

Fontes de *O Duplo*: gênese do herói polifônico na obra de Dostoiévski

Letícia Pedreira Mei¹

Resumo: *O artigo pretende investigar as prováveis fontes da novela O Duplo (1846), de Dostoiévski, na qual se anunciam os elementos primordiais da obra do autor russo e onde se pode entrever a gênese do homem desdobrado que alcançaria o apogeu em seus grandes romances, sobretudo em Os Irmãos Karamázov. A partir dessa novela, originaram-se personagens complexas, cuja linguagem e perspectiva inovadoras fomentaram o diálogo com outras literaturas e com outras áreas do conhecimento. Em um primeiro momento, pretende-se esboçar a presença do mito do duplo ao longo da história literária, sobretudo a partir do Romantismo, no século XIX, quando a obra foi escrita e publicada. Em seguida, serão identificados os possíveis modelos diretos e indiretos da novela em obras selecionadas dos escritores alemães E. T. A. Hoffman e A. von Chamisso, e N. Gógol.*

Palavras-chave: *Literatura Comparada; Romantismo Alemão; Prosa Russa do século XIX; Dostoiévski; O Duplo.*

¹ Mestra e doutora em Literatura e Cultura Russa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: leticiamei@alumni.usp.br

Introdução

Este artigo resulta de uma pesquisa mais ampla realizada na área de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, feita sob a orientação do Prof. Dr. Marcus Vinícius Mazzari. Apresentaremos aqui a primeira parte do trabalho completo, que esboçou as modificações do motivo do duplo ao longo da história literária, privilegiando seu significado a partir do Romantismo e, sobretudo, no século XIX, quando foi publicada a novela *O Duplo*, de Dostoiévski. Em seguida, através de um método comparativo, isto é, do confronto entre as obras, e seguindo a linha hermenêutica, identificaram-se os possíveis modelos – diretos e indiretos – da novela, tais como *As Aventuras da Noite de São Silvestre*, de E. T. A. Hoffmann, *A História Maravilhosa de Peter Schlemihl*, de Chamisso, as novelas *O Nariz*, *O Capote* e *O Diário de um Louco*, o romance *Almas Mortas*, de Nikolai Gógol, e a obra de estreia de Dostoiévski, *Gente Pobre*. Na segunda parte, que será abordada em outro artigo, a pesquisa debruçou-se sobre a construção linguística da novela, que expressa o desdobramento da personagem principal, o senhor Goliádkin, além de explorar a análise social do texto que expõe o embate

entre essência e aparência. Por fim, a pesquisa apontou os desdobramentos dessa obra no conjunto da produção romanesca de Dostoiévski.

O motivo do duplo é recorrente na mitologia e na literatura ocidentais e está presente já na literatura Clássica, cujo exemplo mais ilustre é a peça *Anfitrião* (201-207 a. C), do comediógrafo latino Plauto (BRUNEL, 1997, p. 266), em que Júpiter se metamorfoseia em Anfitrião para seduzir Alcmena, enquanto Mercúrio assume a aparência do escravo Sósia e vela a entrada do quarto. Entretanto, o tema não se apresentou de forma homogênea ao longo da história literária, acompanhando as mudanças da posição do homem em relação à natureza.

Sendo um motivo típico da literatura fantástica, o duplo foi bem explorado e desenvolvido no gênero novela, em função de seu caráter inaudito. Dentre os escritores fantásticos, Hoffmann exerceu grande influência sobre Dostoiévski e, certamente, foi um modelo importante na composição de *O Duplo*, particularmente de modo indireto, através dos “hoffmanianos russos”, como Gógol. Tal tema, abordado de forma explícita logo no início da carreira, cresceria e se aprofundaria nas obras mais maduras. Eis, portanto, a gênese do complexo homem dostoiévskiano e

da linguagem polifônica que o tornou um clássico.

Por fim, em função da extensão da pesquisa original e das limitações de tamanho do artigo, vamos desdobrá-la – assim como a consciência de Goliádkin –, em dois textos. Este primeiro concentra-se na presença do mito do duplo na literatura e na investigação das fontes da novela *O Duplo*, de Dostoiévski, na qual se prenunciam os elementos primordiais de sua obra e onde se pode entrever a gênese do homem desdobrado que alcança o apogeu nos grandes romances, tais como *Os Irmãos Karamázov*. A partir da novela, originaram-se personagens complexas, cuja linguagem e perspectiva inovadoras fomentaram o diálogo com outras literaturas e com outras áreas do conhecimento.

O mito do “duplo”: esboço de sua presença na história literária

O termo “duplo” deriva do alemão “*Doppelgänger*” e significa, literalmente, “aquele que caminha ao lado” (Troubetzkoy, 1995, p. 7)². A expressão foi concebida pelo escritor romântico alemão Jean-Paul Richter, precisamente em 1796, no romance

Siebenkäs. Trata-se de um dos grandes mitos ocidentais que permeia lendas de diversas culturas e assume rico simbolismo (Bravo apud Brunel, 1997, p. 261). Os pesquisadores do gênero fantástico J. Goimard e R. Stragliati (1995, p. 7) reconhecem-lhe o traço peculiar de nascer paródico, pois, em essência, ele nega a unidade e é uma “figura parasita da *mimesis*”. Eles acrescentam que não se pode precisar sua origem, pois “o duplo remonta ao início dos tempos tão longe recue a investigação”.

Nicole Fernandez Bravo, outra pesquisadora do mito do duplo, organiza em três fases a sua expressão na literatura. Da Antiguidade ao século XVI, tem-se o duplo como o símbolo do idêntico e do homogêneo, em que as figuras centrais são os irmãos – notadamente, os gêmeos –, os sócias e até mesmo figuras sobrenaturais. Goimard afirma que “sócias e gêmeos, irmãos unidos e irmãos inimigos são a pré-história do tema do duplo” (Goimard e Stragliati, 1995, p. 9). As obras dessa fase têm em comum a usurpação da identidade e o desfecho que reafirma a unidade (Bravo apud Brunel, 1997, p. 264).

A partir do século XVI, houve uma profunda mudança no significado do mito e iniciou-se uma paulatina

² A tradução das citações dos ensaios em língua estrangeira são todas nossas.

transição da expressão de homogeneidade à de heterogeneidade, até chegar à cisão do indivíduo e à quebra de unidade, que atingirão o ápice na literatura do século XIX. O processo recrudescerá durante o Iluminismo, quando a hegemonia do pensamento científico engendrou um sentimento de dissociação com a natureza e o duplo se converteu “na metáfora da relação com o mundo” (Bravo apud Brunel, 1997, p. 271):

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

Sabe-se que o movimento Romântico se desenvolveu em meio a convulsões políticas, ao questionamento das instituições e da própria identidade, quando estava em voga o Idealismo alemão. O mundo passou a ser visto como duplicata e aparência e os autômatos povoavam a literatura da época como “símbolo da degenerescência do humano” (Bravo apud Brunel, 1997, p. 272) O fim do século XVIII marca, portanto, uma interiorização e uma psicologização do tema. O duplo aparece como o “perseguidor escarnecedor de uma literatura que abandonou o classicismo

e seus antigos anteparos, que nasceu das Luzes filosóficas e que entra na vida da mutação realista” (Troubetzkoy, 1995, p. 9). Foi a partir de então que o motivo atingiu o apogeu, mais especificamente com a literatura fantástica e o gênero novela, por intermédio dos escritores românticos alemães A. von Chamisso, E. T. A. Hoffmann, Jean-Paul, H. Heine, dentre outros.

Nas obras alemãs analisadas no decorrer da pesquisa – *A História Maravilhosa de Peter Schlemihl*, de Chamisso, e *As Aventuras da Noite de São Silvestre*, de Hoffmann, - percebe-se a dualidade entre alma e corpo (Troubetzkoy, 1995, p.34). Há uma dissociação entre o homem e seu reflexo ou sombra, e não um desdobramento em um “segundo eu” material. O tratamento do tema é demoníaco e explora elementos como a tentação e o pacto com o diabo. Em ambas, é muito clara a presença da natureza como elemento redentor do homem. Por um lado, se o desenvolvimento da ciência engendrava a dissociação do homem e do mundo, por outro, a fuga para os espaços naturais e ainda não maculados pelas civilizações surge nas duas novelas como símbolo da salvação das personagens.

No século XIX, expõe-se toda a dualidade do ser e “o sujeito de desejo entra em choque com a personalidade,

imagem imposta pela sociedade” (Bravo apud Brunel, 1997, p. 275). Eis o que dará origem a temas capitais na literatura russa do século XIX, especialmente nas obras de Gógol que tanto influenciaram Dostoiévski: o conflito entre essência e aparência e o desejo de ascensão social entravado por uma sociedade altamente hierarquizada e de estruturas engessadas.

Por fim, o tratamento do mito no século XX deu-se por meio de um fracionamento infinito do indivíduo, sob a influência patente da Psicanálise, segundo a qual a personalidade elabora-se sobre o modelo do outro. Para Bravo, nesse período, “as obras são animadas por uma preocupação moral” e “utilizam o duplo como metáfora no caminho da transformação do indivíduo, chamado a integrar-se na sociedade” (apud Brunel, 1997, p. 278). O tema do duplo surgiria ainda na infância, a partir da ação da sociedade que lhe ensina “ora que é várias pessoas, ora que é único, ora que não é ninguém” (Goimard & Stragliati, 1995, p. 32).

No campo da Psicologia Analítica, Jung defende que a “sombra” é um dos arquétipos mitológicos mais importantes: ela está “à soleira da consciência e é a parte inconsciente da personalidade, podendo se apresentar como duplo (sósia) demônico”. Ele

acrescenta que “os arquétipos traduzem os acontecimentos anímicos inconscientes em imagens do mundo exterior” e que “a mútua correlação entre o mundo interior do homem e seu ambiente são tanto objeto da imaginação poética e mitológica quanto a correlação anímica dos princípios do consciente e do inconsciente” (Meletínski, 2002, p. 21-23). Isso explicaria a transformação do mito ao longo da história literária, acompanhando as modificações da relação do homem com a natureza.

Goimard e Stragliati discorrem, ainda, sobre a duplicidade intrínseca ao próprio tema, pois há dois tipos de duplo: aqueles gerados por divisão – “mais modernos, pois evidenciam a tendência à esquizofrenia que está no coração da nossa cultura” (1995, p. 33) – e os mais antigos, por multiplicação, abundantes na mitologia antiga e nas histórias bíblicas – Castor e Pólux, Apolo e Ártemis, Anfião e Zeto, Esaú e Jacó, Rômulo e Remo, Caim e Abel, Etéocles, Polinices etc. Consequentemente, seria redutor pensar no tema como essencialmente atrelado ao contexto fantástico. *O Duplo* de Dostoiévski é um exemplo de elaboração do motivo que passa ao largo da

concepção sobrenatural³, o que, aliás, será cada vez mais comum na literatura envolvendo o mito no decorrer do século XIX e, sobretudo, do XX.

Por fim, o mito não se restringiu à literatura, apresentando-se fecundo em diversas artes. No cinema, sua presença é frequente no movimento Expressionista. O primeiro filme alemão, *O outro*, de Max Mack, e *O estudante de Praga*, de Stellan Rye, ambos de 1913, abordam o motivo, resgatando os textos *William Wilson*, de Edgar Allan Poe, *Fausto*, de Goethe (Cánepa apud Mascarello, 2006, p. 64), e *As Aventuras da Noite de São Silvestre*, de Hoffmann. Na música do início do século XX, há as obras *Petrúchka*, de Stravinski; *O Amor Bruxo*, de Manuel de Falla sobre argumento de Martínez Sierra, e *A Mulher sem Sombra*, de Richard Strauss baseado em libreto de Hofmannshtal (Rosset, 1976, p. 88). Quanto à pintura, para o filósofo Clément Rosset, todo pintor tem por missão fundamental alcançar seu “autorretrato”, materializar seu duplo, ainda que de forma indireta” (Rosset, 1976, p. 87).

Aliás, pode-se afirmar que “toda literatura (e toda arte) tem uma vocação para colocar em cena duplos” (Goimard & Stragliati, 1995, p. 35), pois “ela é em

si mesma um duplo, uma imitação enganadora da realidade”. Ela é “naturalmente redundante” ao repetir a mesma coisa diversas vezes e, neste ponto, o que distinguiria a boa e a má literatura, segundo os autores do ensaio, seria o fato de que “a má repete as mesmas coisas nos mesmos termos e a boa inventa variações.” Em suma, “falando dos duplos, a literatura, no fundo, fala de si mesma”.

Possíveis fontes de O Duplo

A primeira edição de *O Duplo* foi publicada na revista *Anais da Pátria*, em 1846. Atualmente temos acesso somente à segunda versão, publicada em 1866, no tomo III das *Obras de Dostoiévski*, ligeiramente abreviada e bastante modificada pelo autor (Cadot, 1995, p. 115). As mudanças decorreram, provavelmente, das inúmeras críticas, sobretudo de V. Bielínski, a respeito da falta de originalidade da obra, considerada “imitação medíocre de Gogol” e aquém do esperado, após o sucesso de *Gente Pobre*, a obra de estreia do escritor. A acusação de plágio foi corroborada pelo escritor V. Nabókov, segundo o qual a novela era uma “imitação atrevida e evidente de *O Nariz* de Gogol”.

³ Embora utilize, sob um enfoque peculiar, elementos fantásticos, como veremos oportunamente.

A novela começa com o despertar do funcionário público Iákov Petrovitch Goliádkin, um conselheiro titular, nono grau de uma escala hierárquica de quatorze, situado, portanto, um pouco acima do meio da tabela. Trata-se de mais um “homem insignificante”⁴ da literatura russa do século XIX, arquétipo introduzido por Gógol em *O Capote*, com o “eterno conselheiro titular” Akáki Akákievitch. Nessa novela, o narrador afirma que tal categoria “é alvo das chacotas e galhofas de que se farta tudo quanto é escritor” (Gógol, 1990, p. 28).

De fato, as semelhanças com as novelas gogolianas são numerosas, mas é possível aí reconhecer a presença do “selo dostoiévskiano” e identificar “o terror, a angústia invencível, a impossível unidade do eu, o terror de ser dois, A CERTEZA DE SER DOIS. E a linguagem inimitável – intraduzível, de qualquer modo” (Arban, 1989, p. 57. Destaque da autora). Dostoiévski responde às críticas apontando o que considerava ser sua diferença em relação a Gógol: “[...] é analisando os átomos que procuro o todo, enquanto Gógol procura diretamente o todo: por isso não é tão profundo quanto eu” (Arban, 1989, p. 58).

Segundo Joseph Frank (1999, p. 384), é possível identificar as origens da

novela *O Duplo* tanto na tradição literária como na vida pessoal de Dostoiévski. No entanto, o especialista ressalta que, para identificar as fontes da novela, é preciso primeiro analisar as influências de sua própria produção literária anterior concatenadas a heranças externas. Para Frank, *Gente Pobre* “é a fonte literária mais óbvia de *O Duplo*” (1999, p. 385). Haveria, portanto, uma linha de continuidade entre o protagonista de *Gente Pobre*, Makar Diévuchkin, e a personagem principal de *O Duplo*, Iákov Petróvitch Goliádkin. Diévuchkin, um copista inspirado em Akáki Akákievitch, é um homem ambicioso e inseguro tal como Goliádkin e “sente constantemente sobre si o ‘olhar maldoso’ de um estranho, olhar repreensivo ou – o que pode ser até pior para ele – zombeteiro [...]” (Bakhtin, 2005, p. 207).

Um exemplo da relação de semelhança pode ser verificado no episódio em que Diévuchkin sente-se profundamente intimidado perante um General e nega sua própria identidade. A mesma reação pode ser observada em Goliádkin desde o primeiro capítulo da novela, o que neste caso, acaba por desencadear o surgimento do duplo, pois nessa obra “o processo interno adquire uma realidade dramática” (Bakhtin, 2005, p. 384). Entretanto, a

⁴ O termo original é “*málienki tcheloviék*”.

principal semelhança manifesta-se na linguagem cheia de evasivas, ressalvas, repetições, palavras atenuantes, partículas e interjeições esboçada pelo herói de *Gente Pobre* e, posteriormente, desenvolvida em *O Duplo* com “excepcional ousadia e coerência” (Bakhtin, 2005, p. 212). O tom, o estilo e a estrutura semântica interna do discurso de Makar Diévuchkin também “são determinados pela antecipação da palavra do outro” (Bakhtin, 2005, p. 206). Observemos o seguinte trecho de uma carta de Diévuchkin endereçada a sua amada Varvara Alekséevna:

Eu moro na cozinha, ou eis como seria muito mais correto dizer: contíguo à cozinha há um quarto (é preciso dizer que temos uma cozinha limpa, clara e muito boa), não é um quarto grande, é um cantinho bem modesto... isto é, melhor ainda seria dizer, a cozinha é grande, com três janelas, e eu tenho um tabique paralelo à parede transversal, de modo que é como se houvesse mais um quarto, um quarto extranumerário; é bem espaçoso e confortável, tem janela e tudo – em suma, tem todo o conforto. Bem, esse é o meu cantinho. E não vá pensar, minha filha, que haja nisso alguma outra coisa, qualquer sentido oculto; mas, ora, vai dizer, é uma cozinha! – isto é, na verdade, é nesse quarto mesmo atrás do tabique que estou morando, mas isso não quer dizer nada; por mim vou vivendo quieto, escondidinho, apartado de todos. Coloquei aqui uma cama, uma mesa, uma cômoda, um par de cadeiras e pendurei um ícone na parede. É verdade que há alojamentos até melhores – talvez haja até muito melhores -, mas o mais importante mesmo é a comodidade, já que estou neste apenas pela comodidade, e nem

pense que tenha sido por alguma outra coisa. (Dostoiévski, 2009, p. 7).

Bakhtin aponta nesse exemplo o discurso inibido, entrecortado por evasivas e que antecipa a voz do “outro”: “a palavra ‘cozinha’ irrompe no discurso de Diévuchkin procedente do discurso possível do outro, discurso esse que ele antecipa” (Bakhtin, 2005, p. 209).

Um elemento importante é o significado do nome do protagonista: Iákov – ou Jacó, em russo – pode ser associado à história bíblica dos irmãos Esaú e Jacó, relatada no livro *Gênesis*, do *Antigo Testamento*, conforme aponta Green no prefácio da edição francesa de *O Duplo* de 2006. Os gêmeos eram filhos de Isaac e Rebeca e lutavam entre si desde o ventre materno. Por duas vezes Jacó, aconselhado pela mãe, engana Esaú, o primogênito. Na primeira vez, convence-o a ceder-lhe o direito à primogenitura. Em seguida, usurpa-lhe a identidade, disfarçando-se de Esaú e pedindo a bênção do pai no lugar do irmão, tornando-se assim, seu senhor. Jacó foge a fim de evitar a vingança do irmão e é explorado pelo tio durante vinte anos. Ao retornar à terra natal, é recebido com alegria e perdoado por Esaú. Restitui-se, assim, o equilíbrio. Assim, entrevê-se nessa história a primeira fase do mito do duplo conforme sustenta Bravo: os gêmeos e a usurpação da identidade, mais tarde

restituída. A referência bíblica no nome do protagonista insere o leitor no universo mítico e o prepara para o encontro e os embates com o duplo “perseguidor”.

Quanto às fontes externas, devemos mencionar, em primeiro lugar, E. T. A. Hoffmann. Em seu ensaio sobre os modelos hoffmannianos de Dostoiévski, o comparatista M. Cadot afirma que o próprio autor russo aludiu ao escritor alemão como um grande modelo literário de sua obra no domínio do fantástico e, particularmente, no estudo do desdobramento, “na pintura dos sonhos e dos estados psíquicos que se aproximam da loucura” (Cadot, 1995, p. 117-118). O tema do duplo já fora tratado por Hoffmann na novela *A Noiva Sorteada*, integrante do ciclo *Os Irmãos Serapião*. De fato, o comportamento e o discurso repetitivo da personagem Tusmann, um secretário de chancelaria – portanto igualmente um burocrata –, assemelham-se aos de Goliádkin. Ele corteja a filha do conselheiro comercial Vosswinkel a exemplo da corte feita por Goliádkin a Clara Olsúfiévna, filha do diretor Olsúfi Ivánovitch; teme ser alvo

de zombaria dos colegas de trabalho e, uma noite, depara-se com seu duplo. Notam-se semelhanças ainda entre a linguagem repetitiva e a posição submissa de Tusmann e de Goliádkin⁵:

Mas assim que, com a chave de casa na mão, chego à porta de minha casa, vejo-me parado diante dela – sim, eu mesmo – e me contemplo de maneira selvagem com aqueles mesmos olhos negros tal como se encontram em minha cabeça. Horrorizado. salto para trás e trombo com um homem que me envolve com braços fortes. Percebo pela lança que ele tem em mãos que é o guarda noturno. Aliviado, digo então: “Caro guarda noturno, homem intrépido, faça o favor de expulsar daquela porta o finório do secretário de chancelaria Tusmann, para que o honrado secretário de chancelaria Tusmann, que sou eu mesmo, possa entrar na minha casa⁶.”

Além disso, Cadot aponta uma passagem em que Tusmann multiplica-se e seus sócios dançam a seu redor. Há uma cena muito semelhante em *O Duplo*, quando, durante um pesadelo, o senhor Goliádkin sofre uma sucessão de rejeições, principia a correr sem rumo e percebe que, a cada passo, surgem inúmeros “Goliádkin” do chão:

Mas a cada passo, a cada batida dos seus pés no granito da calçada, brotavam como que de debaixo da terra figuras, iguaizinhas, totalmente semelhantes ao asqueroso e devasso senhor Goliádkin. E, assim que apareciam, todos esses totalmente

⁵ Analisaremos a linguagem e o comportamento da personagem dostoiévskiana em detalhes em um outro artigo.

⁶ O ensaio de Cadot apresenta o trecho original de Hoffmann. Agradecemos a tradução do alemão gentilmente cedida por Marcus Vinicius

Mazzari. O tradutor observou uma diferença interessante entre as duas versões: no ensaio tem-se “in meine Wohnung”, ou seja, “na minha casa”, em outra versão foi encontrado “in seine Wohnung”, isto é, “na casa dele”.

semelhantes punham-se a correr atrás do senhor Golyádkin primeiro, arrastando-se e claudicando um após outro como uma longa corrente, como uma fileira de gansos, de sorte que não havia para onde fugir dos totalmente semelhantes, de sorte que o senhor Golyádkin, digno de todas as penas, perdia o fôlego de pavor, de sorte que toda a capital acabou infestada dos totalmente semelhantes [...] (Dostoiévski, 2011, p. 157).

Em relação à novela *As Aventuras da Noite de São Silvestre*, alguns de seus elementos fantásticos ecoam em *O Duplo*, mas não se pode esquecer que eles alcançaram Dostoiévski igualmente através das novelas de Gógol. Nessa obra, Erasmus Spikher, seduzido pela bela Giulietta – típica idealização da mulher romântica-fugidia e manipuladora –, concede-lhe seu reflexo. Foi uma resposta à novela *A Maravilhosa História de Peter Schlemihl*, de Chamisso, na qual o protagonista almeja ascender social e economicamente e, com tal intuito, troca sua sombra por uma bolsa que lhe concede riquezas inesgotáveis. Em ambas, está presente o elemento demoníaco, o mediador da troca que sempre retorna tentando obter, além da sombra ou do reflexo, a alma da personagem. Ainda, nas duas narrativas, os protagonistas são rejeitados pela sociedade, perdem o direito de viver entre os homens e sua função social, buscando, então, refúgio na natureza.

Jean-Paul Danès (1995, p. 79) discute o significado da perda da sombra e observa que a maioria das análises sobre a novela aborda a questão da exclusão social e do estranhamento. Schlemihl é, de fato, um excluído, deseja integrar-se e crê que o dinheiro o levará a alcançar seu objetivo. Ele, assim como Goliádkin, deposita a esperança de ascender e de se consolidar socialmente em sua aparência e nas relações sociais. O ensaio indica ainda um possível ponto comum entre Schlemihl e Goliádkin: o “sentimento de inferioridade e o delírio de perseguição” (Danès, 1995, p. 80).

Em plena revolução industrial e ascensão da burguesia e do liberalismo econômico, o valor do indivíduo desloca-se do “ser” para o “ter” ou “parecer ter”. Há uma passagem em *A Maravilhosa História de Peter Schlemihl* que ilustra bem esse novo pensamento. O abastado senhor Thomas John decreta que “[...] quem não é dono de pelo menos um milhão não passa de um patife”, com o que Schlemihl concorda de forma efusiva, exclamando: “é a pura verdade” (Chamisso, 2003, p. 30).

Danès declara que:

[...] nesta sociedade onde o dinheiro reina, a consideração social está ligada à riqueza. A pobreza é vista como imoral. O rico é necessariamente virtuoso. Virtude e riqueza são, pois, identificadas. É o domínio da aparência; aí o “ter” conta mais que o

“ser” ou mais exatamente o “ser” aí reduz-se ao “ter”. Nada surpreendente no fato de Schlemihl pensar que adquirindo a riqueza ele obterá, ao mesmo tempo, a consideração, o respeito. (1995, p. 81)

Acrescenta que “não ter sombra, é não ter ‘corpo’, é ser transparente, estar entregue sem defesa aos olhos e ao julgamento de outrem” (1995, p. 82). Acreditamos que a sombra representa a materialidade da existência e da condição humana. Tudo o que existe projeta sombra, logo, não a ter associa o indivíduo a algo sobrenatural, fantasmagórico, não humano. Ao trocar sua sombra por dinheiro e, conseqüentemente, pela aceitação social, na ilusão de “ser” pelo fato de “ter”, na verdade, Schlemihl abdica justamente daquilo que o faz existir. Eis o diabólico da história, aliás, para Chamisso, a riqueza é essencialmente diabólica (1995, p. 85).

Schlemihl descobre tudo isso de modo doloroso. Aos poucos as pessoas, principalmente as mais simples, notam a ausência de sua sombra e começam a marginalizá-lo. Sempre tomado de maus pressentimentos – como Goliádkin –, pensa:

[...] da mesma forma como nesse mundo o ouro pesa mais do que os méritos e a virtude, à sombra concede-se um valor superior ao do próprio ouro. E assim como outrora eu sacrificara riquezas por uma consciência limpa, havia agora entregado a sombra em troca de reles ouro” (Chamisso, 2003, p. 44).

Por um lado, as pessoas passam a vê-lo de outro modo até descobrirem seu segredo nefasto. Para aqueles que sequer notavam sua existência, ele passou a ter “espírito e inteligência” (Chamisso, 2003, p. 57) e a “desempenhar um papel no mundo” (Chamisso, 2003, p. 56). Por outro, a rejeição é peremptória quando percebem sua “falha”. Ao cansar-se de usar a sombra “emprestada” de seu fiel criado Bendel e pedir a um pintor que pinte uma sombra falsa, recebe a seguinte resposta: “quem não tem sombra, que não saia ao sol” (Chamisso, 2003, p. 54).

O diabo é também o símbolo do individualismo liberal: “neste mundo, cada um só pensa em suas próprias vantagens” (Chamisso, 2003, p. 104). Pensando nos seus interesses, o “homem cinza” retorna e faz-lhe uma segunda proposta: devolver-lhe a sombra e arrebatar-lhe a alma, com o argumento de que “um homem rico como o senhor precisa de uma sombra, isto não pode ser diferente” (Chamisso, 2003, p. 102). Schlemihl quase concorda, mas se salva no momento derradeiro ao refutar a oferta e partir em peregrinação, afastando-se dos homens. O contato com a natureza e a dedicação à ciência são o meio de expiação das faltas e seu modo de contribuir para o mundo, mas mesmo a

natureza impõe seus limites e pode se transformar em cárcere. Sua peregrinação potencializada pela “bota de sete léguas” não é infinita, o mundo é limitado e tal constatação o frustra. Por fim, aconselha: “mas você, meu amigo, se deseja viver entre os homens, aprenda a respeitar em primeiro lugar a sombra – somente então o dinheiro. Mas, se quiser viver apenas para si e para o que há de melhor em seu interior, então não precisa de nenhum conselho” (Chamisso, 2003, p. 126).

Há outros elementos fantásticos em comum com *O Duplo*, por exemplo, o simbolismo macabro da meia-noite, horário em que o “homem cinza” prometera a Schlemihl reaparecer, encontrado também em Hoffmann, quando Spikher recebe a proposta mais diabólica de Dapertutto (a versão hoffmaniana do “homem cinza”) e de Giulietta, e, em *O Duplo*, no capítulo decisivo em que Goliádkin encontra seu duplo.

Nota-se também uma profunda preocupação com a construção da verossimilhança, embora o título e vários elementos da novela de Chamisso se insiram no universo do maravilhoso: a bolsa que remete ao mito da cornucópia e à bota de sete léguas, o título escolhido - “a história maravilhosa” e não “a história fantástica” ou, simplesmente, “a história”. A busca da verossimilhança

dá-se também por meio de cartas pretensamente verídicas, em primeira pessoa, assinadas por Chamisso e seus amigos, que precedem o início da narrativa. Além disso, o próprio narrador sempre garante a veracidade do relato: “se eu mesmo não lhe assegurasse ter visto tudo isso com os meus próprios olhos, você certamente não haveria de acreditar” (Chamisso, 2003, p. 36).

Depois de apreender a estrutura de *A História Maravilhosa de Peter Schlemihl*, fica mais clara a compreensão da novela de Hoffmann, pois esta foi concebida sob a inspiração daquela. No entanto, em Hoffmann, há nuances um pouco diferentes, pois o que move a perda do reflexo não é o dinheiro, mas o impulso de uma paixão adúltera. A personagem principal, o “viajante entusiasta”, reencontra-se com a mulher amada, a inatingível Julie, e, ainda sob as impressões desse encontro, conhece dois homens em uma taberna. O depoimento de um deles deixa clara sua identidade: trata-se de Peter Schlemihl. O outro acaba legando-lhe seu fantástico relato por escrito, no qual revela que cedeu seu reflexo, por amor, à misteriosa Giulietta, durante uma viagem à Itália.

Mais uma vez está presente a mediação da figura diabólica, Dapertutto, que ainda lhe faz uma segunda proposta: dispõe-se a devolver

o reflexo se Erasmus envenenar a mulher e o filho. Numa terceira tentativa, o ser demoníaco e Giulietta tentam juntos convencer Erasmus a executar o plano, mas ele recusa a proposta macabra ao ter uma visão da esposa súplice e, tal como Schlemihl, redime-se, evitando a condenação eterna. A última cena, sobrenatural, demoníaca, no estilo romântico, inicia-se à meia-noite e encerra-se na aurora, quando Erasmus finalmente os esconjura.

Em *O Duplo*, também há toques demoníacos como o episódio em que Goliádkin encontra, no bolso, o frasco de remédio prescrito pelo médico e é tomado de terror, pois “um líquido avermelhado e repugnante brilhou com um reflexo funesto aos olhos do senhor Golyádkin...” (Dostoiévski, 2011, p. 195). Outro traço macabro encerra a novela, quando a personagem, sem perceber, é levada ao manicômio pelo duplo de seu médico:

Quando voltou a si, viu que os cavalos o levavam por uma estrada que ele não conhecia. À direita e à esquerda negrejavam bosques; estava silencioso e deserto. De repente ele ficou petrificado: no escuro fitavam-no dois olhos de fogo, e esses dois olhos brilhavam com uma alegria funesta, diabólica. Não é Crestian Ivánovitch!... Quem é? Ou é ele? É ele! É Crestian Ivánovitch, só que não o antigo, mas outro Crestian Ivánovitch! É um Crestian Ivánovitch terrível!... (Dostoiévski, 2011, p. 232-234).

A exemplo do homem sem sombra, o sem reflexo também é marginalizado por todos, inclusive pela família. O filho de Erasmus chora e foge ao vê-lo, sua mulher chama-o de “homem maldito” e de “espírito infernal” (Hoffman, 2002, p. 407). Numa taberna, um garoto apercebe-se da ausência de reflexo e denuncia: “Ele não tem reflexo!... ele não tem reflexo!... é um mau sujeito!”. As demais pessoas acrescentam em coro: “Um *homo nefas!* Rua, rua!” (Hoffman, 2002, p. 405). A esposa também ressalta a importância do reflexo: “compreendes bem que privado de reflexo, és o alvo de escárnio das pessoas e que não saberias ser um verdadeiro pai de família, capaz de inspirar o respeito a tua esposa e a teus filhos” (Hoffman, 2002, p. 414). Ela despede-se com um conselho semelhante ao de Schlemihl: “vá, pois, percorrer um pouco o mundo e encarrega-te de resgatar teu reflexo do diabo” (Hoffman, 2002, p. 414). Em suma, sem o reflexo, Erasmus não vale mais nada, nem mesmo para sua família.

Outro aspecto recorrente na literatura fantástica romântica e que pode ser encontrado em Gógol e Dostoiévski, é a insistência acerca do clima inóspito, frio e tempestuoso, da paisagem noturna propícia aos acontecimentos fantásticos e demoníacos. Os maus pressentimentos

das personagens, já vistos em Schlemihl, são contumazes em Goliádkin e também estão presentes em Erasmus, na festa, no início da novela, por exemplo. Aliás, nessa recepção, o protagonista sente-se embaraçado, vítima de conspiração, como Goliádkin, e sai acabrunhado para beber em uma taberna.

O início de *O Duplo* situa o leitor em uma atmosfera nebulosa e fluida, fantástica, pois suscita a dúvida, em que a própria personagem questiona a realidade que o circunda, como mostram as passagens a seguir:

Aliás, ficou uns dois minutos deitado em sua cama, imóvel, como alguém que ainda não sabe direito se acordou ou continua dormindo, se tudo o que está acontecendo a seu redor é de fato real ou uma continuação dos seus desordenados devaneios. (Dostoiévski, 2011, p.9)

[...] o dia cinzento de outono, turvo e enlameado, espiou pela vidraça embaçada de sua janela com um ar tão zangado e uma careta tão azeda que o senhor Golyádkin já não teve como duvidar de que não se encontrava em algum reino dos confins, mas na cidade de Petersburgo [...] (Dostoiévski, 2011, p. 9-10)

Inúmeros estudos acerca das aproximações entre as obras de Hoffmann e de Dostoiévski já foram feitos. Outras correlações possíveis, sem a pretensão de esgotá-las, seriam com as obras: *Os Elixires do Diabo*, em que há um embate entre dois duplos rivais, como se vê entre Goliádkin e seu

sósia. Além disso, o discurso fragmentário de Goliádkin assemelha-se ao do duplo dessa novela hoffmanniana. A carta de Clara Olsúfiévna a Goliádkin assemelha-se àquela que a personagem Nathalie, de “Os Duplos”, também de Hoffmann, endereça ao homem que ela pensa ser o pintor Georg Haberland. Porém, o tema é apenas esboçado nessa novela, enquanto em Dostoiévski ele é aprofundado. Por fim, Cadot cita *Considerações do gato Murr*, obra muito apreciada por Dostoiévski e que seria a origem do duplo hoffmanniano.

É preciso ressaltar que em Hoffmann as personagens são manipuladas de forma sobrenatural, bem à moda do fantástico alemão, enquanto em Dostoiévski o aspecto fantástico é obnubilado pelo psicológico e pela voz interior. Para Cadot, Dostoiévski psiquiatrizou o “velho esquema hoffmanniano” (1995, p. 121). Dostoiévski serviu-se de elementos da literatura fantástica alemã, mas, em *O Duplo*, ironizou elementos característicos da estética romântica. Primeiro, quando o narrador, munido de um tom irônico e solene, descreve o baile do diretor sem poupar adjetivos e menções melodramáticas: “[...] levantando-se e erguendo sobre a cabeça a taça de espumante – vinho trazido especialmente de um reinado distante

para com ele beber por tais momentos, um vinho mais parecido com o néctar dos deuses que com vinho” (Dostoiévski, 2011, p. 28-29). O narrador prossegue:

Eu vos retrataria como esse tão mencionado Andriêi Filíppovitch, que, começando por deixar cair uma lágrima dentro da taça, proferiu as felicitações e os votos, fez o brinde e bebeu à saúde... [...] Clara Olsúfiévna, corando, como uma rosa primaveril, com o rubor do deleite e da pudicícia, movida pela plenitude dos sentimentos caiu nos braços da terna mãe, como a terna mãe ficou banhada em lágrimas e como neste instante começou a soluçar o próprio pai [...].

Em outro momento, acreditando que sua amada Clara fugirá com ele, especula sobre o sinal que ela poderia lhe dar para indicar que estava pronta. Lembra-se, então, de um romance em que a heroína, em situação idêntica, prendera uma fita cor-de-rosa na janela. Primeiro, intervém o narrador: “Mas agora, de noite e ainda no clima de Petersburgo, conhecido por sua umidade e instabilidade, a fita cor-de-rosa não podia ser usada e, numa palavra, era totalmente inviável” (Dostoiévski, 2011, p. 214). O pensamento do herói segue na mesma direção: “Não, agora não é o caso de escadas forradas de seda”. Ainda, pensando sobre a fuga, ensaia um discurso de admoestação à jovem:

Então, minha senhora, então, o que ordenará que eu faça? me ordenará, minha senhora, que eu, a exemplo de alguns romances tolos, vá ao monte mais próximo e lá me consuma em lágrimas contemplando as frias paredes da sua prisão e acabe morrendo, segundo o costume de alguns detestáveis poetas e romancistas alemães, minha senhora? (Dostoiévski, 2011, p. 219)

Provavelmente se tratava de uma crítica ao emprego massivo na literatura dos preceitos românticos concebidos em outra época, contexto e cultura.

V. Vinográfov sustenta que o tema do duplo provinha não diretamente do romântico Hoffmann, mas da transformação naturalista dos modelos do escritor alemão feita pelos russos, sobretudo por Gógol (apud Frank, 1999, p. 385). Já E. Meletínski assevera que a semelhança entre as primeiras obras de Dostoiévski e as últimas de Gógol salta aos olhos: “[...] Kovaliov de *O Nariz*, que foi ultrapassado em patente por seu duplo, renasce em *O Sósia*⁷ de Dostoiévski, sendo que como protótipo de Goliádkin revela-se não apenas Kovaliov, mas também em larga medida o Popríchtchin de *O Diário de um Louco*” (2002, p. 209-210). Declara ainda que *O Nariz* “é uma paródia consciente das novelas românticas sobre duplos” (2002, p. 202). Não se trata, como frequentemente se pensa, da história de

⁷ Título de algumas edições da novela *O Duplo*.

Kovaliov, mas da história de um nariz que se torna independente: “[...] o nariz não apenas não depende de Kovaliov, mas ultrapassa-o na ordem hierárquica de funcionário”, assim como o duplo destaca-se mais do que Goliádkin.

Sua loucura é crescente como a de Popríchichin de *O Diário de um Louco*. Goliádkin também começa a confundir datas:

Será que errei a data? É possível, tudo é possível... A coisa é assim, tudo é possível... É até possível que a carta tenha sido escrita ontem, mas não chegou às minhas mãos, e que Pietruchka esteja metido nisso, velhaco dum figa! Ou terá sido escrita amanhã, quer dizer, que eu... (Dostoiévski, 2011, p.216)

Seus pensamentos tornam-se desconexos: no meio de uma conversa decisiva com o chefe, vê uma mancha em suas botas e pensa “será que estão rachadas?” (Dostoiévski, 2011, p. 209), como no final da novela de Gógol, quando Popríchichin, já internado, interrompe seu dramático apelo por piedade e pergunta “sabiam que o rei argelino tem um galo bem debaixo do nariz?” (Gógol, 1990, p. 85). A inserção inesperada de uma pergunta totalmente discrepante do tom anterior confere comicidade à cena. O leitor fica, no mínimo, desconcertado.

Outras semelhanças entre as novelas de Gógol e *O Duplo* podem ser apontadas. De acordo com Frank, também haveria um paralelo entre a

corde a Clara Olsúfiévna e a paixão de Popríchichin por Sofia, filha do chefe da repartição. Frank observa que “os dois contos [*Diário de um Louco* e *O Nariz*] usam a mesma técnica do grotesco fantástico combinada com os temas da ambição social encontrados em Dostoiévski, que claramente escreve dentro dessa mesma tradição” (Frank, 1999, p. 385).

Não esqueçamos *Almas Mortas*, já que o próprio Dostoiévski afirmou que *O Duplo* foi concebido basicamente a partir dessa sátira. Em primeiro lugar, há a própria coincidência dos subtítulos. O subtítulo original de *O Duplo* era *As Aventuras do Senhor Goliádkin*, e o de *Almas Mortas* era *As Aventuras de Tchítchikov*. Além disso, ambas as obras apresentam o mesmo tom heroico-burlesco.

No entanto, encontra-se uma dificuldade nessa análise comparativa: muitas características da obra original que a aproximavam de Gógol foram suprimidas por Dostoiévski na revisão feita nos anos 60, a que nos deu a obra atual. Ainda assim, Frank insiste que “a melhor maneira de compreender *O Duplo* é vê-lo como um esforço de Dostoiévski para retrabalhar *Almas Mortas* em sua própria linguagem artística, assim como tinha feito anteriormente com *O Capote*” além de tentar “aprofundar a psicologia dos personagens de Gógol e retratá-los a

partir de dentro” (Frank, 1999, p. 386). Assim, Goliádkin seria a mescla da pusilanimidade e timidez de Popríchichin e da ambição de Tchítchikov.

Meletínski sustenta que:

aquilo que Dostoiévski traz de herança gogoliana nos primeiros tempos [...] aprofunda psicologicamente a problemática de Gógol e as representações dos “homens sem importância” gogolianos. Além disso, nós nos deparamos não só com o reflexo da humilhação social como também com a alienação na alma do herói. (Meletínski, 2002, p. 210)

Paulo Bezerra alerta para uma diferença fundamental entre as personagens gogolianas e dostoiievskianas:

estas têm uma consciência aguda e angustiante do seu estado de humilhadas e ofendidas, debatem-se desesperadamente contra ele e em sua luta vão do questionamento da existência de Deus à sugestão da mudança da natureza humana para adaptá-la às necessidades reais do homem. (in Bezerra, 1990, p. 26)

Para ele, as criaturas de Dostoiévski, ao contrário das de Gógol, se debatem contra os problemas da existência humana. Goliádkin, por exemplo, enfrenta o mundo refugiando-se “no simbólico criando o seu *outro* ideal” (in Gógol, 1990, p. 26).

Porém, não se pode dizer que as semelhanças formais entre as obras pretendam desenhar personagens

idênticas. Bernardini afirma que, em Gógol, busca-se, através da linguagem, o esvaziamento da psicologia da personagem, enquanto em Dostoiévski o “léxico e o estilo” fazem parte do aprofundamento psicológico, embora em ambos “a frase deformada e a sintaxe bizarra” sejam “índices de modernidade” (1993, p. 13). Bernardini prossegue:

Se em Gógol, o “gesto sonoro”, a “sintaxe desorganizada” e toda a semântica fônica, em geral, são a variação do tom pessoal do autor que alterna estilos para marcar o mundo específico e isolado de cada personagem psicologicamente achatada (marionetizada), em Dostoiévski cada personagem (psicologicamente aprofundada) tem seu tom pessoal sempre orientado numa direção dupla. (1993, p. 13)

Considerações finais: futuros desdobramentos

Neste artigo, discutiram-se as prováveis fontes internas – *Gente Pobre* – e externas da novela *O Duplo* e percebeu-se que algumas a influenciaram de forma indireta (Hoffmann e Chamisso) e outras diretamente (Gógol). Dessas obras basilares, Dostoiévski absorveu elementos fantásticos – a presença do demoníaco e do macabro materializados no clima adverso e no simbolismo sinistro da meia-noite –, aspectos linguísticos das personagens, a preocupação com a verossimilhança

dos fatos narrados e a abordagem da ambição social.

De fato, apesar das especificidades de cada obra e do estilo diverso de cada autor, conclui-se que a sombra e o reflexo representam o imaterial que confere humanidade aos indivíduos. Aqueles que os trocaram por bens materiais – Schlemihl – ou movidos por impulsos físicos – Erasmus – foram punidos e alijados de tudo o que almejavam ao realizarem a troca. Essas obras tentam retratar uma sociedade impiedosa na qual ao homem não basta o “ter” se ele está incompleto, tampouco é suficiente o “ser”, o que, aliás, mantém esses textos bastante atuais.

Do mesmo modo, Gógol mostra que o conflito entre essência e aparência é incontornável na sociedade russa do século XIX. Não adianta depositar a identidade em um capote novo nem invejar um nariz que se torna mais bem-sucedido que seu dono: a luta para ser o que não é leva à loucura. Seja sombra, reflexo ou duplo, o que está em questão é a degenerescência do valor do ser humano em uma sociedade apoiada no material e no efêmero.

Enfim, ainda que a obra tenha sido fruto de diversas influências, Dostoiévski conferiu-lhe originalidade, e, a despeito das críticas de que foi alvo, concordamos com Frank quando este assegura que “Dostoiévski estava

fazendo experiências com estilos e personagens-tipo que, mais tarde, ele iria fundir de maneira esplêndida” (1999, p. 382).

Assim como o tema, a pesquisa se desdobrará num segundo artigo concentrado na análise dos aspectos linguísticos da novela, principalmente no reflexo do conteúdo na linguagem, com base na teoria de Bakhtin sobre a polifonia. Também será discutido com mais profundidade o embate entre essência e aparência expresso na novela, e o duplo como desdobramento e usurpação. Por fim, o próximo artigo abordará sucintamente o desenvolvimento e as modificações do motivo do duplo no decorrer da obra de Dostoiévski. Partindo da personagem Goliádkin de *O Duplo*, por exemplo, pode-se observar o amadurecimento no tratamento do motivo em *Crime e Castigo* (Raskólnikov - Svidrigáilov), *O Idiota* (Míchkin - Rogójin), *Os Demônios* (Stavróguin - Verkhovênski), *O Adolescente* (Versílov - Dolgorúki) e, sobretudo, em *Os Irmãos Karamázov* (Ivan - o diabo - Smerdiákov).

O caráter ambivalente, por vezes antagônico das personagens, característica fulcral da obra de Dostoiévski, já se entrevê em *O Duplo*. Analisando as fontes e a evolução desse motivo, depreende-se o amadurecimento da sua construção e compreende-se o surgimento de uma

linguagem inovadora e múltipla, que se torna cada vez mais complexa, desdobrando-se em várias vozes (Bakhtin, 2005, p. 259). Perspectiva literária revolucionária que, concatenada à de outros escritores importantes, lançou as bases para o desenvolvimento da literatura do século XX: de Proust, Joyce, Kafka, Pirandello, Gide (Candido, 2005, p. 57), Beckett, Camus, Sartre (Jones apud Frank, 1999, p. 187) e de tantos outros.

Referências

Obras de Dostoiévski

DOSTOIÉVSKI, F. M. Dvoinik [O Duplo]. In: **Pólnoe Sobránie Sotchiniênii v tritsatikh tomakh** [Obras Completas em trinta volumes], tomo I. Leningrado: Naúka, 1972.

DOSTOÏEVSKI, F. M. **Le Double**. Tradução de Gustave Aucouturier, prefácio de André Green. Paris: Gallimard, 2006.

DOSTOIÉVSKI, F. M. **Gente Pobre**. Trad. de Fátima Bianchi. São Paulo: 34, 2009.

DOSTOIÉVSKI, F. M. **O Duplo**. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2011.

Obras sobre Dostoiévski

ARBAN, D. **Dostoiévski**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo

Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

CAVALIERE, A.; GOMIDE, B.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (org.). **Dostoiévski. Caderno de Cultura e Literatura Russa**, nº 2. São Paulo: Ateliê, 2008.

FRANK, J. **Dostoiévski. As sementes da Revolta, 1821-1849**. São Paulo: Edusp, 1999.

Obras de Gógol

GÓGOL, N. Diário de um Louco. In: **O Capote e outras novelas**. Seleção, tradução, prefácio e notas de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

GÓGOL, N. O Capote. In: **O Capote e outras novelas**. Seleção, tradução, prefácio e notas de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

GÓGOL, N. O Nariz. In: **O Capote e outras novelas**. Seleção, tradução, prefácio e notas de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

Demais obras citadas

BERNARDINI, A. F. Questões de Forma e Modernidade em Gógol e Dostoiévski. In: Mutran, M. H., Chiampi, I. (orgs.). **Questão da Modernidade**. São Paulo: DLM-FFLCH-USP, 1993, p. 9-14.

BEZERRA, Paulo. "Nascimento e evolução de um escritor". In: Gógol, N. **O capote e outras novelas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, pp. 11-26.

BRAVO, Nicole Fernandez. “O Duplo”. In: Brunel, P. (org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, pp. 261-288.

BRUNEL, P. (org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CADOT, M. Le Double de Dostoïevski et ses modèles hoffmaniens. In: Troubetzkoy, Wladimir (org.). **La Figure du Double**. Coleção “Questions Comparatistes”. Langres: Didier Erudition, 1995, p. 115-124.

CHAMISSO, A. **A História Maravilhosa de Peter Schlemihl**. Tradução e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

DANES, J.-P. Peter Schlemihl et la signification de l’ombre. In: Troubetzkoy, Wladimir (org.). **La Figure du Double**. Coleção “Questions Comparatistes”. Langres: Didier Erudition, 1995, p. 79-86.

GOIMARD, J.; STRAGLIATI, R. “Le thème du double”. In: Troubetzkoy, Wladimir (org.). **La Figure du Double**. Coleção “Questions Comparatistes”. Langres: Didier Erudition, 1995, p. 25-36.

HOFFMANN, E. T. A. Les Aventures de la Nuit de la Saint Sylvestre. In: **Contes**. Paris: Gallimard, 2002.

Cánepa, Laura Loguercio. “Expressionismo alemão”. In:

Mascarello, Fernando (org.) **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2006, pp. 55-88.

MELETÍNSKI, E. M. **Os Arquétipos Literários**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavalieri. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

ROSSET, Clément. **Le Réel et son Double. Essai sur l’illusion**. Paris, Gallimard, 1984.

TROUBETZKOY, Wladimir (org.). **La Figure du Double**. Coleção “Questions Comparatistes”. Langres: Didier Erudition, 1995.

Abstract: This article aims to investigate the probable sources of Dostoevsky’s novella The Double (1846), in which the primordial elements of Russian author’s work are announced, and where one can glimpse the genesis of the unfolded man who would reach the apogee in his great novels, notably in The Brothers Karamazov. From this novella, complex characters have been originated, whose innovative language and perspective fostered dialogue with other literatures and areas of knowledge. At first, we intend to outline the presence of the double myth throughout literary history, especially since Romanticism in the nineteenth century, when The Double was written and published. Then, its possible direct and indirect models will be identified in selected works of the German writers E. T. A. Hoffman and A. von Chamisso, and N. Gogol.

Keywords: Comparative Literature; German Romanticism; 19th century Russian Prose; Dostoevsky; The Double.