

No presente texto, pretendo comentar duas obras: *O duplo*, de Dostoiévski, livro publicado em 1846, e a adaptação cinematográfica homônima lançada em 2014, dirigida por Richard Ayoade, a qual foi estrelada por Jesse Eisenberg e Mia Wasikowska. Meu intuito é mostrar que tanto numa quanto em outra obra o processo de desdobramento do indivíduo num duplo resulta da ruptura que sistemas de controle social instauram na subjetividade das personagens. Efeito que é causado pelo evisceramento das contradições do capitalismo, tendo em vista que esse sistema econômico se baseia numa concepção idealista que apregoa o sucesso baseado no mérito, enquanto omite seu mecanismo de produção de desigualdades que se assenta sobre o antagonismo de classes sociais. Nesse caso, o duplo, enquanto representação estética, pode ser lido como o choque entre o idealismo propagandeado pela cultura burguesa e a hierarquia rígida, segregadora e violenta que impera na esfera material e oprime a classe trabalhadora.

Para analisar as obras, opto pela perspectiva de Robert Stam (2006), tendo em vista suas críticas em relação à subalternização imposta ao audiovisual em relação à literatura. Neste trabalho, uma obra não é tratada como menor em relação à outra. O procedimento adotado foi o da comparação dos diferentes meios adotados para a expressão das ideias de cada texto, não se considerando como mais ou menos válida a adaptação em função de sua semelhança com o texto base. Aliás, livro é sempre pensado como arquivo fonte, mas não um original que deve ser copiado, transposto *ipsis litteris* para a tela. Entendo que, enquanto linguagens distintas, em tempos distintos, mudanças são necessárias, muitas vezes para veicular ideias semelhantes, até, guardadas as proporções. Enfim, não faria sentido perseguir um original num trabalho que versa sobre o duplo.

Assim, o trabalho é estruturado em três partes. Num primeiro momento, abordo o livro de Dostoiévski e, num segundo, analiso o filme, para enfim contrastá-los. Essa ordem seguiu apenas a cronologia e não constitui um juízo de valor.

Golyádkin um trapo que faz rapapés

¹ Doutorando em Perspectivas Teóricas no Estudo da Literatura (PTEL) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, com bolsa CAPES/PROEX. Mestre em Estudos de Linguagens pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL), linha de Estéticas Contemporâneas, Modernidade e Tecnologia, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), como bolsista CAPES (2021). Licenciado em Letras Português/Inglês pela UTFPR (2018).

A pobreza do pequeno funcionário Yákov Pietróvitch Golyádkin está em seu nome: o qual “[...] deriva de *golyadá*, *golyadka*, que significa pobre, indigente, mendigo, miserável *etc.*” (Bezerra, 2013, p. 53). Trata-se de um petersburguense de pouca monta, um mero copista que almeja, como outros tantos, uma promoção na carreira pública. Mas o herói do livro é iludido:

Embora sua figura morrinhenta, acanhada e bastante calva fosse exatamente daquele tipo insignificante que à primeira vista não chamaria a atenção exclusiva de ninguém, seu dono parecia gozar de plena satisfação com o que acabara de ver (Dostoiévski, 2013, p. 10).

Como se pudesse fazer seu caminho de modo independente pela escalada social. Estando, porém, numa posição muito baixa na hierarquia — ele ocupa apenas a 9ª classe, de 14 —, esse reles funcionário jamais conseguirá alcançar os altos postos, não só porque não possui nenhum brilho pessoal e é uma pessoa quando muito ordinária — inviabilizaria sua ascensão por “mérito” —, mas porque a tabela hierárquica não é um sistema justo de organização social. A tabela foi uma das reformas que Pedro I implementou na Rússia e é um modelo de segregação de classes criado para o fortalecimento de uma incipiente burguesia mercantil, em detrimento da aristocracia e da Igreja, e, como tal, serviria para a segregação de classes na Rússia czarista. Trata-se de uma tentativa de europeizar a Rússia.

De fato, Pedro foi quem importou o iluminismo (ver nota 5) do Ocidente e o instaurou na Rússia e a cidade de São Petersburgo é um exemplo formidável desse novo sistema filosófico baseado na razão. Na nova capital, Pedro chegou a elaborar um minucioso código de conduta:

A cada faixa eram assignadas pormenorizadamente as possibilidades, as atribuições, as restrições, se fixava, inclusive, que tipo de carruagem e de libré eram próprios de cada nível. Como seria inevitável, esse disciplinamento de “cima” acabou impregnando as relações sociais, familiares e pessoais. Tudo estava sujeito à posição relativa da tabela de hierarquia; tudo foi arranjado, acordado, calculado em função da tabela (González, 2013, p. 9, tradução nossa²).

Tudo baseado num ordenamento racional do espaço, da vida e do sujeito. A cidade, com suas vias largas, suas avenidas infinitas foi um feito tremendo, por ter sido erigida sobre um pântano. A “janela para a Europa”, como Pedro a denominou, não viria sem custo, porém. Estima-se que dezenas de milhares de pessoas tenham morrido durante o processo de construção da cidade em vista das péssimas condições de trabalho promovidas pela rusticidade técni-

² “Cada rango tenía pormenorizadamente asignadas las facultades, las atribuciones, las restricciones; incluso se fijaba qué tipo de carruaje y de librea eran propios de él. Como era inevitable, este disciplinamiento desde «arriba» terminó impregnando las relaciones sociales, familiares y personales. Todo quedaba supeditado a la posición relativa en la escala jerárquica; todo se arreglaba, se convenía, se calculaba en función de este baremo”.

ca empregada (Figes, 2017). Empenhava-se vastas quantidades de trabalho dos servos e não se financiava o desenvolvimento de técnicas (Figes, 2017). Assim, desde de sua pedra fundamental, a cidade possui um legado duplo.

Em seu livro, portanto, Dostoiévski resgata esse legado da cidade que é parte maravilha, parte fantasma. Nesse sentido, o autor se vincula à tradição do pequeno-funcionário, na qual se inserem nomes como Púchkin e Gógol (González, 2013). O espaço de Dostoiévski dentro dessa tradição expandirá os limites do tipo, de Gógol, e o separará do registro romântico cujos resquícios ainda reverberavam em Púchkin. Para isso, Dostoiévski cria um narrador que, de tão próximo das trapalhadas de seu herói, acaba absorvendo sua linguagem. Uma linguagem que não guarda qualquer sofisticação poética e que avança aos borbotões, porque quer dar conta de um sujeito que não consegue agir de modo lógico, compenetrado. Golyádkin é, assim, alguém extremamente repetitivo. É um copista que se transformou numa cópia: ele repete os mesmos chavões como “Só ponho máscara quando vou a um baile de máscaras” (Dostoiévski, 2013, p. 25); ele vive numa disputa interna entre seu desejo de ascensão e o desconsolo de ser quem é: “Faço uma reverência ou não? Respondo ou não? Confesso ou não? [...] ou finjo que não sou eu, mas outra pessoa surpreendentemente parecida comigo, e ajo como se nada tivesse acontecido? (Dostoiévski, 2013, p. 16), até que acaba sendo despachado para um hospício.

Nota-se, então, uma profunda unidade em sua concepção, apesar dos custos em termos narrativos de tal procedimento artístico — o qual produziu rugas quando veio a público, devido às repetições. Golyádkin é um sujeito completamente perpassado pelos desdobramentos da tabela de hierarquia, a qual gera uma atmosfera de competição absurda pelas promoções, que, se não levava as pessoas a puxarem os tapetes umas das outras, provocava uma angústia sem tamanho, porque, obviamente, cada novo degrau na escalada representaria o acesso a novos privilégios, a uma condição de vida melhor. Assim, ele anseia, de todas as maneiras possíveis, deixar essa vida para trás. Daí vem a sua ideia de forçar sua entrada na alta sociedade. Eis o começo de seu pandemônio.

Com muito esforço, Golyádkin conseguiu juntar algumas economias para alugar um traje, uma carruagem e até uma libré para seu criado com vistas a impressionar aquele que considera seu benfeitor, o Conselheiro de Estado Beriendêiev — pois boas relações sociais com os superiores poderia influenciar na escalada da tabela. No entanto, o peso em sua consciência por estar ousando demais ou participando daquilo que não lhe compete provoca uma cisão tão grande em seu caráter que ele acaba se dividindo em dois. Um deles é Golyádkin, que se orgulha de ser um homem simples e declara a seu médico: “[...] gosto da tranquilidade

e não do borburinho da alta sociedade. Lá entre eles, digo, na alta sociedade, Crestian Ivánovitch, é preciso saber fazer rapapés [...], e também se cobram trocadilhos... capacidade de fazer elogios enebriantes” (Dostoiévski, 2013, p. 23). O outro, o duplo, é essa vontade que Golyádkin tem de romper com a estrutura sufocante da cidade e, por isso, é alguém que é capaz de lidar com o “borburinho da alta sociedade”. Daí sua libertinagem, sua frivolidade:

— Meu amor!! — proferiu o senhor Golyádkin segundo, fazendo uma careta bastante indecorosa para o senhor Golyádkin primeiro, e súbito, de modo totalmente inesperado e como quem faz um afago, pegou-lhe com dois dedos a bochecha direita, bastante rechonchuda (Dostoiévski, 2013, p. 120).

O duplo surge no contexto de humilhação do herói, depois de ter sido expulso do baile³. É importante notar que o duplo emerge quando Golyádkin está exposto emocional e fisicamente, visto que surge no meio de uma nevasca no desabrigo das ruas de São Petersburgo. A partir de então, o duplo atuará com total desfaçatez e obterá seu lugar na alta sociedade — um lugar de bobo, todavia — fazendo de Golyádkin seu trampolim cômico. Inescrupuloso, o duplo conquistará os membros da repartição do herói, assim como conseguirá frequentar a casa da elite petersburguense, enquanto Golyádkin colapsa cada vez mais irremediavelmente em seu turbilhão de pensamentos. Por fim, o herói acaba admitindo: “Eu mesmo estou enfiando o pescoço na forca” (Dostoiévski, 2013, p. 95). Trata-se de uma dupla confissão: se Golyádkin vai ganhando consciência de seu fim trágico, ele também confessa que sua própria ideia subversiva de ascensão independente, forjada na estrutura petersburguense, não tem lugar e se volta contra ele mesmo, transformando-o num “trapo velho”,

“[...] mas esse trapo não seria um trapo simples, esse trapo seria dotado de amor-próprio, esse trapo teria ânimo e sentimentos, e mesmo que fosse um amor-próprio humilde e uns sentimentos humildes e escondidos bem fundo nas dobras sujas desse trapo velho, ainda assim seriam sentimentos...” (Dostoiévski, 2013, p. 123).

Nesse sentido, *O duplo* é o roteiro da ambiguidade que o avanço do capitalismo traça na Rússia. Se de um lado criam-se mecanismos que visam ao controle do desenvolvimento social, como a tabela hierárquica, a polícia, o hospital psiquiátrico; de outro, promete-se a liberdade irrestrita baseada no empenho individual e no respeito às instituições. Entretanto, da opressão que o controle exerce sobre as vidas dos sujeitos, emana o colapso mental, o absurdo do subalterno, o alheamento de si, ou seja, a perda de um sentido que norteie o eu. O capítulo três de *O Duplo* ilustra perfeitamente essa contradição, tendo em vista que Golyádkin até pode acessar as lojas da distinta galeria Gostini Dvor, mas não pode comprar nada, mesmo que se

³ “O senhor Golyádkin reconheceu por completo seu amigo noturno. O amigo noturno não era senão ele mesmo — o próprio senhor Golyádkin, outro senhor Golyádkin, mas absolutamente igual a ele —, era, em suma, aquilo que se chama o seu duplo, em todos os sentidos...” (Dostoiévski, 2013, p. 74)

esforce como nenhum outro, mesmo que economize em suas refeições, ele nunca terá acesso. Entretanto, as vitrines da galeria são célebres em Petersburgo por colocarem o mundo inteiro ao alcance das mãos. A propaganda burguesa só omite o fato de que ela escolhe bem restritamente as mãos que partilham seus espólios internacionais.

Simon, o boneco de madeira

Na adaptação vemos um recrudescimento dessa institucionalização da vida. O espaço, porém, sofre modificações em relação ao livro, pois agora não há uma especificação geográfica. Seu espaço remete ao kafkiano com uma estética que lembra *Brazil*, filme de Terry Gilliam, no qual o maquinário antiquado desempenha importante papel na vida das personagens (assim como em *Brazil*, o protagonista trabalha numa empresa de controle de dados). Todo ambientado num centro urbano, a atmosfera noturna do longa enfatiza a solidão de suas personagens, pois, ao contrário de *Brazil*, nunca há multidões na rua, como se Margaret Thatcher já tivesse passado por ali limpando tudo de povo, afinal, para o “realismo capitalista”, a única estrutura que existe para além do indivíduo é a família e o povo é percebido apenas como uma abstração sem conteúdo (Fischer, 2020). E *O duplo* (filme) traz essa sensação de sufocamento do famoso *slogan* de Thatcher: não há alternativa. O serviço no qual o protagonista atua ilustra esse aspecto muito bem, uma vez que ele trabalha com processamento de dados: “O coronel vai lhe mostrar as pessoas de uma forma que o seu negócio entenda. Porque ele sabe que não há pessoas especiais, apenas pessoas”⁴ (*O Duplo*, 2014, 11’05”, tradução nossa). Nota-se, daí, que a produção do longa como um todo soube captar a importância que o espaço, em seu sentido de práticas de vivências, é de extrema relevância para o desdobramento de ideias do livro — bem como o espaço moderno enclausura os sujeitos em suas estruturas.

O filme narra o processo de embate de Simon com seu duplo. Assim como no livro, o duplo surge de um momento de colapso mental de Simon. Porém, o filme acaba pesando muito menos a questão da loucura do que o livro. Logo no segundo capítulo, por exemplo, Golyádkin se encontra com Crestian Ivánovitch, um médico, para uma consulta e nos é informado pelo diálogo dos dois que o herói não tem as faculdades mentais em dia: “[...] o senhor precisa cumprir as prescrições; porque lhe expliquei que seu tratamento deve consistir na mudança de hábitos...” (Dostoiévski, 2013, p. 21). O problema de Simon parece mais próximo da depressão, tendo em vista sua incapacidade de realizar qualquer empreendimento em sua vida. Isso fica mais evidente no campo dos afetos. Simon se sente atraído por uma mulher que

⁴ “The coronel will show you people in a way your business can understand. Because he knows there’s no such a thing as special people. Just people”.

mora num prédio em frente ao seu e com quem trabalha. Mas é incapaz de se aproximar dela. Estar próximo dela, aliás, traz uma sensação de sufocamento, inscrita num mutismo que toma conta de si.

Simon não se vê como uma pessoa. De tão invisível, ele mais parece um fantasma perambulando pelos calabouços do trabalho e dos corredores do metrô. Ele diz:

Eu não sei como ser eu mesmo. É como se eu estivesse permanentemente fora de mim. Como se você pudesse me atravessar com sua mão se quisesse. Não vejo o homem que quero ser em relação ao homem que sou e eu percebo isso, mas não consigo fazer o que é preciso. Sou como o Pinóquio. Sou um menino de madeira, não um menino de verdade. E isso acaba comigo⁵ (O Duplo, 2013, 40'14").

James, seu duplo, por sua vez, é completamente distinto em termos de sua personalidade, pois consegue realizar o contato com Hannah, a vizinha e colega. Além disso, James rouba as ideias de Simon, o chantageia, se apropria de seu trabalho e acaba por destruí-lo simbolicamente, tomando posse de tudo o que antes fora dele. Todas essas ações se iniciam, como no livro, após um contato muito íntimo entre os dois, quando Simon faz confissões a James, citadas acima. A diferença, mais uma vez, está na ambientação. Se Dostoiévski escolheu o cenário da alcova, da intimidade como palco para a cena, Ayoade colocou suas personagens no metrô, um espaço público. No entanto, e esse é um aspecto interessante, a cidade, os espaços urbanos, são tão vazios, que já não há uma diferença nítida entre a solidão de alcova e a solidão como experiência do vazio nos mais amplos espaços públicos; é como se tudo fosse privatizado e despersonalizado. Diante de James, Simon teve um confidente que nunca encontrou. Mas isso trouxe seu preço: ele perde o trabalho, a garota por quem é apaixonado e quase é privado do enterro da própria mãe.

Onde Simon (o novo Golyádkin) vive, não há vida. O quarto do protagonista é ainda menor que o do pequeno funcionário russo. Lembremos que Golyádkin ainda tinha um criado. Além disso, no longa tudo é estéril. O escritório no qual Simon trabalha é denso, envelhecido, mórbido. O ângulo da câmera enfatiza o aspecto claustrofóbico do filme, pois se baseia em planos fechados. A câmera, aliás, emula o sentido labiríntico da prosa do narrador do livro, ao estar próxima das ideias de Simon, em *closes* que nos fazem adivinhar as milhares de coisas que passam por sua cabeça, mas que são extremamente difíceis para ele dizer. Nesse sentido, o filme trabalha o turbilhão no silêncio, assim como o vazio existencial da vida naquela sociedade — que é a nossa, afinal.

⁵ “[...] *I don't know how to be myself. It's like I'm permanently outside myself. Like, you could push your hands straight through me if you wanted to. And I couldn't see the type of man I want to be versus the type of man I actually am and I know that I'm doing it but I'm incapable of what needs to be done. I'm like Pinocchio, a wooden boy. Not a real boy. And it kills me*”.

Algumas comparações

O foco do filme, em relação ao livro, é outro, visto que as peripécias de Golyádkin em geral se encaminham para o cômico. O registro de Ayoade remete mais ao melancólico. A trilha sonora ajuda a pesar esse fator. A escolha artística parece ter sido despir o herói de seu aspecto mais caricaturesco. Embora haja momentos hilariantes, a fragmentação de Simon é dolorosa porque ele está ainda mais encurralado em um discurso que se aperfeiçoou nos últimos séculos⁶. Ocorre que, se Golyádkin embarcava no sistema ideológico baseado na liberdade individual, Simon está inserido numa realidade ainda mais atômica: o sujeito é responsável por sua vitória, logo, seu fracasso é resultado de pouco empenho. Trata-se de um aprofundamento da cisão entre indivíduo e corpo social. Golyádkin entende que a super-estrutura pode e deve ser corrompida para que ele possa ascender, seu duplo manifesta isso. Não à toa ele tenta moldar seu comportamento conforme as circunstâncias exigem.

Simon não. Ele acredita que seu trabalho produzirá diferença. Em seu imaginário já habita a ideia do empreendedorismo, de uma sociedade já tão mercantilizada que as próprias coisas já são indistintas das pessoas⁷, efeito da ideologia dominante em nosso tempo, o neoliberalismo. O filme constrói isso por meio da despersonalização de quase todos os seres de seu universo. Como é o caso do segurança, que não permite o acesso de Simon ao trabalho — no qual ele está há sete anos — pois não o reconhece como parte daquele prédio e não se solidariza com o trabalhador. Nem mesmo com a mãe ele consegue ter um laço afetivo: ao contrário. O olhar do filme explicita o drama do alheamento que a mercantilização do mundo impõe às pessoas. E a esfera do trabalho é tensionada. O trabalho, no filme, é ainda mais sem sentido do que no livro. Simon e James trabalham com “processamento de dados”, mas nunca fica claro qual é a natureza do que fazem. Um exemplo de como Simon é cooptado pela lógica desse universo está no fato de que ele compreende o que faz e se sai bem nos testes. Porém, isso não o leva a lugar algum, sendo que James toma seu lugar. Mesmo assim, ele nunca atua contra a estrutura que o oprime. James acaba sendo o foco de sua ação.

Dostoiévski, por sua vez, não problematiza o trabalho de Golyádkin. A função da personagem é mais um elemento composicional de unidade temática do que uma crítica ao trabalho sem sentido dentro do capitalismo. Mas o servilismo dos heróis, o amor-próprio em relação ao

⁶ Segundo Silvia Federici (2017), a concepção do indivíduo como ser dotado de autossuficiência e desvinculado da natureza começa no Iluminismo, tendo em Descartes seu pensador mais influente. Para a autora, a burguesia se apropria das ideias de Descartes para impor o regime de dominação capitalista a partir do século XVI.

⁷ As pessoas são apenas dados, espectros: “O ‘individualismo metodológico’ característico da cosmovisão do que temos chamado de ‘realismo capitalista’ pressupõe a filosofia de Max Stirner tanto quanto a de Adam Smith ou Hayek, uma vez que considera noções tais como ‘*spooks*’ [espectros], abstrações fantasmáticas desprovidas de conteúdo” (Fischer, 2020, pos. 1445).

desempenho aproxima as obras. Simon se recente muito ao ser expulso da festa diante do Coronel — que é uma espécie de chefe corporativo — assim como Golyádkin padece quando não lhe permitem ficar na festa do Conselheiro de Estado.

Tanto o herói de papel quanto o da tela passam por um processo de reificação. Ou seja, são tornados coisa dentro da mercantilização de valores dentro do capitalismo. O duplo, enquanto compulsão pela repetição, é o fenômeno do retorno de algo que já foi conhecido em alguma fase da consciência humana, mas que se ocultou dela (Freud, 1996). Diante disso, o duplo, no contexto do capitalismo, representa a formação ideológica que é recalcada e retorna para tomar o lugar do sujeito. Essa temática é recorrente na literatura fantástica⁸ e, segundo Ceserani, os textos fantásticos “[...] agredem a unidade da subjetividade e da personalidade humana, procuram colocá-la em crise; eles rompem a relação orgânica (psicossomática) entre espírito e corpo” (2006, p. 83). Tanto o filme quanto o livro acabam por valorizar essa tensão entre o eu, o tu e o espaço.

Nesse sentido, o duplo não está restrito à esfera individual, a um “superar-se” para a vida, mas é um resultado do contraste entre a ideologia e as práticas sociais. Desse modo, pode-se verificar que Golyádkin incorpora isso no titubeio, nas idas e vindas de suas conflitantes ideias: quer ascender, mas é pobre demais; quer uma vida melhor, mas só pode valer-se de seu trabalho, já que manter um círculo social que lhe propicie benefícios seria um ultraje. Simon, por sua vez, faz tudo certo, trabalha bem, tem uma interioridade sensível, mas é constantemente rechaçado pelos outros. Pode-se até dizer que Simon é uma personagem mais romântica do que Golyádkin, visto que seu interior, apesar de rico, é constantemente brutalizado por um mundo que não tem espaço para ele.

Essas duas personagens, entretanto, têm destinos diferentes. Golyádkin chafurda total (e literalmente) na lama de Petersburgo atrás de seu sonho de promoção ou de casamento (que pode significar algum tipo de ascensão) e acaba internado num hospital psiquiátrico. Crestian Ivánovitch sentencia: “O senhor vai receber do Estado casa com aquecimento, *Licht* e uma criada, o que não merece” (Dostoiévski, 2013, p. 234). Esse discurso poderia facilmente ser colocado na boca de um neoliberal como Thatcher ou Reagan, para quem o Estado não deve prestar nenhum serviço social, já que isso é um “gasto desnecessário”. Simon, por sua vez, tem uma espécie de redenção, a qual o filme dá margem para distintas interpretações. Simon se suicida logo que se dá conta de que James compartilha com ele ferimentos. Porém, o protagonista calcula uma maneira de sobreviver, antes de saltar do prédio, ele liga para a emergên-

⁸ Aqui se considera literatura fantástica enquanto gênero literário que se desenvolveu principalmente a partir do século XIX.

cia (um serviço público, ao menos) e cai sobre um toldo que evita uma queda mais drástica. O filme termina com Simon, Hannah e o coronel na ambulância.

Como nunca se vê os três num mesmo plano e a cena é construída da perspectiva de Simon, não se sabe se aquilo ocorreu ou é um delírio agônico da personagem. De qualquer forma, mesmo que se considere como real, a cena ganha um caráter irônico. Porque somente depois do suicídio Simon conseguiu existir tanto para a esfera de seu trabalho, quanto para o amor. Nesse momento, Simon obtém alguma paz consigo mesmo e olha o espectador nos olhos, coisa que ele dificilmente conseguia fazer no começo do filme: olhar alguém nos olhos; algo que reforça o aspecto irônico do que está na tela, o sentido de escassez em vida, da neurose compulsiva que é introjetada nos sujeitos e lhes impede de desfrutar dessa coisa rara chamada felicidade.

O silêncio após o eco

Para concluir, pode-se dizer que tanto em uma quanto em outra obra ocorre um processo dialógico. As personagens lutam consigo mesmas. No livro, Golyádkin nunca consegue enfrentar seu duplo de igual para igual. Ele é constantemente achincalhado e suas forças se esgotam em uma perseguição de si mesmo. Golyádkin não consegue chegar a uma síntese no embate. Talvez por isso Bakhtin (2018) tenha considerado as obras do Dostoiévski jovem não tão polifônicas. No filme, diferentemente disso, Simon consegue se impor, ainda que na base do sacrifício, e ganhar certo controle, que talvez não seja sobre sua vida, mas sim sobre sua morte. Trata-se, portanto, de uma síntese terrível, que aponta um caminho para o assim chamado “realismo capitalista” — cosmovisão segundo a qual o capitalismo segue sendo a única alternativa viável para o mundo (Fischer, 2020). Resta saber quando os Golyádkins, Simons e Hannahs conseguirão traçar outro caminho, no qual eles não padecerão mais da loucura ou não terão que optar pelo suicídio para estar em paz consigo.

REFERÊNCIAS

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Curitiba: Editora UFPR, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2018.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. **O Duplo**: poema petersburguense. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2013.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FIGES, Orlando. **Uma História Cultural da Rússia**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

FISCHER, Mark. **Realismo Capitalista**: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? São Paulo: Autonomia literária, 2020.

FREUD, Sigmund. O estranho. *In*: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 237 273.

GONZÁLEZ, Alejandro A. Prólogo. *In*: Dostoiévski, Fiódor M. **El Doble** (Dos versiones: 1846 y 1866). Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

O DUPLO. Direção de Richard Ayoade. Produção de Amina Dasmal, Lydia Fox, Robin C. Fox. Intérpretes: Jesse Eisenberg, Mia Wasikowska, Wallace Shawn. Roteiro: Richard Ayoade, Avi Korine. Música: Andrew Hewitt. Alcove Entertainment, Attercop Productions, British Film Institute (BFI), 2014. (93 min), Netflix, son., color. Legendado.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/21758026.2006n51p19/9004>. Acesso em 10 jul. 2023.