

FRAGMENTOS CORTANTES E REFLEXIVOS DO EU: INVESTIGAÇÕES SOBRE O DUPLO/ESPELHO NA PSICANÁLISE E EM SARAMAGO

SHARP AND REFLECTIVE FRAGMENTS OF THE SELF: INVESTIGATIONS ON THE DOUBLE/MIRROR IN PSYCHOANALYSIS AND IN SARAMAGO

Leandro Ferreira dos Santos¹

Resumo: Em psicanálise, Otto Rank expõe um trabalho bastante significativo para os estudos da duplicidade do sujeito, uma vez que se vale de filmes e narrativas fantásticas para exemplificar a tese do “duplo”. Assim, o duplo, em literatura, é bastante recorrente, pois se apresenta sob profusos andrajos, porquanto corresponda à própria imagem do protagonista. Nesse corolário, debruçar-nos-emos sobre *O homem duplicado* (2002), de José Saramago, a fim de esmiuçar a claudicante identidade do personagem Tertuliano, que se conecta ao mundo, esquizofrenicamente, e, por consequência, identifica-se com os pedaços de subjetividade que projeta, inadvertidamente, nos outros, irreconhecíveis em virtude da cegueira racional que o envolve. Na obra, o professor Tertuliano Afonso, após assistir a um vídeo, cujo conteúdo lhe é (in)familiar, funde-se, delirantemente, a uma imagem que lhe é idêntica. Para tanto, recorreremos a estudos psicanalíticos que postulam acerca do “duplo”, da esquizofrenia e de outros abalos psicóticos, desenvolvidos, amiúde, em textos de Sigmund Freud, Jacques Lacan e Otto Rank.

Palavras-chaves: Duplo; Imagem especular; Espelho; Narciso; Saramago.

Abstract: *In psychoanalysis, Otto Rank exposes a very significant work for the studies of the subject's duplicity, since he makes use of fantastic films and narratives to exemplify the thesis of the “double”. Thus, the double, in literature, is quite recurrent, as it appears in profuse rags, as it corresponds to the protagonist's own image. In this corollary, we will focus on José Saramago's *The duplicated man* (2002), in order to scrutinize the limp identity of the character Tertullian, who connects to the world, schizophrenic, and, consequently, identifies with the pieces of subjectivity that he inadvertently projects onto others, unrecognizable by virtue of the rational blindness that surrounds him. In the work, Professor Tertuliano Afonso, after watching a video whose content is (un)familiar to him, deliriously merges into an image that is identical to him. Therefore, we resort to psychoanalytic studies that postulate about the “double”, schizophrenia and other psychotic concussions, often developed in texts by Sigmund Freud, Jacques Lacan and Otto Rank.*

Keywords: *Double; Mirror image; Mirror; Narcissus; Saramago.*

¹ Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. E-mail: ferreira.leandro.leandro87@gmail.com.

Introdução

Venturosamente ondulante, insignes vozes poéticas, amparadas arquetipicamente pelas entidades metafísicas, insistem em ulular acerca de mitologemas, cujos simbolismos e chaves de interpretação circunscrevem a psique humana. (JUNG, 2016). Nas mitográficas calendas romanas, entrementes, o célebre poeta grego Ovídio (711-771 d. C.), n’*As Metamorfoses* (Livro III, 756-762 d. C.), (re)encena o mito de Narciso, uma das histórias mais afamadas da historiografia mundial. Na poética, deparamo-nos, inicialmente, com Eco, uma bela ninfa que adorava passear pelos bosques e acompanhava Diana em suas caçadas. Todavia, Eco tinha uma imperfeição: conversava copiosamente e, em um diálogo, gostava sempre de dizer a última palavra (BULFINCH, 2002).

Certo dia, a deusa Juno, correspondente a Hera (grega), sai à procura de seu marido, suspeitando que este estava se divertindo com as ninfas. A fins de entretenimento, Eco, com sua verborragia, consegue ludibriar Juno, fazendo com que as ninfas fugissem. Com efeito, a grande deusa mãe condenou Eco a responder, dizendo sempre e apenas a última palavra do interlocutor. Doravante, imiscuída pelo engodo tétrico, Eco vê o belo jovem Narciso nas montanhas, tenta seduzi-lo, mas suas palavras repetem a última palavra de Narciso. Este, por sua vez, sempre rejeitava as tentativas de enlace amoroso, não apenas com Eco, mas com todas as ninfas. Rejeitada, Eco suplicou à deusa da vingança que o jovem Narciso experimentasse a dor dilacerante de um amor não correspondido. Posteriormente, em uma de suas caçadas, Narciso, com sede, aproxima-se de uma fonte, cujas águas, aos moldes de um *espelho*, eram claras e límpidas. Ao se debruçar sobre a fonte, viu sua *imagem especular* e pensou que fosse uma esbelta entidade das águas. Deveras admirado, Narciso se apaixona por seu próprio reflexo, o seu duplo, e, ao tentar abraçar e beijar o seu outro-eu, morre afogado nas águas amaldiçoadas do rio Estinge. (BULFINCH, 2002).

À guisa de um palimpsesto, em termos antropófagos e arquetípicos, enredos aos moldes de Narciso são comuns nas elaborações literárias. Sobretudo nos textos fantásticos – e representações narrativas do insólito –, a arquitetura do *duplo* (*Doppelgänger*) e a noção de imagem especular afloraram de modo profícuo e copioso, tais quais: o conto *William Wilson*, de Poe; *O duplo*, de Dostoiévski; *O espelho*, de Machado de Assis; *Os espelhos*, de Jorge Luís Borges; além do conspícuo E. T. A. Hoffmann, ilustre senhor do duplo, nos contos *A imagem perdida*, *O Doutor Trabacchio* e *Os Duplos*.

Nesse corolário meândrico dos *Eu’s*, o presente trabalho especulará o imbricado romance *O homem duplicado* (2002), do escritor português José Saramago, no intento de

perscrutar a imagem especular – a duplicidade – do protagonista, adquirida a partir da observação de sua *imago* (seu duplo) na cena de um filme. Longe da refração, o protagonista percebe que um mero ator secundário de um videocassete é, imagética e mimeticamente, sua própria imagem e semelhança. Doravante, o seu Eu real se interpenetra com o seu Eu especular, amalgamam-se, perdem-se e se confundem. Para tanto, amparar-nos-emos nas contribuições da teoria psicanalítica, no que tange ao conceito de *imagem*, em *stricto sensu*, assim como do fenômeno do duplo, plasmado nos textos de Otto Rank, Françoise Dolto e, sobretudo, Jacques Lacan.

Espectros refletidos, ego em fragmentos: contribuições de Françoise Dolto e Jacques Lacan sobre a “imagem” e o duplo em psicanálise

Após o pioneirismo de Sigmund Freud (1856 – 1939), lançando as bases da psicanálise, várias outras vozes, ora dissidentes do pai da ciência psicanalítica ora seguidores, reverberaram ululantemente. Noções da psique humana que Freud, em seu desbravamento laborioso, não havia percebido ou, apenas, tinha tangenciado, seus discípulos e críticos esgarçaram os estudos psicanalíticos. Entre insignes pós-freudianos, deparamo-nos com o psicanalista francês Jacques Lacan (1901 – 1981) e a psicanalista, também francesa, Françoise Dolto (1908 – 1988), cujos escritos foram copiosos e caros à clínica e ao ensino da Psicanálise.

Françoise Dolto, após sua análise com o psicanalista francês René Laforgue e a se debruçar sobre os escritos freudianos, envereda-se pela seara psicanalítica, atendo-se, sobretudo, à clínica infantil. Enquanto o atendimento para o adulto valia-se do método clássico da associação livre, Dolto propõe, para o infantil, um método imiscuído pelo brincar, desenhar e conversar (DOLTO, 1998). Longe de visualizar a criança com sua auréola angelical que a sociedade de sua época insistira em coroar, a prática doltoniana consistia em vislumbrar o infante como um sujeito autônomo e responsável por seus atos, capaz de elaborar fantasias – destrutivas ou eróticas.

Destarte, ainda na prática clínica infantil, Dolto consigna o conceito de *imagem inconsciente do corpo*, que, embora seja arquitetado tendo em vista a criança, aplica-se à subjetividade de todos os sujeitos – adolescente, jovem e adulto. Tal teoria fora forjada, aos moldes lacanianos, pela linguagem: “O desejo do homem é o desejo de se comunicar com o outro.” (NASIO, 2009, p. 17); com efeito, a comunicação com o Outro está impregnada na existência humana. Entrementes, como o Outro primordial é a mãe – como ser simbólico e funcional –, há uma linguagem arcaica, orquestrada pelo bebê, ministrada na vida intrauterina e/ou nos primeiros tempos,

que não ficou enclausurada na tenra idade, mas sensações vividas pelo sujeito ficaram grafadas e gravadas no inconsciente, organizando-se como linguagem.

Assim, a criança (ou o indivíduo) revive antigas memórias corporais. A imagem inconsciente do corpo, nesse viés, é um rastro codificado, advindo, fantasmagoricamente, da não consciência: “A imagem inconsciente do corpo é o conjunto das primeiras impressões gravadas no psiquismo infantil pelas sensações corporais que um bebê, até mesmo um feto, sente ao contato de sua mãe, ao contato carnal, afetivo e simbólico com sua mãe.” (NASIO, 2009, p. 20). As imagens inconscientes são sensações – até mesmo, emoções – afetivas e corporais, que, quando vividas intensamente, deixam traços no inconsciente. Embora recalçadas, manifestações futuras, como posturas, mímicas, olhares, comportamentos involuntários, gestos etc., estão *impregnados* pelas imagens inconscientes do corpo, pois permanecem ativas durante a vida – tal qual uma memória inconsciente do corpo (DOLTO, 2008 [1984]). Em síntese, o corpo sentido, na adultez, por exemplo, é idêntico ao corpo sentido (e visto) quando bebê (NASIO, 2009).

Paralelamente às contribuições a respeito da “imagem” e do “corpo”, de Dolto, tem-se os estudos de Jacques Lacan sobre o *estádio do espelho*. Contudo, preambularmente, cumpre salientar que a imagem do corpo, em vocábulos lacanianos é a substância do Eu, posto que o corpo não é – apenas – biológico, mas, psicanaliticamente, a unidade corporal é sentida e vislumbrada. Em outras palavras: “Nosso *eu* é a ideia íntima que forjamos do nosso corpo, isto é, a representação mental de nossas sensações corporais, representação incessantemente influenciada por nossa imagem do espelho.” (NASIO, 2009, p. 54). Em suma, o Eu, para Lacan, é formado por duas imagens, que, embora tenham naturezas diferentes, estão amalgamadas: a *imagem mental*, onde estão plasmadas as sensações corporais e, por outro lado, a *imagem especular*, que é a aparência do corpo.

Lacan consigna que, nos primeiros tempos, a criança não percebe seu corpo como uma unidade (um objeto total), mas como uma matéria amorfa e disforme; o que o mestre francês intitulará de *fantasma do corpo esfacelado*. Doravante, a criança, plasmada no *estádio do espelho*, terá uma identificação primordial e fundamental, a fim de estruturar o Eu – que outrora estava fragmentado (DOR, 1989). Assim, a experiência fantasmagórica do corpo esfacelado tende a ser mitigada pela neutralização da presença do espelho, possibilitando uma unicidade do corpo – real, simbólico e imaginário:

[...] o estágio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no en-

godo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de usa totalidade que chamaremos de ortopédica [...]. (LACAN, 1998, p. 200)

Nesse quadro imagético, cumpre dizer que a imagem do espelho (vislumbrada) é arquitetada e forjada falsamente, visto que está imiscuída por desejos, fantasias, ódios e amores. Por conseguinte, o reflexo, ou melhor, o outro-eu existente na superfície refletora é uma imagem de um Eu deformado, e percebido, pelo sujeito, de modo enganador: “[...] a imagem do nosso corpo é a substância *deformante* do nosso eu. Não *existe eu puro*; o eu resulta sempre da interpretação pessoal e afetiva do que sentimos e do que vemos de nosso corpo.” (NASIO, 2009, p. 56, grifos do autor). Todavia, vale acrescentar que uma imagem de um objeto é percebida como falsa apenas quando está carregada por sentimentos, como amor ou ódio, assim como a imagem é filtrada por quatro lentes deformantes: os sentimentos; a lembrança; o grande Outro²; e a imagem antiga do objeto, que se sobrepõe e deforma a imagem atual. Com efeito, a imagem do corpo do sujeito, no espelho, mostrar-se-á pervertida, falseada, deturpada e corrompida. Ou seja, por ser carregada de sentimentos, não existe uma imagem que é uma cópia perfeita do objeto, trata-se, portanto, de uma cópia, de modo deformado, *aproximada*:

Assim, sempre que sentimos o nosso corpo, vemos ou julgamos, estejamos certos, forjamos dele uma imagem deformada, inteiramente afetiva e resolutamente falsa. [...] nunca percebemos nosso corpo tal como é, mas tal como o imaginamos; o percebemos como *fantasia*, isto é, mergulhado nas brumas de nossos sentimentos, reavivado na memória, submetido ao julgamento do outro interiorizado e percebido através da imagem familiar que já temos dele. (NASIO, 2009, p. 63)

Nesse sentido, a imagem é “[...] o *duplo* exato ou aproximativo de um antecedente, ou se preferirem, de um original – imagem e original pertencendo cada um a um espaço diferente. [...]. A imagem visual é o duplo da aparência do corpo; a imagem mental é o duplo da sensação” (NASIO, 2009, p. 65 – 66). Nesse excerto supracitado, “duplo” é um termo que se repete na definição de uma imagem, sendo esta visual ou mental. Em síntese, *uma imagem é um duplo*. Obviamente, tal duplicidade pode ser amparada por suportes onde são projetadas, tais como pinturas, fotografias, escultura, espelho, cinema, etc.; o pré-requisito para que um suporte torne-se um albergue receptor de uma imagem é que *represente um duplo*, de modo mental – inconsciente ou consciente – e/ou de modo visível – em uma superfície polida refletora, por exemplo.

² “[...] o vocábulo “grande Outro” recobre tanto todas as pessoas que marcam minha existência como as determinantes sociais que me condicionam.” (NASIO, 2009, p. 61).

Paralelamente ao duplo no espelho, tem-se o deformado e fantasiado corpo (objeto) – que se põe à frente do espelho –, cuja análise se expressa sob três meandros: real, imaginário e simbólico. (NASIO, 2009).

Nessa esteira, para a psicanálise lacaniana, o corpo *real* é o corpo *sentido*, uma vez que sonhos e fantasias, do sujeito, são forjados a partir do que é *sentido* fisicamente, na realidade. Cabe ressaltar que é real não, apenas, por ser material, palpável e empírico; mas, sobretudo, por existir vida, sensações, desejos e gozo. Porém, a imagem do corpo real está aspergida por vivências e experiências (reais ou não) de sensações passadas – dos primeiros tempos –, o que Lacan chama de *protoimagem inconsciente*. Em resumo, estando carregado por imagens arcaicas, o corpo real é aquele que é sentido conscientemente (imagem inconsciente) ou em movimento (imagem-ação) (NASIO, 2009).

Por outro lado, o corpo *simbólico* é, à guisa lacaniana, o corpo nomeado. Preambularmente, é sabido que o corpo é uma *representação* da vida, da personalidade, do caráter e, mais além, do inconsciente. O corpo, nesse aspecto, é um *símbolo* denunciador da atividade que foge à consciência. Desse modo, o corpo é o primeiro e mais imediato *símbolo* da existência humana – no plano real e/ou metafísico. Aqui, como adendo, pode-se dizer que “símbolo”, para Lacan, não é apenas um substituto da realidade, mas tem como objetivo transformá-la, arquiteta-la e engendrará-la. Nesse caso, o símbolo como modificante direto do véu da realidade, Lacan o denominará de *significante*. O corpo, portanto, como um símbolo alterador do real, é um *corpo significante*, cuja arquitetura é fragmentada – encarnando doenças, defeitos físicos, enfermidades. Geralmente ocorrendo através de processos metonímicos ou antonomásicos, há uma comutação de nomenclaturas; por exemplo, chama-se ‘Aleijadinho’, o célebre escultor barroco, em vez de ‘Antônio Francisco Lisboa’. Destarte, “[...] a imagem do corpo significante [...] não é outra coisa que o nome que a nomeia, um nome tão significante quanto a anomalia por ela designada” (NASIO, 2009, p. 98 – 99).

Corpo imaginário: imagem especular e estádio do espelho

Além do corpo real e simbólico, Lacan, copiosamente, em seus textos, atém-se na teorização do *corpo imaginário* (o corpo visto, sobretudo, no espelho). Longe de ser, apenas, a visibilidade anatômica, o corpo imaginário, aos moldes arcaicos, é semelhante ao corpo que um bebê veria no espelho. Trata-se, aqui, de um vislumbre corpóreo percebido como uma massa, uma silhueta, uma sombra global do ser humano. Nesse caso, Lacan intitulará tal representação idiossincrática e fenomenológica de *imagem especular*, que é: “[...] o reflexo de nossa silhueta

no espelho, silhueta que pode aparecer num suporte – cinema, fotografia, escultura ou pintura – ou ainda revelar-se no aspecto de nosso semelhante [...]” (NASIO, 2009, p. 81). Nesse ínterim, a imagem especular é, além de apenas ser visível “de fora”, fascinante e atraente – ao se deparar com sua própria imagem, em um espelho, por exemplo, fica vislumbrado pelas curvas sedutoras do tecido corporal.

Jacques Lacan, influenciado pelos escritos de Henri Wallon e das empreitadas etológicas e neurológicas, percebe que o espelho é de suma importância para o engendramento da identidade de um pequeno rebento entre seis e 18 meses. Lacan constatou que, nessa fase, a coordenação motora é encontrada de modo precário e ainda não desenvolvido; por outro lado, a observação e percepção visual estão, bizarramente, aguçados – possibilitando uma visualização e um regozijo ante a imagem refletida. Desse modo, o bebê, ao se ver diante de sua própria imago especular, jubila-se, pois apreende a sua unidade humana e a sua coesão corporal: “O estágio do espelho é a fase durante a qual, pela primeira vez, a criança percebe no espelho uma silhueta humana, movente e dinâmica, que se reporta a ela. É igualmente a primeira vez que, vendo sua imagem se mexer, ela se percebe como uma *entidade* [...]” (NASIO, 2009, p. 86). Vale dizer, entretanto, que o pequeno rebento *não reconhece*, no espelho, que o reflexo se trata de sua própria imagem – logo, não se identifica com a imagem refletida. O que o infante da fase do espelho constata, na realidade, é uma entidade global. Nada obstante, fascina-se e se apaixona pela silhueta pulsante, harmônica e móvel. (NASIO, 2009).

Assim, o mestre francês escreve seu breve texto *O estágio do espelho como formador da função do Eu tal como nos é revelada na experiência analítica* (1998 [1949]), cujas contribuições são significativas para o estudo sobre o estágio do espelho e a imagem especular.

No texto, Lacan constata que é por meio da imagem do espelho que o bebê engendra o seu Eu – que outrora era uma massa amorfa e disforme: “[...] Basta compreender o estágio de espelho *como uma identificação*, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo [...]” (LACAN, 1998 [1948], p. 97). Com a imagem do espelho, o infante se reconhece e, inconscientemente, forja as bases de futuras identidades sociais e afetivas. Essa imagem do espelho, todavia, é percebida de modo alienado, à vista de que a imagem especular se interpenetra à silhueta do Outro, confundindo-se. (NASIO, 2009).

Nesse sentido, o estágio do espelho está imbricado com o desenvolvimento do infante, pois há uma descoberta da imagem global do corpo (refletida no espelho). Por conseguinte, há a emergência do Eu e do outro – que outrora estavam dissolvidos, amalgamados, amorfos. Ou seja, é a partir da fase do espelho que o corpo do pequeno rebento é revestido com o andrajo humano, subjetivo e idiossincrático quando pareada aos outros. Cumpre dizer, aqui, que a

conjunção mais importante desse estádio não é nem o bebê, nem o espelho, mas a própria *imagem especular do corpo refletido*. Em resumo, Lacan forja a teoria da imagem especular: “[...] a partir do encontro inaugural do bebê com seu reflexo no espelho. A imagem do espelho, paradigma de toda imagem visível do corpo, cativa a criança dando-lhe a impressão de que ela é uma entidade de forma humana [...]” (NASIO, 2009, p. 90 – 91).

Em conclusão, na seara literária, “experiências do espelho”, tais quais descreveu Lacan, floresceram, sobretudo, em enredos atravessados pelo insólito. Obviamente, na Literatura, tal estádio do espelho pode se apresentar sob a forma, em *stricto sensu*, de um reflexo no espelho ou em uma superfície refletora; ou, ainda, assumindo novas roupagens, pode-se expressar por meio de uma sombra projetada; e, até, através de uma aparição fantasmagórica de um sujeito absurdamente idêntico – o duplo.

Duplicações do Eu, (des)conhecimentos da realidade: o televisor especular de Saramago

Comungante dos contos de tradição oral, onde a comunicação e dialogismo (conteúdo) se sobressaem em detrimento da forma, o escritor português José Saramago (1922 – 2010), irrompe como um grande nome da Literatura Portuguesa, quiçá, Mundial. Aderente ao uso excessivo de vírgulas, o estilo saramaguiano é, amiúde, composto por orações e períodos compridos, cujos pontos finais insistem em não querer aparecer. Ao mesmo tempo, os diálogos, entre os personagens, não são bem demarcados com travessões ou aspas, por exemplo; mas, encontram-se imiscuídos nos próprios parágrafos e divididos com vírgulas – entretentes, a diferença entre letras maiúsculas e minúsculas torna-se um grande aliado ao leitor, ao se debruçar sobre uma narrativa do referido autor.

Assim, com a escrita conscientemente imbricada, inovadora e, para a época, bizarra, o célebre romancista publica *Terra do Pecado* (1947), sua obra germinal, cujo modo de escrita inovador não foi bem-quisto pela crítica. Contudo, após publicar vários romances, o cunho literário saramaguiano ficou notadamente conhecido. Logo, o grande mestre da literatura portuguesa, em 1995, foi galardoado com o Prêmio Camões; doravante, em 1998, com o Prêmio Nobel de Literatura. Em 2002, José Saramago publica *O homem duplicado*, um dos seus últimos romances publicados em vida – uma vez que viria a morrer em 2010 (BERRINI, 1999).

À guisa contextual, no enredo d’*O homem duplicado*, flertando com a estética do fantástico, deparamo-nos com a vida trivial e genérica de Tertuliano Máximo Afonso, um típico professor de História, que tem uma vida um tanto solitária e depressiva. Ao perceber a melancolia de Tertuliano, um professor de Matemática indica, no intento de animá-lo, que o

protagonista assista a um filme de comédia intitulado *Quem porfia mata a caça*. Escutando o conselho do colega de profissão, Tertuliano, embora não cultive expectativas, aluga o filme em uma locadora. Doravante, desgostoso com a narrativa fílmica, decide dormir para que, no dia seguinte, pudesse devolver a película. Entretanto, no meio da noite, após sentir um terrífico e perturbador pressentimento, levanta-se da cama e caminha em direção à sala. Logo, conclui que o que o inquietara estava relacionado com o filme que havia assistido antes de dormir. Depois, ao rever o filme, percebe que um dos personagens secundários, atuando como balconista de um hotel, era uma *verdadeira cópia* de si mesmo – um duplicado. Esse sócia é idêntico a Tertuliano na voz, no rosto, no corpo, assim como em todos os outros aspectos (SARAMAGO, 2020).

A partir desse fato insólito, o enredo será erguido por meio de uma obsessiva investigação amadora feita por Tertuliano para saber o paradeiro desse seu duplo. Através de rastros e suposições, o protagonista trilha em busca do seu outro eu, cuja existência lhe inquieta tanto. Plasmado na perquirição, Tertuliano se confunde e se interpenetra com a figura de seu duplo (seu sócia), resultando em uma crise de identidade – achando, por vezes, se ele é o original ou a cópia. No enredo, o duplo não é um irmão gêmeo desconhecido – como ocorrem em muitas mitologias –, mas se trata de um sujeito que é, perturbadoramente, idêntico ao protagonista, cuja aparição faz Tertuliano *se questionar* sobre a sua identidade e unicidade (SARAMAGO, 2020).

No romance, ao perceber que Tertuliano estava melancólico – além de viver solitário após o seu divórcio –, um professor de Matemática indica-lhe que assista ao filme *Quem Porfia Mata Caça*, a fim de animá-lo: “Tertuliano Máximo Afonso anda muito necessitado de estímulos que o distraiam vive só e aborrece-se [...] rendeu-se à temporal franqueza de ânimo ordinariamente conhecida por depressão.” (SARAMAGO, 2020, p. 12). Doravante, ao chegar em casa e assistir, o protagonista percebe que, como já explicou o vendedor da locadora, o filme é uma mera comédia razoável, apenas conseguiu o entreter. Assim, ao ficar desgostoso com a trivialidade do filme, põe-se a dormir, mas, no meio da noite, “[...] abriu os olhos e pensou, Há alguém em casa. Devagar, sem precipitação, sentou-se na cama e pôs-se à escuta. O quarto é o interior, mesmo durante o dia não chegam aqui os rumos de fora, e a esta altura da noite [...]” (SARAMAGO, 2020, p. 15). Assim, o protagonista, ao se levantar da cama, percebe que a percepção da presença fantasmagórica se tornou mais latente. Ao se aproximar da cozinha, a sensação que o deixava arquejante diminuía, mas, ao se chegar à sala de estar – onde estava o videocassete:

[...] percebeu que a invisível presença se tornava mais densa a cada passo, como se a atmosfera se tivesse posto a vibrar pela reverberação de uma oculta incandescência [...]. Sim, era aquilo, o aparelho de televisão, o leitor de vídeo, a comédia que se chama Quem Porfia Mata Caça, *uma imagem* lá dentro que havia regressado ao seu sítio depois de ir acordar Tertuliano Máximo à cama. Não imaginava qual ela poderia ser, mas tinha a certeza de que reconheceria quando aparecesse. (SARAMAGO, 2020, p. 17-18)

Ao perceber o (in)cômodo sentimento, Tertuliano recoloca o filme, no intento de revê-lo e encontrar a entidade insólita que tanto que lhe aflige. Logo, aos vinte minutos de filme, Tertuliano constata que um balconista de hotel – um mero ator secundário – era sua cópia perfeita, o seu duplo: “Tertuliano Máximo Afonso levantou-se da cadeira, ajoelhou-se diante do ecrã quanto lho permitia a visão, Sou eu, disse, e outra vez sentiu que se eriçavam os pelos do corpo, o que estava ali não era verdade, não podia ser verdade [...]” (SARAMAGO, 2020, p. 22). Após pausar a cena, o protagonista vislumbra, na tela, um outro sujeito cuja aparência e semblante – em todos os aspectos – era a sua duplicata; um simulacro perfeito dele mesmo. Ademais, após perceber que o ator secundário do filme se tratava de uma duplicação, começa a perquirir a imagem, cuidadosamente, objetivando encontrar alguma diferença: “[...] e analisava, minucioso, a imagem, traço a traço, feição por feição, Tirando umas leves diferenças, pensou, o bigode sobretudo, o cabelo de corte diferente, a cara menos cheia, é igual a mim. [...] sem dúvida a semelhança era, por assim dizer, assombrosa [...]” (SARAMAGO, 2020, p. 24).

Trata-se, em termos lacanianos, de uma criança ante a sua silhueta na superfície especular televisiva. A própria perplexidade de Tertuliano, quando examina seu duplo na imagem fílmica, é, nos tempos arcaicos, semelhante a um infante ao vislumbrar a sua imagem no espelho. Cumpre salientar que, no enredo, embora não haja, propriamente, um “espelho”, há uma imagem que se reflete (e repete); ou seja, não se necessita de espelho para se ter uma imagem especular: “Defino a imagem especular como o reflexo de nossa silhueta no espelho, silhueta que pode aparecer num suporte – cinema, fotografia, escultura ou pintura – ou ainda revelar-se no aspecto de nosso semelhante [...]” (NASIO, 2009, p. 81). Tertuliano, agora, vê-se, através do videocassete, perante ao seu *duplo virtual* do objeto real (o corpo dele mesmo).

Assim como o pequeno rebento se deslumbra, ama-se e se odeia ao perceber o outro-eu no espelho, Tertuliano, embora negue a total semelhança, fascina-se tanto por sua imagem, que esta ganha vida: “Que nunca poderiam ser exatamente iguais, iguais em tudo, já se sabe, disse, como se estivesse a conversar com aquele quase seu outro eu que o olhava dentro do aparelho de televisão.” (SARAMAGO, 2020, p. 26). Aqui, a imagem especular não é apenas um simplório reflexo de Tertuliano, mas é um Outro duplicado existente. Assim como já percebeu

Lacan, a principal figura, no estúdio do espelho, não é o objeto real, nem olhar, mas a própria imagem especular – no romance, a própria cópia de Tertuliano que está fixada na televisão. (NASIO, 2009).

A imagem, por ser um símbolo, é um significante capaz de distorcer, abalar e afetar, o objeto real – Tertuliano –, que proporciona o reflexo (NASIO, 2009). Logo, perturbadoramente envolto por sua imagem duplicada, Tertuliano passa a sofrer uma espécie de crise de identidade, na qual o Outro-Eu se penetra no Eu, ocorrendo um emaranhamento: “[...] Tertuliano passou a ser aquele ator de quem ignoramos o nome e a vida, o professor de História do ensino secundário já não está aqui, esta casa não é a sua, tem definitivamente outro proprietário a cara do espelho.” (SARAMAGO, 2020, p. 29). O duplo do espelho passa, a partir de agora, a (con)viver com o objeto real – interpenetrando-se. Com efeito, nem Tertuliano, nem o seu duplo especular, viviam inteiramente; posto que o corpo, como um anteparo do real e do imaginário, define quando (tentam) prevalecer tanto o real, quanto o imaginário: “[...] e a mão direita de Tertuliano Máximo Afonso, espalmada sobre o espelho, desfez o rosto de um e o rosto do outro, tanto assim que nenhum dos dois poderiam encontrar-se e reconhecer-se [...]” (SARAMAGO, 2020, p. 45).

Posteriormente, o protagonista entra em uma obsessiva procura do seu eu duplicado. Para tanto, recorre aos outros filmes da gravadora, a fim de saber o nome verdadeiro do ator, por meio dos créditos pós-filmes. Assim, Tertuliano consome outros videocassetes e se depara, em algumas, com a atuação de sua cópia. Por conseguinte, em decorrência da compulsiva “alimentação”, através das *novas roupagens* de seu duplo *nos variados filmes* que atuou, Tertuliano Máximo Afonso se enxerga plasmado em embaraço dos eu’s; uma confusão das imagens: “[...] Mas há um caos [...] E também as imagens que estão lá estão dentro, pegadas umas às outras de maneira a contarem uma história, isto é, uma ordem, e os caos sucessivos que elas formariam [...]” (SARAMAGO, 2020, p. 56). Com o estúdio do espelho, o sujeito percebe que a ideia de unicidade e homogeneidade da imagem do corpo é uma ilusão, à vista de que a imagética corporal é engendrada por uma multiplicidade de duplos psíquicos (virtuais) – cada qual sendo uma reescrita do real no especular. (NASIO, 2009). Nada obstante, os duplos virtuais se (re)reescrevem na realidade, confundindo-se com objeto real. Na narrativa, ao assistir cada videocassete que o seu sócia atua; é como se Tertuliano desarraigasse, de cada filme, uma parte do seu eu especular(virtual) e, conseqüentemente, vinculasse-os aos fragmentos (do eu-duplo) na sua imagem do corpo. O resultado, um *caos* imagético.

Após uma grande investigação, entremeada por subtramas, Tertuliano Máximo Afonso descobre quem é, na vida real, o ator que encarna o seu duplo – tratava-se de um sujeito chamado António Claro. Em um bizarro relato, os dois sujeitos cópias-idênticos se encontram:

“[...] os dois ficam a olhar-se iguais a dois cãezinhos de porcelana, cada um como um reflexo do outro, mas um reflexo diferente, pois este, ao contrário do que faz o espelho, mostraria o esquerdo onde está o esquerdo e o direito onde está o direito [...]” (SARAMAGO, 2020, p. 103). Ou seja, ainda mais verossímil do que uma imagem do espelho, o caso de Tertuliano se torna ainda mais perturbador, pois, a inversão que ocorre na imagem especular, não ocorre no duplo de Tertuliano. São, de fato, cópias perfeitas³: “Qualquer pessoa que nos visse juntos seria capaz de jurar pela sua própria vida que somos gêmeos, Gêmeos, Mais que gêmeos, iguais, Iguais, como, Iguais, simplesmente iguais.” (SARAMAGO, 2020, p. 111). Nada obstante, em fantasias, o não-eu do espelho (a imagem especular e/ou a imagem duplicada) sobrevém, como um atroz perseguidor⁴, a fim de aniquilar o eu (objeto real) que é projetado:

Tertuliano Máximo Afonso desassossega-o agora a possibilidade de ser ele o mais novo dos dois, que o original seja o outro e ele não passe de um simples e antecipadamente desvalorizada repetição [...] uma espécie de consciência de primogenitura que neste momento está se rebelando contra a ameaça, como se um ambicioso irmão bastardo aí viesse apear do trono. (SARAMAGO, 2020, p. 107-108)

Paralelamente à trama principal, Tertuliano enlaça-se amorosamente com Maria da Paz, uma funcionária de banco. Por outro lado, o seu duplo, Antônio Claro, era casado com Helena. Por conseguinte, após a bizarra descoberta da existência de que existe um sujeito cuja aparência é clonada, as relações amorosas com ambas as mulheres são afetadas abruptamente. Antônio Claro investiga onde Maria da Paz vive para que ele, como duplo de Tertuliano, pudesse deitar-se com a mulher. Contudo, longe de ser às escondidas, Antônio exige que Tertuliano entre em um conluio e troquem de personalidade. Agora, Antônio assume o lugar do professor de História e noivo de Maria da Paz e Tertuliano, por sua vez, enroupa-se do ator secundário e marido de Helena: “Agora se via convertido à situação de outro de Tertuliano Máximo Afonso,

³ As próprias vozes de Tertuliano e seu duplo, são perturbadoramente iguais. Assim, a narrativa, trazendo à baila a ideia de “espelho”, consta: “[...] a voz de ambos irá repetir-se como um espelho que se repete diante de outro espelho.” (SARAMAGO, 2020, p. 110).

⁴ A percepção do nosso corpo produz então uma imagem refletida sobre a superfície do psiquismo; porém, uma vez formada, a imagem virá inevitavelmente filtrar e deformar as novas operações perceptivas. (NASIO, 2009, p. 115- 116).

mais não lhe restava que tornar-se no Antônio Claro que o mesmo Antônio Claro abandonara.” (SARAMAGO, 2020, p. 167). Após a comutação das personalidades, Antônio Claro leva a noiva de Tertuliano, Maria da Paz, para uma noite de amor; e, por outro lado, Tertuliano vai à casa de Antônio Claro, a fim de se vingar, para se deitar com Helena.

Em conclusão, ambos têm suas respectivas noites de amor com as mulheres invertidas. Ao acordar, recorre à linha telefônica, e a atendente lhe dá uma notícia aterradora: “Desejava falar com Maria da Paz, disse, Sim, mas quem fala, Sou um colega dela, do banco, onde trabalha, A menina Maria da Paz morreu esta manhã, um desastre de automóvel, vinha com o noivo e morreram os dois [...]” (SARAMAGO, 2020, p. 172). Depois da inesperada notícia, há-se uma confusão, uma vez que se supõe que quem morreu fosse Tertuliano, não Antônio Claro. Com efeito, envolto por culpa, o verdadeiro Tertuliano, que havia assumido os andrajos de Antônio Claro, conta o que ocorrera à Helena. Esta, em um primeiro momento, fica aturdida e revoltada pelo conluio dos clones, contudo, de modo inesperado, propõe: “Estou a dizer-te que fiques comigo, que tomes o lugar do meu marido, que sejas em tudo e para tudo Antônio Claro, que lhe continues a vida, já que lhe tiraste, Que eu fique aqui, que vivamos juntos, Sim, [...] Talvez venhamos a amar-nos, Talvez sim [...]” (SARAMAGO, 2020, p. 182). Ou seja, graças a morte da imagem especular, este emerge do espelho, sobrevém, incorpora-se em Tertuliano, levando-o a assumir uma nova roupagem. É com o falecimento do reflexo do espelho que há uma assunção do Eu. Tertuliano não deixou de se albergar no real, mas, nesse momento, a imagem especular entranha-se, também, no objeto real. Por fim, já assumido como Antônio Claro, Tertuliano recebe uma ligação. Como uma compulsão à repetição⁵, do outro lado da linha, um sujeito, com uma voz idêntica a sua, marca um encontro semelhante ao que Tertuliano fizera com o verdadeiro Antônio Claro.

Considerações Finais

Munidos pelas vozes psicanalíticas pós-freudianas, perscrutamos o romance *O homem duplicado* (2002), do insigne escritor português José Saramago. No romance, deparamo-nos com um comum professor de história chamado Tertuliano Máximo Afonso, cuja vida, há tem-

⁵ “[...] um processo inconsciente e, como tal, impossível de dominar, que obriga o sujeito a reproduzir sequências (atos, ideias, pensamentos ou sonhos) que, em sua origem, foram geradoras de sofrimento, e conservam esse caráter doloroso. A compulsão à repetição provém do campo pulsional, do qual possui o caráter de insistência conservadora” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 660).

pos, estava melancólica e depressiva. Com um gesto de empatia, um dos seus colegas de trabalho, um professor de Matemática, indica ao protagonista um filme intitulado Quem Porfia Mata Caça. Doravante, após revisitar o filme, *encontra-se*; no sentido que se depara com um ator secundário que é a sua cópia exata, ou seja, o seu duplo. Imerso no estádio do espelho consignado por Lacan, Tertuliano começa uma busca obsessiva, tensionando encontrar esse (des)conhecido Outro-eu (*alter ego*). Após a descobrir quem, de fato, é o seu duplo, há uma fusão das imagens, o especular adentra no real e, com efeito, o objeto real se deixa ser penetrado pela imagem do espelho; os duplos se amalgamam.

Referências

- BERRINI, Beatriz. *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999.
- BORGES, Jorge Luís. O espelho. In: BORGES, Jorge Luís. *Obras completas de Jorge Luís Borges, volume 2*. São Paulo: Globo, 2000.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de outro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- DOLTO, Françoise. *A imagem inconsciente do corpo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DOR, Joel. *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.
- FREUD, Sigmund (1914). Introdução ao narcisismo. In: FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914 – 1916)*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- NASIO, Juan-David. *Meu corpo e suas imagens*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- RANK, Otto. *O duplo: um ensaio psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense, 2013.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

Submetido em: 2.02.2023

Aceito para publicação em: 9.03.2023