afastamento do narcisismo primário, do qual, o Eu tenta recuperá-lo sob a forma do ideal do Eu, isto é, uma instância autônoma, que lhe serve de referência, a qual tem a missão de reprimir o complexo de Édipo e incorporar qualidades boas e reais dos pais e da sociedade. O Eu representa, portanto, a razão, o senso comum e o controle. Sendo assim, a ideia é a de que, em cada sujeito, existe uma organização coerente dos processos mentais, que a consciência se acha ligada e controla as descargas das excitações para o mundo externo. O Eu, para Freud, desse modo, carrega os princípios da razão, da demarcação de limites e do controle.

Em *Os Duplos*, os personagens acham-se percorridos pelos elementos do fantástico e das duplicações que, observadas foras dos sujeitos, fazem com que eles percam o controle acerca de si e do outro, ou seja, há uma confusão tanto pelo aspecto do mundo interno como pelos alcances do mundo externo. Com isso, o Eu dos indivíduos no Romantismo não tem um referencial satisfatório oriundo da sociedade para poderem incorporar. Diante disso, a

consciência conecta-se às excitações do ambiente externo, onde os sujeitos envoltos pela crise social fazem com que o Eu também não consiga realizar a sua tarefa de preservação e adentra, do mesmo modo, em estado de tensão.

Outra personagem que faz com que Deodatus encontre a si mesmo é a figura misteriosa da mulher que faz adivinhações com o seu corvo. Simbolizada enquanto uma parte projetada de Schwendy, isto é, diante das interrogações quanto ao seu futuro, ele desejava por um alento e tem por meio dela a resposta imediata de suas dúvidas e desejos. A vidente diz que o jovem já estava entrando nos eventos aludidos pelo pai e: “cómo no debe ser confundido, simplemente ser incorporadas a su propio auto a otro hombre, como un matrimonio, que es un poco apretado o demasiado flojo aquí y allá” (Hoffmann, 1822/2009, p. 15). Através da ajuda do corvo, a vidente relata a Deodatus que o encontro com o seu “outro eu” deveria ser incorporado como fator pertinente a ele mesmo, por tratar-se de seu próprio Eu. Assim, por meio do encontro com seu duplo, o reconhecimento da história pessoal de Deodatus viria a ser desvendada.

Na literatura, os corvos são animais associados aos elementos obscuros e sombrios. Chevalier & Gheerbrant (1997) destacam o corvo como um herói solitário, mensageiro das almas para outro mundo que, além de profético, liga-se às mensagens divinas. No conto, o corvo passa por um processo de humanização (antropomorfismo), pois, mesmo sendo um animal, capta as inquietações do consultante à adivinha, indicando alguns eventos futuros desejados que devam acontecer repletos de elementos suspeitos e enigmáticos.

Sequencialmente, George e Deodatus encontram-se na hospedaria e tratam-se como irmãos. Como inicialmente sendo um par de gêmeos, ambos deveriam conquistar um olhar de reconhecimento diferenciador perante aos outros e, especialmente, de si mesmos, a fim de alcançarem uma identidade própria. Ainda regidos pelo campo da igualdade, o pintor recebe

uma carta de seu amigo Berthold e Deodatus assinala que havia recebido também uma carta, a qual continha o mesmo teor da de seu duplo: que, com a mudança para Hohenflüh, algo especial aconteceria para ambos. O duplicado, além de serem os Eus dos personagens, ressoou para com que as situações vividas por eles também fossem identicas. Mesmo na situação gemelar há confusão entre os dois seres pela própria condição de nascimento duplo: eles poderão estar sempre juntos, em situações idênticas ou similares, frente aos mesmos objetos.

Outra duplicação diante de situações repetidas envolvendo os gêmeos ocorre por meio da personagem Natalie. Deodatus percebe que a mulher que fazia previsões com a ajuda do corvo era a mesma pessoa pela qual ele era apaixonado. George também gostava de Natalie e tinha-a conhecido em Estrasburgo, onde fez uma pintura de seu rosto. O conde Hektor von Zelies, pai da moça, fica perplexo com a pintura e deseja que Haberlad saísse das redondezas, contudo, ele não aceita e Natalie, misteriosamente, desaparece.

A duplicidade do amor pela mesma mulher sugere que, quanto mais os duplos aproximam-se um do outro e, consequentemente, de si mesmos, mais duplicidades entre eles ocorrem. As identificações provisórias têm o intuito de que as personagens, ao partilharem de um mesmo Eu, apresentem familiaridade do que já era conhecido por si mesmo, mas, que, no entanto, garantida a ilusória intimidade com si, promova uma nova tensão e outro desdobramento. Tal fato alude ao processo psicanalítico em que uma nova descoberta sobre si acarreta uma nova agitação, que deverá ser descoberta, formando uma espiral.

O processo de produção dos duplos remete à crise que envolveu o sujeito do contexto romântico, o qual vivenciava a falta de compreensão de si e de seu inconsciente. O duplo igual retoma ao campo do não confronto, do não estranhamento e do não incômodo. Desse modo, a diminuição das manifestações do duplo, como o término da análise, seria efetuada

através de autoavaliações, das (res) significações as quais envolvem o sujeito ao reconhecimento de seu inconsciente e de suas experiências, para que ele tenha condições de tentar ser o seu senhor.

O Eu no outro ou a parte do Eu alocada no outro propiciou à narrativa, dois gêmeos idênticos, isto é, a percepção de si diante do outro vem por meio de características já conhecidas em si mesmo e o duplo faz-se através de uma confirmação de reconhecimento. O duplo idêntico permite a Deodatus ficar em um território já conhecido por si mesmo, visto que seu “outro eu”, aparentemente, era seu Eu real, sem amarras ou códigos presentes. A duplicação de personalidades idênticas serve para que o jovem venha a tentar encontrar-se consigo mesmo, perante as situações futuras, que poderão contribuir para ocorrerem às diferenças entre os dois personagens e, assim, reconhecerem-se, inicialmente, como “únicos”. Isso posto, pode corresponder a uma “forma de unidade particular”, que os fazem ser reconhecidos perante aos demais, porém, contudo, é uma “unidade particular” dividida em si mesma.

Qual o papel da semelhança física na formação da identidade? Ela se desdobra em: o que é ser uno, singular num espaço, onde à sua volta, ou mais especificamente ao seu lado, existe um idêntico a você? Como é ser gêmeos univitelinos e viver numa sociedade que nos ensina que não há indivíduo algum que seja igual ao outro? Como é, sendo gêmeos univitelinos, viver numa sociedade que valoriza prioritariamente o individual enquanto diferente de todos os outros? (Marquez, 2010, 79).

A gemealidade remete ao duplo: à sombra, à experiência do idêntico, ao espírito juntamente com as emoções inerentes às mesmas. Os duplos, Deodatus e George, são

“gêmeos” não díspares, como costumeiramente é retratado nas histórias que envolvem a gêmealidade. A igualdade é fonte de prazer e de poder, mas pode tornar-se estranha e ameaçadora, pois, simbolicamente, a imortalidade simula e anuncia o desaparecimento do Eu, incapaz de uma diferenciação identitária. Para Marquez (2010), o sujeito é um duplo que se mostra e esconde-se. O “dois” abre-se a possibilidade do “dois em um”, isto é, aponta para o conceito de fusão, contudo, ela também pode esconder uma essência diferente: o que se mostra sem ser.

Em Hohenflüh, Haberlad e seu amigo Berthold vão ao centro da localidade e percebem uma cultura marginal dentro da própria sociedade burguesa. Essa minoria era composta pelos ciganos, que vendiam fitas, ícones religiosos, colares de coral e também previam o futuro. Os ciganos estavam presentes na Alemanha no final do século XVIII e início do século XIX, representando, com isso, o contraste que ainda existia na nascente sociedade pré-moderna. Diante do espírito viajante, os ciganos não se sentem pertencentes a nenhum lugar e, portanto, não criam raízes e desprezam a noção de propriedade privada. Toda a história desse povo é envolta por suposições, uma vez que lhes faltam documentos. Os modos de vida dos ciganos, imaginados como avesso aos dogmas da sociedade ocidental, inscrevem-nos como selvagens, perigosos e antissociais, porém, ao mesmo tempo, representam o espírito romântico da aventura e da boemia. Enquanto uma minoria à margem, os ciganos conseguem ter uma singularidade, que os fazem irreproduzíveis dentro da sociedade burguesa.

No local, ainda existia um teatro de fantoches, em que uma marionete apresentava-se com o corpo discrepante à cabeça. Um médico que havia no local disse que a marionete não tinha cabeça e tomou emprestado de alguém, pois "pertenece a algún desafortunado que tenía ideas locas y ahora por falta de manos podría hacer uso de insultos para proteger palmada,

hormigueo en la nariz y similares" (Hoffmann, 1822/2009, p. 39). Simbolicamente, como crítica romântica, a "cabeça" faz referência às ideias iluministas e a "falta de mãos", ao seu inacessível campo, o qual consiste em uma espécie de defesa para que o sujeito não seja tomado pela sua interioridade, contornada pelas emoções.

Por conta da semelhança entre os dois personagens, outro acontecimento que tornou percepção dos outros foi o tiro que Deodatus sofreu na floresta, quando estava de carro junto à Natalie. Alguns achavam que o baleado havia sido ele e outros que teria sido George. Nesse momento da narrativa, o acontecimento não duplicado começa a esquematizar-se para que as diferenças entre os dois sejam de fato elucidadas. O fantasma da duplicação conduz os gêmeos à vista de si mesmos, referenciada pelo alcance da revelação de seus destinos.

De acordo com Giora (2015), a duplicidade idêntica é possibilitada em virtude da composição das diferenças, que são moldadas pelo oposto, para a defesa da identidade, o que implica às vezes no abandono ou recusa de partes que poderiam ser apropriadas, mas se assumidas pela dupla, interferem no processo de autenticidade do próprio Eu. Já para Duarte (2011), se sujeito e objeto são o Eu, ou seja, se os "dois" vira "um", também o Eu pode ser tanto o sujeito, como o objeto, ou seja: "o virar dois" ao invés de propiciar a perfeita fundamentação do ser consigo mesmo, instaura-se a dessemelhança, a diferença.

A bala apenas roçou o peito de Deodatus, contudo o disparo faz com que o conde Hektor von Zelies reaparecesse na floresta e falasse para o jovem afastar-se daquele local. A floresta, com sua vastidão, surge como um espaço onde, por mais que se conheça, ainda há a sensação de desconhecimento e de incerteza, remetendo aos conteúdos de natureza inconsciente. Deodatus tem outros contratemplos por estar na propriedade do príncipe Remigius, em Sonsitz, como a sua prisão. O príncipe, aovê-lo, e Deodatus ao contar sua versão pronunciando os nomes do conde e de Natalie, sofre um derrame. A tensão emocional

do acontecimento foi barrada por uma paralisia. O sofrimento, as lembranças reprimidas e as obrigações com que a nova realidade impunha a Remigius, desencadearam nele um colapso, diante do pavor de um possível reencontro. Remonta a um não-dito, que para ele ainda deveria permanecer silenciado.

Na categoria do inquietante estaria tudo aquilo que sendo familiar retorna agora como diferente e até mesmo misterioso. O impacto causado está nesta polaridade do conhecido e desconhecido, na impossibilidade de um conhecimento total do objeto dado a conhecer: sempre resta algo inacessível, refratário, velado ao conhecimento. Este resto às vezes se impõe provocando uma sensação de estranheza que alerta para o perigo, e a angústia é deflagrada automaticamente. Assim reconhecemos em toda situação familiar a possibilidade de sobrevir o inquietante (Marquez, 2010, 22).

Remigius encontrava-se em um estado melancólico profundo, desde que sua esposa e seu filho, inexplicavelmente, haviam desaparecidos. Como ele não tinha herdeiros, quem tomaria o trono era seu irmão, o conde Hektor von Zelies, o qual estava escondido no castelo em ruínas. No entanto, em um testamento, Remigius diz que seu irmão não poderia ser o sucessor do trono.

O conde von Törny era o primeiro-ministro da localidade, porém, com o desaparecimento da princesa, ele também deixou o reinado e adota o novo nome de Amadeus Schwendy. A troca do nome, entretanto, não aniquilou o não-dito que atravessava Amadeus e Deodatus. A força do destino e da palavra posta de Amadeus divulga a história do jovem, que recomeça reconhecendo a si mesmo e retornando ao seu lugar de origem. O recalque, tanto de

Amadeus como do príncipe, criou o efeito de concretização do destino, isto é, por conta de uma história percorrida por dúvidas, culpas e havendo o retorno do mesmo e do estabelecimento da confirmação soberana do inconsciente.

Sendo assim, o estranho é aquele “outro” ou algo que tenha sido para o Eu em algum tempo familiar, depois, no entanto, desvincula-se dessa familiaridade, para, posteriormente, ser reencontrado. O acontecimento não é estranho, é familiar, depois, de forma ambivalente torna-se estranho e assustador. A ideia do duplo, nesse conto, retoma a ideia de que o estrangeiro no outro ou em si mesmo significa o encontro de uma familiaridade abandonada e esquecida, porém jamais excluída. O “estranho estrangeiro” busca a complementação, a reintegração, ou até mesmo a oposição, para existir.

No leito de morte, envolto pela culpa, o príncipe disse ter sido injusto com sua esposa, por conta de uma suspeita de infidelidade, trancando ela e o filho na parte do castelo em ruínas. O príncipe Remigius e o conde von Törny eram amigos e se apaixonaram ao mesmo tempo. O príncipe se apaixonou pela princesa Angela e o conde pela condessa Pauline. Ambos se casaram no mesmo dia. Contudo, a princesa se apaixona pelo conde, que desde a juventude observara que tanto a princesa quanto a condessa possuíam uma “exaltação na fronteira da histeria”. As duas mulheres, portanto, não eram representadas com características angelicais ou demoníacas, tão comum às histórias românticas, mas com uma neurose. As duas tinham ataques e ambas esperavam um bebê:

Extraña coincidencia o tal vez debería llamarse, el destino maravilloso, la princesa y la condesa dan a luz a un niño, mientras que al mismo tiempo... También: todas las semanas, todos los días se hizo cada vez passavem evidente que los niños se parecían cada vez más para contar (Hoffmann, 1822/2009, p. 82).

A princesa e a condessa duplicam-se mutuamente, o que se refere à ideia de uma única personalidade. A duplicitade vinculada às duas mulheres: o cenário de identificações, as pontualidades ao nível do casamento e da gravidez, sugere novamente a questão da repetição das situações, na qual o sujeito tende a afirmar a si o que já conhece para, posteriormente, encontrar as suas alteridades. Tal questão é contundente ao Romantismo e à narrativa, cuja busca era de fato por uma identidade única, permitindo ao sujeito contrapor-se aos padrões sociais e às máscaras. No entanto, ainda não consegue tal realidade, devido ao fato de viver em comunidade e realizar o contato social, o que revela, com isso, que as demarcações entre o mundo externo e interno serão tênues. Os dois universos afetam-se. Logo, a crise do período tornar-se uma crise também do Eu.

A realidade psíquica é tanto objetiva quanto subjetiva, assim como a realidade externa é o reflexo da vida pulsional. O desamparo do indivíduo é a matéria-prima da psicanálise, já que ele resulta da subjetividade em um mundo que se funda sobre ideais totalizantes e universalizantes, uma vez que a vivência genuína requer o recomeçar inconsistentemente. A vivência no Romantismo sinaliza o aparecimento da sociedade pré-moderna, a qual representa uma vida de concessões, pois direciona o sujeito ao aprisionamento, cuja lacuna interior está presente. O movimento cíclico da morte, do luto e do renascimento, ao constituírem-se, produz a metáfora do processo de constituição do Eu. Giora (2015) ressalta que o conflito mental cria o duplo, o que satisfaz a uma projeção do conflito interno.

A histeria das personagens aproxima-se ao fato de que o Eu foi derrubado por acontecimentos nos quais perde o controle diante de situações não imaginadas. O nascimento da psicanálise no século XIX foi possível através dos estudos psíquicos da histeria. O fenômeno básico da histeria, para Freud (1893/1996), é uma tendência para a dissociação e, com ela, a emergência de estados de consciência anormais, que se pode chamar de

“hipnóides”. Por exemplo, o afeto de pavor pode assombrar no curso de algum outro afeto intenso e, por isso, recebe importância. Após experiências com esses fenômenos, Freud julgou provável que em toda histeria havia algo de rudimento chamado de “*Double conscience*” – consciência dupla. O corpo das histéricas era o palco da ruptura entre as noções de verdade e ficção, da insuficiência científica que rompia com o universo das afecções da carne e do mundo do sofrimento psíquico. Os estudos de Freud sobre as histéricas comprovam o efeito fundamental da fantasia (Tavares, 2012).

Em *Os Duplos* (1822/2009), além da duplicação das personagens, há o dual fenômeno da histeria, que também diverge às manifestações de que cada duplicada também divide a sua personalidade, estando ligadas a dois afetos: um consciente e outro que permanece separado e adormecido, o qual é denominado por inconsciente. Ao não tolerarem a confusão de si e do mundo, além de duplicarem-se, seus organismos passaram a somatizar. As representações do recalque incorporam a relação simbólica de que, mesmo com a duplicação, um “outro eu” deveria nascer, porém de maneira mais explícita e concreta e, com isso, a gravidez de ambas ocorre.

Por estar casada com o príncipe e estar apaixonada pelo conde, mesmo não acontecendo nada real entre os dois, a princesa passa dias lamentando. Ao ocorrer o nascimento de seu “outro eu”, de seu filho, possível por intermédio de um desejo realizado sob o plano inconsciente, pela fantasia, ela oscila entre beijar a criança, aceitando que houve a concretização de seu desejo, ou de recusar, desprezando o bebê. A ideia de duas crianças que nasceram iguais, isso, pois, suas mães estavam apaixonadas pelo mesmo homem, retoma novamente ao fenômeno da duplicação, tendo como modelo o desdobramento de dois iguais.

A princesa Angela percebe que, com o nascimento de seu “outro eu”, realizado por conta de seu “adultério”, traz à tona a presença de um Eu que não é aceito, produzindo, assim,

marcações familiares que precisam ser reveladas. Após ser escondida no castelo pelo príncipe, ela consegue fugir com os ciganos, fato pelo qual, longe dos paradigmas sociais, conseguiu com seus novos amigos, expressar as suas excentricidades, as quais faziam fronteira com a loucura. Contudo, a princesa se cansa da vida aventureira e, do mesmo modo, por meio das manifestações do duplo, faz com que os ciganos aparecessem por adivinhação ao corvo, que conduziu Deodatus ao encontro com ela e com seu Eu desvendado.

O conde von Zelius, irmão do príncipe, também alterou o seu nome para Isidor, a fim de esconder segredos e tornar-se outro, pois sabia que o príncipe havia encondido a esposa e o filho nas ruínas do castelo. Pensou que George e Deodatus fossem a mesma pessoa e, diante disso, tentou matar Schwendy na floresta para que, com a morte de Remigius, não houvessem herdeiros.

Como George e Deodatus tinham desejos por serem amados, as aparições de Natalie em diversos lugares, representava um desejo pela reciprocidade. Natalie vai para o convento, e George, que não era gêmeo e nem irmão de Deodatus, segue rumo às montanhas.

Quando Angela fugiu com os ciganos, Amadeus, com a ajuda de sua mulher, esconde Deodatus, e faz uma pequena marca com fogo no peito de seu pupilo para que, quando ele viesse a reencontrar com seu destino, a cicatriz comprovasse. Em seu leito de morte, o príncipe havia sinalizado que, quando todos de sua vida fossem expulsos, pelo seu comando, voltariam a reunir-se.

Inicialmente, Deodatus e George foram tratados pelos demais e eles mesmos percebiam-se como gêmeos. Como “irmãos iguais” eles percorreram por questões com as quais contornavam a identificação, a igualdade, para, em um posterior momento, haverem as diferenças. Mesmo se fossem realmente gêmeos, eles não poderiam ser iguais, existiria, a partir disso, a palavra semelhança. Ser semelhante não é ser igual e também não é ser

diferente. Cria-se, portanto, uma situação intermediária aberta, que tanto esconde o que é igual, como o que os diferencia.

Os desdobramentos caracterizados pela repetição do mesmo representaram, no conto, a tentativa da imagem igual de si no outro, o que, contudo, não concretizou o almejo da diferença, calcada através da singularidade, nas diversas personalidades que utilizaram desse recurso. Os duplos dos duplos simbolizaram a tentativa romântica de que haja o encontro consigo, mesmo mediante a um igual. Contudo, as constates divisões enfraqueceram ainda mais a nascente singularidade.

A personagem que é conduzida a um possível reencontro e reconhecimento por meio das duplicidades semelhantes e, posteriormente, diante do encontro com o seu destino, foi Deodatus. O choque com o destino representa o descobrimento das forças inconscientes, com a sua história pessoal secreta, mas que foi conhecida, possibilitando, a partir disso, um conhecimento de si mesmo, pelo menos no âmbito de suas origens. Deodatus passa a ser uma “forma particular de unidade”, fato este que o diferencia dos demais, contudo, paradoxalmente, ele é em si mesmo cindido, sendo um “divíduo.

[...] tudo o que pertence à vida voltará ainda a repetir-se, tudo o que nela há de indivisivelmente grande ou pequeno, tudo voltará a acontecer e voltará a verificar-se na mesma ordem, seguindo a mesma impiedosa sucessão, esta aranha também voltará a aparecer, este lugar entre as árvores, e este instante, e eu também! A eterna ampulheta da vida será investida sem descanso, e tu com ela, ínfima poeira das poeiras! (Nietzsche, 2006, p, 179).

O destino retoma ao retorno das situações iniciais da origem da vida de Deodatus e tende, diante dos variados acontecimentos, a chegar de novo a esse conhecido lugar, tornando-se um processo de reencontro e de redescobrimento. As diversas multiplicidades se desenrolam para que pelo menos uma personagem do enredo consiga tornar-se diferente dos demais, recuperando e reconhecendo a sua identidade, que de fato foi perdida.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho evidenciou a crise social do contexto do Romantismo Alemão, ocorrida entre o final do século XVIII e meados do século XIX. A crise do cenário histórico-social, também foi convergida ao conflito do sujeito com o seu próprio Eu

A crítica essencial do Romantismo é caracterizada pela quantificação da vida, ou seja, a total dominação do valor de troca acima do conjunto do tecido social. A princípio, os conflitos de valores, de normas e de ideologias causaram o *Weltschmerz* característico da época romântica. Enquanto ambição por um postulado do absoluto, o desejo dos artistas viriam por meio do Eu, o qual seria uma identidade absolutamente singular e única, radicalmente diferenciada de todas as demais.

O valor básico do Romantismo é a celebração da singularidade do indivíduo, que se remete ao mundo interior a uma vida singular, que fazia com que cada “Eu” fosse uma entidade que não poderia ser reproduzida e nem mecanizada. Inicialmente, os fenômenos do duplo seriam fundamentados no encontro do homem consigo mesmo, isto é, ao seu Eu completo, único e pleno. Mesmo que se tente avistar a uma “forma particular de unidade” em cada sujeito, que possa diferenciá-lo dos demais, a “unidade particular” desmembra-se em partes, pois o sujeito é em si e de si mesmo um ser fragmentado e cindido. Enquanto, um “divíduo”, o sujeito é pelo menos dois: dividido entre o seu ser consciente e o seu ser inconsciente.

Então, diante dos desdobramentos do duplo, o sujeito vislumbra-se com “um outro”, um estrangeiro de si, pois, ao ser cindido e fragmentado, as manifestações do duplo revelam a multiplicidades e os problemas de assimilação perante aos seus “Eus”. O duplo, no

Romantismo, desse modo, representa o perpétuo conflito do ser, que tem com a dialética da existência a busca pela atividade de compreensão de unidade, atrelada aos lutos diante da origem e da própria essência do sujeito.

Dessa forma, o duplo, no Romantismo, simboliza a busca, mesmo que idealizada e ilusória pela unidade correspondente a cada sujeito. Contudo, paradoxalmente, os românticos, como Hoffmann, abandonam o postulado da singularidade da identidade do sujeito e sua consequente busca por essa identidade, o que acarreta a uma quebra de unidade do ser e, com isso, revelam uma fragmentação própria ao Eu.

No Romantismo, os desdobramentos vêm pontuar a travessia de cada sujeito, isto é, a ambição por uma unidade e síntese, cujas quais se eternizam por meio da constante busca por fragmentos sociais e psíquicos. Os vislumbres, as fragmentações, os aspectos noturnos da alma humana e a tentativa de encontro consigo mesmo, ainda que manifestado por meio dos fenômenos dos duplos, referem-se a uma região a ser continuadamente explorada pelo espírito investigativo.

As narrativas de Hoffmann permitem a compreensão de que o encontro com os fragmentos do Eu e com a complexidade dos vários “Eus” existentes em um mesmo sujeito, possibilite esbarrar-se com o conceito psicanalítico de um Eu – ou melhor, um “eu” descentralizado e dividido, no qual há o rompimento com qualquer crença a respeito de uma verdade absoluta quanto ao sujeito e, principalmente, quanto ao seu psiquismo.

No conto *A imagem perdida*, os duplos protagonistas, em um enredo baseado na multiplicidade das duplicações, têm com os atributos dos espelhos, da ausência de reflexo e da falta de sombra, a visualização da fragmentação de seus “eus”, grafado em letra minúscula, com os quais, os personagens ainda não conseguem reconhecê-los como sendo o “eu” uma entidade plural. A perda da sombra é uma referência direta a perda de identidade pessoal,

social e psíquica. Ela pode ser representada como a alma em si mesma ou como um elemento semelhante.

A imagem perdida representa a perda do “eu” integral e a impossibilidade do encontro consigo mesmo diante da ilusão de que o sujeito possa a vir tornar-se uma unidade. A imagem sugere o enigma do encontro consigo mesmo: quem sou “Eu” (“eu”)? No entanto, Hoffmann e Erasmo não conseguem solucionar tal mistério e o discurso sobre os acontecimentos que os cercam, são vivenciados como se eles fossem um observador externo e neutro, sem qualquer participação em suas próprias vidas. Através de uma viagem, ambos, Spickherr, sem imagem refletida, e Schlemihl, sem sombra, vão rumo ao caminho do desconhecido – às manifestações inconscientes, procurar ainda por algo que foi perdido e que esperar por um resgate.

Em *O Doutor Trabacchio*, as personagens, por meio do mecanismo de dois princípios absolutos separados, os caracteres divinos e demoníacos, tentam avisar o “eu” - dividido. Contudo, as mesmas personagens ainda conseguem visualizar o sujeito como uma entidade que carrega em si as facetas dos dois elementos. Como duplos antagônicos, André e Inácio, André e Trabacchio não aceitam o seu oposto e a representação de seu “outro eu” oposto.

O duplo, em *O Doutor Trabacchio*, simboliza o “outro de si”, a dialética da existência que corresponde a um perpétuo conflito. Os duplos opostos visam, portanto, a uma tentativa compreensiva por uma unidade decomposta. Contudo, é uma constante busca, pois o “eu” é em si e de si fragmentado. Os pares formados por André e Inácio, André e Trabacchio olham individualmente para seu respectivo “outro” como um reflexo estranho e ainda não reconhecido.

Os desdobramentos de um mesmo têm em vista que, através da repetição, o sujeito se ambiente com elementos conhecidos para si a fim de que, com isso, alcance a diferença

pautada através do redescobrimento, na constante tentativa do reencontro de si mesmo, dos (res) significados perante a sua história pessoal, familiar e das características de alteridade.

Deodatus e George, os “gêmeos” idênticos, sustentam a ilusão de igualdade entre representação e representado, isto é, a não divisão do sujeito. Os pares gemelares estando em perfeita sincronia e harmonizados pelas igualdades, comprovam ser possível estar em equilíbrio consigo mesmo, de acordo com o ideal de superação dos conflitos internos, resultado da dinâmica de funcionamento de um aparelho psíquico submetido às forças contraditórias e em oposição.

No entanto, a duplicidade idêntica é possibilitada em virtude da composição das diferenças, que são moldadas pelo oposto, para a defesa da identidade, o que implica, às vezes, no abandono ou recusa de partes que poderiam ser apropriadas, mas se assumidas pela dupla, interferem no processo de autenticidade do próprio “eu”. Se sujeito e objeto são o “eu”, ou seja, se os “dois” vira “um”, também o “eu” pode ser tanto o sujeito, como o objeto, ou seja: “o virar dois” ao invés de propiciar a perfeita fundamentação do ser consigo mesmo, instaura-se a dessemelhança, a diferença.

Portanto, o Romantismo e a temática das manifestações dos desdobramentos do “eu” possibilitaram observar como o universo psíquico, tendo como suporte o “eu”, os “eus” e os fenômenos do inconsciente, podem colaborar para a mágica fantasia ocorrida dentro do próprio ser, que se estende em acontecimentos externos e reais. Com isso, além do movimento romântico ter ensejado temas próprios à psicanálise, como a ideia de que o “eu” possa ser instrumento, método e objeto de estudo, possibilitou as outras posteriores escolas literárias a percepção de que em um mesmo sujeito há diferenças e múltiplas encenações dentro dele mesmo, tornando-o imprevisível, complexo e de grande densidade psicológica: ou seja, um Eu de personagens periféricas.

REFERÊNCIAS

501 grandes escritores (2009). (J. Patrick, ed. geral; J. Sutherland, prefácio; L. Almeida e P. J. Junior, trad.) Rio de Janeiro, Sextante.

Andrade, R. (2000). *A face noturna do pensamento freudiano: Freud e o Romantismo alemão*. Niterói: EduFF.

Bakhtin, M. (1996). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabeli*. São Paulo- Brasília, Edunb/Huncitec.

Batalha, M. C. (2012, JULHO). Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. *Revista Letras & Letras*. Uberlândia, 28 (2).

Benjamin, W. (2011). *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. (M Seligmann-Silva, trad.). 3 ed. São Paulo: Iluminuras.

Berlin, I. (2015). *As raízes do romantismo*. (I. M. Lando, trad.) São Paulo: Três Estrelas.

Bion, W. R. (1994). O Gêmeo Imaginário. In: Bion, W. R. *Estudos Psicanalíticos Revisados*. (W. M. M. Dantas, trad.). Rio de Janeiro: Imago.

Binswanger, H. C. (2011). *Dinheiro e magia: uma crítica da economia moderna à luz do Fausto de Goethe*. (M. L. X. A. Borges, trad). Rio de Janeiro: Zahar.

Bornheim, G. (1985). *Filosofia do Romantismo*. In: Guinsburg, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva.

Carpeaux, O. M. (1985). Prosa e Ficção do Romantismo. In: Guinsburg, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva.

Carpeaux, O. M. (2012). *O Romantismo por Carpeaux*. São Paulo: Leya.

Carpeaux, O. M. (2013). *A história concisa da literatura alemã*. São Paulo: Faro Editorial.

Castro, M. A. (2009). Poética: a dobra do duplo. In: Garcia, F.; Motta, M. A. (Org.). *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EdUERJ.

- Chamisso, A. V. (2003). *A história maravilhosa de Peter Schlemihl.* (M. V. Mazzari, trad.). São Paulo: Estação Liberdade.(Trabalho original de 1814).
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1997). *Dicionário de Símbolos.* (C. Susseking, coord.; V. C. Silva, trad.). 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Citelli, A. (1993). *Romantismo.* 3. ed. São Paulo: Ática.
- Dimas, A. (1994). *Espaço e romance.* 3. ed. São Paulo: Ática.
- Duarte, P. (2011). *Estilo do Tempo: romantismo e estética moderna.* Rio de Janeiro: Zahar.
- Dutra, R. L. (2012, JULHO). A literatura fantástica e a reinvenção do mundo. *Revista Letras & Letras.* Uberlândia, 28 (2).
- Falbel, N. (1985). Fundamentos Históricos do Romantismo. In: Guinsburg, J. (Org.). *O Romantismo.* São Paulo: Perspectiva, 1985.
- Ffytche, M. (2014). *As origens do inconsciente: de Schelling a Freud: o nascimento da psique moderna.* (C. G. Duarte; E. G. Duarte, trad.). São Paulo: Cultrix.
- Figueiredo, L. C. M. (2002). *A invenção do psicológico: quatro séculos de subjetivação (1500-1900).* 6 ed. São Paulo: Escuta.
- Figueiredo, L. C. M. (2014). *Matrizes do pensamento psicológico.* Petrópolis, RJ: Vozes.
- Frayze-Pereira, J. A. (2002). Psicanálise, teoria dos campos e filosofia: a questão do método. In A. Giovannetti, L. Herrmann, M. Taffarel, R. M. N. Zecchin (Orgs.), *O psicanalista hoje e amanhã: o II Encontro Psicanalítico da Teoria dos Campos por escrito.* São Paulo: Casa do Psicólogo.
- França, J. (2009). O insólito e seu duplo. In: Garcia, F.; Motta, M. A. (Org.). *O insólito e seu duplo.* Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Freud, S. (1996). Sobre os mecanismos psíquicos dos fenômenos histéricos: uma conferência (vol. III). In: *ESB.* Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original de 1893).
- Freud, S. (1996). Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen (vol. IX). In: *ESB.* Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original de 1907 [1906]).

Freud, S. (1996). Uma nota sobre o inconsciente na psicanálise. (vol. XX). In: *ESB*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original de 1912).

Freud, S. (1996). Totem e Tabu (vol. XIII). In: *ESB*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original de 1913 [1912-1913]).

Freud, S. (1996). Psicanálise (vol. XX). In: *ESB*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original de 1913).

Freud, S. (1996). Sobre a Transitoriedade (vol. XIV). In: *ESB*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original de 1916 [1915]).

Freud, S. (1996). O ego e o id (vol. XIX). In: *ESB*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original de 1923).

Freud, S. (1996). O Prêmio Goethe (vol. XXI). In: *ESB*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original de 1930).

Freud, S. (1996). Esboço de Psicanálise. (vol. XXIII). In: *ESB*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original de 1940 [1938]a).

Freud, S. (1996). A divisão do ego no processo de defesa (vol. XXIII). In: *ESB*. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original de 1940 [1938]b).

Freud, S. (2010). O Inquietante. In: *A inquietante História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. (P. C. Souza, trad.). São Paulo: Cia das Letras. (Trabalho original de 1919).

Freud, S. (2010). Prefácios e textos breves. E. T. A. Hoffmann e a função da consciência. In: *A inquietante História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. (P. C. Souza, trad.). São Paulo: Cia das Letras. (Trabalho original de 1919).

Freud, S. (2010). Além do princípio do prazer In: *A inquietante História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. (P. C. Souza, trad.). São Paulo: Cia das Letras. (Trabalho original de 1920).

Giora, M. I. (2015). *Na caverna dos duplos*. São Paulo: Escuta.

Goethe, J. W. (2014). *As afinidades eletivas*. (T. Redondo, trad.). São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras.

Goethe, J. W. V. (2012). *Ensaios científicos: uma metodologia para o estudo da natureza*. (J. Cardoso, trad.), (A. J. Marques, apres. introd.). São Paulo: Barany Editora: Ad Verbum Editorial.

Goethe, J. W. V. (2013). *Fausto*. (A. D'Ornellas, trad.). São Paulo: Editora Martin Claret Ltda.

Goethe, J. W. V. & Schiller, J. C. F. V. *Correspondência*. (2010). (C. Cavalcanti, trad.). São Paulo: Hedra.

Gonçalves Neto, N. (2011). No princípio... era o duplo. In: Alvarez, A. G. R.; Leopoldo, L. *Leituras do duplo*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Green, A. (1994). *O desligamento; psicanálise, antropologia e literatura*. (I. Cubric, trad.). Rio de Janeiro: Imago Ed.

Guinsburg, J. (1985). Romantismo, Historicismo e História. In: Guinsburg, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva.

Hauser, A. (1998). *História social da arte e da literatura*. (A. Cabral trad.). São Paulo: Martins Fontes.

Herrmann, F. (1997, JUNHO). Investigação Psicanalítica. *Jornal de Psicanálise*. São Paulo, 30 (55/56): 5-6.

Hoffmann, E. T. A. (s.d.). O Doutor Trabacchio. In: *Contos Fantásticos*. São Paulo: Edições Melhoramentos. (Trabalho original de 1816).

Hoffmann, E. T. A. (2012). *O homem de areia*. (A. Quintela, trad.). Riode Janeiro: Rocco Digital. (Trabalho original de 1817).

Hoffmann, E. T. A. (2009). *Los Dobles*. Buenos Aires: Libros Del Zozai. (Trabalho original de 1822).

Hoffmann, E. T. A. (2009). *O pequeno Zacarias chamado Cinábrio*. (K. Volobruef, trad.). São Paulo: Hedra. (Trabalho original de 1819).

Hoffmann, E. T. A. (2003). E. T. A. *A imagem perdida*. Minas Gerais: Virtual books.

Homem, Mito e Magia. (1974). (vol. III). São Paulo: Editora Três.

Hugo, V. (2010). *Do grotesco e do sublime. Tradução do prefácio de Cromwell* (C. Berrenttini, trad. e notas). São Paulo: Perspectiva.

Kiefer, B. (1985). O Romantismo na Música. In: Guinsburg, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva.

Kon, N. M. (1996). *Freud e seu duplo: Reflexões entre psicanálise e arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp.

Kon, N. M. (2003). *A Viagem: da literatura à psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras.

Kon, N. M. (2011). Psicanálise e Literatura: Ambiguidades e Confluências. In: PASSOS, C. R. P.; ROSENBAUM, Y. (Org.). *Escritas do Desejo: Crítica Literária e Psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

Kundera, M. (1990). *A imortalidade*. (T. B. C. Fonseca e A. L. Andrade, trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Kuperman, D. (2003). *Ousar rir: humor, criação e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Leite, M. P. (1991). *O Deus odioso: psicanálise e a representação do mal*. São Paulo: Escuta.

Lejarraga, A. L. (2002). *Paixão e Ternura: um estudo sobre a noção de amor na obra freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; FAPERJ.

Loureiro, I. R. B. (2002). *Freud e o estilo romântico*. São Paulo: Escuta: FAPESP.

Löwy, M. (1990). *Romantismo e Messianismo: sobre Lukács e Walter Benjamin*. (M. V. Baptista e de M. P. Baptista trad.). São Paulo: Perspectiva.

- Lukács, G. (2015). *A alma e as formas*. (J. Butler, introd.), (R. Patriota, trad., notas). Belo
Mann, T. (2015). *Pensadores modernos: Freud, Nietzsche, Wagner e Schopenhauer*. (M.
Suzuki, trad.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Maroni, A. A. (2008). *Eros na passagem: uma leitura de Jung a partir de Bion*. Aparecida –
SP: Idéias & Letras.
- Marquez, I. S. M. A. B. (2010). *Gêmeos, subjetividade e narcisismo: especificidades
interferentes*. São Paulo: Escuta.
- Maurano, D. (2003). *Para que serve a Psicanálise?* Rio de Janeiro: Zahar.
- Medeiros, M. (1959). *O inconsciente diabólico*. São Paulo: Composto e impresso na Oficina
Gráfica da Universidade do Brasil.
- Moisés, C. F. (2007). *Poesia & utopia: sobre a função social da poesia e do poeta*. São
Paulo: Escrituras Editora.
- Murad, S. (2014). *Édipo e seus duplos: uma história baseada em fatos mitológicos reais*. São
Paulo: Giostri Editora LTDA.
- Nazar, T. P. (2009). *O sujeito e seu texto – psicanálise, arte, filosofia*. Rio de Janeiro: Cia de
Freud.
- Nietzsche, F. (2006). *A Gaia Ciência*. (J. Melville, trad.). Martin Claret: São Paulo.
- Nunes, B. A (1985). A visão romântica. In: Guinsburg, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo:
Perspectiva.
- Portugal, A. M. (2006). *O vidro da palavra: o estranho, literatura e psicanálise*. Belo
Horizonte: Autêntica.
- Rancière, J. (2009). *O inconsciente estético*. (M. Costa Netto, trad.). São Paulo: Editora 34.
- Rank, O. (2013). *O duplo*. Porto Alegre: Dublinense.
- Rosenfeld, A. (1996). *Texto/Contexto*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva.

Rosenfeld, A. (1985). Um Encerramento. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva.

Rosenfeld, A. (1993). *História da Literatura e do Teatro Alemães*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas.

Rosset, C. (1998). *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. (J. T. Brum, trad.) Porto alegre: L&P.

Sandler, P. C. (2000a). *A apreensão da realidade psíquica, volume II: Os primórdios do movimento romântico e a psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago.

Sandler, P. C. (2000b). *A apreensão da realidade psíquica, volume IV: Turbulência e urgência*. Rio de Janeiro: Imago.

Sandler, P. C. (2001). *A apreensão da realidade psíquica, volume V: Goethe e a Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago.

Saliba, E. T. (1991). *As Utopias Românticas*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Safranski, R. (2010). *Romantismo: uma questão alemã*. (R. Rios, trad.). São Paulo: Estação Liberdade.

Schiller, J. C. F. V. (2011a). *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras.

Schiller, J. C. F. V. (2011b). *Friedrich Schiller: do sublime ao trágico*. (P. Süsskind, org.), (P. Süsskind e V. Vieira, trad. e ensaios). Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Schlegel, F. (2016). *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803)*. (C. L. Medeiros, M. Suzuki, trad. e notas). São Paulo: Editora Unesp.

Shelley, M. (2007). *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*. (P. Nassetti, trad.). São Paulo: Editora Martin Claret Ltda.

Stevenson, R. L. *O médico e o monstro*. (A. Lisboa, trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

Suzuki, M. (1998). *O Gênio Romântico: Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras: FAPESP.

Tavares, P. H. M. B. (2007). *Freud e Schnitzler: sonho, sujeito ao olhar*. São Paulo: Annablume.

Tavares, P. H. M. B. (2012). *Fausto e a psicanálise: sopros de Sinthome na forja do pactário*. (A. Martendal, prefácio.). São Paulo: Annablume: Fapesp.

Todorov, T. (1981). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

Vizzoli, P. (1985). O Sentimento e a Razão nas Poéticas e na Poesia do Romantismo. In: Guinsburg, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva.