

# A MATRIZ, O DUPLO, O PROTÓTIPO: FIGURAÇÃO DO OUTRO EM HAROLDO MARANHÃO

Ernani Chaves

Doutor em Filosofia. Professor do Departamento de  
Filosofia da Universidade Federal do Pará-UFPA.

A Maria Elisa Guimarães,  
que me apresentou à obra de Haroldo  
Maranhão e é sua incansável divulgadora.

O uno e o múltiplo, o inteligível e o sensível, a alma e o corpo, a necessidade e o desejo, o mesmo e o outro: eis a partilha que funda o pensamento ocidental, da qual a filosofia platônica constitui o marco primeiro. Não se trata apenas de uma partilha mas, principalmente, do estabelecimento de uma hierarquia, cujo pano de fundo, segundo a análise de Nietzsche só poderia ser a moral. Em última instância, a partilha maior e mais decisiva, seria aquela entre o bem e o mal, o certo e o errado, a virtude e o vício. Vitória do uno, do inteligível, da alma, da necessidade e do mesmo. Enquanto isso, a multiplicidade, o sensível, o corpo, o desejo, o outro, se tornam signos daquilo que precisa, de algum modo, ser domado e exorcizado. Não se trata, evidentemente, como uma leitura apressada poderia sugerir, de dizer que a figuração do outro foi ignorada pela filosofia desde Platão. Trata-se, ao contrário, de enfatizar que é justamente por reconhecer esta figuração como forte e potente, que é preciso dominá-la e desqualificá-la como nociva, perigosa, má. Se a expressão do Outro é necessária para que o Mesmo possa existir e subsistir, sua função termina aí, quando o Mesmo é instituído e se estabelece como o lugar do verdadeiro, do belo e do bom. A partir deste momento, o Outro nada mais pode dizer e, se por acaso, insiste em sair do silêncio que deve amordaçá-lo para sempre, é preciso, agora, golpeá-lo até a morte, punindo, assim, sua rebeldia.

O mito e a poesia na Grécia Antiga não cansavam de dizer o Outro, de revelar as máscaras que escondem outras máscaras e que em vez de buscar o ponto fixo onde a verdade habita e de onde emergem todas as outras possibilidades de existência, remetiam, incessantemente a uma multiplicidade de pontos, a uma pleora de significações, a uma infinidade de duplos. Assim, Ártemis é tanto a Caçadora, a Corredora dos bosques, a Selvagem, a Sagitária, como também a Jovem Donzela, destinada à eterna virgindade, que faz das Ninfas e das Cáritas suas companheiras de música e dança<sup>1</sup>. Do mesmo modo, ela habita tanto os montes e os bosques como também as terras não cultivadas, os brejos e as lagunas. Suas funções, por sua vez, são também múltiplas, pois além da caça, ela cuida de todos os rebentos, sejam homens ou animais, auxilia nos partos e conduz à guerra. Ártemis sinaliza, assim, para as margens, as fronteiras, para o limiar, esta zona intermediária onde, com um passo apenas, pode adentrar-se na civilização ou então, afundar-se na barbárie e no horror mais atroz. Como Dioniso, ela é também estrangeira e grega, é “bárbara, sedenta de sangue humano, de sangue grego”, ameaçando com sua função de limiar, a serenidade e a beleza, enquanto medida e perfeição, do mundo “apolíneo”. Mas, a partir do momento em que se torna grega, sua função se altera e, assim, ela deixa de ser a impossibilidade de convivência entre o selvagem e o civilizado, para se tornar a própria capacidade da cultura em “integrar o que lhe é estranho, de assimilar o outro sem com isto tornar-se selvagem”<sup>2</sup>. Eis aí um dos traços fundamentais da cultura grega: é por intermédio do Estrangeiro, do Estranho, da Alteridade, ou seja, a partir do Outro e com o Outro, que a cidade grega constrói o seu Mesmo.

Se faço este recuo até o momento inicial da constituição do pensamento filosófico e da cultura ocidental propriamente dita, é porque a obra de Haroldo Maranhão me parece atravessada pela figuração do Outro. Em geral, com muito humor, ironia e sarcasmo, é sempre o Outro que irrompe na cena e desestabiliza a ordem instituída. Ora, esta irrupção não pode ser compreendida nos quadros estabelecidos no Ocidente, a partir da afirmação da unidade do sujeito na consciência, tal como proposta desde Descartes. Ela precisa fazer, necessariamente, o caminho de volta, que leva às origens historicamente constituídas, onde a tensão entre o Mesmo e o Outro, era ainda o móvel do pensamento e, por conseguinte, da ação. Este movimento complexo e do qual darei aqui apenas uma primeira aproximação, que para dizer o Outro retorna aos começos, se encontra, de maneira exemplar, na coletânea de narrativas publicadas sob o título geral de *A Morte de Haroldo Maranhão*, em 1981, há exatos 20 anos atrás<sup>3</sup> e com o qual seu autor ganhou o Prêmio União Brasileira de Escritores/SP, naquele mesmo ano. Nas três narrativas que compõem a coletânea (prefiro “narrativas” a “novelas”, tal como se lê na edição publicada) —

*A cantora finlandesa, Amanhã embarco para a Basileia e A morte de Haroldo Maranhão* — um tema aparece em destaque. Aliás, trata-se, de fato, do tema principal, que não apenas desencadeia a ação como também a conduz até o limite: o dos duplos, desses Outros que são Outros apesar de sua incrível semelhança, com o que o autor denomina modelos e protótipos. Abrindo a coletânea, uma epígrafe atribuída a Guimarães Rosa: “o mundo é mágico”.

A invocação roseana não se dá por acaso, pois estas histórias parecem histórias do outro mundo, histórias de assombração, de almas penadas, de espíritos vagantes, prenhas de mistérios, como aquelas que ainda ouvimos na infância e que nos aterrorizam e não nos deixam dormir. Ou ainda, como as que vaqueiros e jagunços roseanos narram enquanto conduzem a boiada pelas Gerais ou descansam, entre uma e outra morte encomendada, à sombra de um buriti, onde o além, o inaudito, o fantasmagórico, a eterna luta das forças do divino contra as do demo, o “mágico” enfim, é que dizem o que é a vida, a existência, a morte, o começo e o fim dos tempos.

Mas, se se pode falar de um elemento trágico ou ainda épico em Guimarães Rosa, em Haroldo Maranhão o acento se desloca para a situação desagradável, ridícula, inoportuna, que provoca no leitor um riso amarelo, desconcertante também. Não que a elas escape o trágico. Ao contrário, como veremos mais adiante, estas narrativas também falam, e muito, do que haveria de propriamente trágico na existência. Mas, ambientadas no cenário das grandes cidades modernas, elas parecem se encaminhar para um único modo de apresentação possível, que em dissonância impressionante com a cidade, o urbano, o mundo industrial, desvela a máscara que se esconde por trás do brilho do progresso e dos avanços da tecnologia: a uniformização, a semelhança, em vez de consolar e redimir, introduz a dúvida, a pergunta, que torna o “coração desassossegado, que de angústia doía até” (p. 36). Introduz assim, no seio do “mundo administrado” (para usar aqui, com alguma liberdade, o conceito proveniente de Adorno e Horkheimer), que prima e cultiva a identidade estanque e fechada, a alteridade no cerne mesmo da identidade. Os duplos, deste modo, irrompem para interromper, para estabelecer uma cesura, uma fissura, onde os valores mais elevados da civilização, que apontam para a eternidade, a unidade e a fixidez, dos quais a ciência e a metafísica são o grande exemplo — “abomino a ciência, ignoro conceitos havidos como elementares” (p. 25), declara o narrador em “Amanhã embarco para a Basileia” — são desestabilizados por uma “dinâmica dos iguais” (p. 41), que não admite mais nenhuma “estática”. Uma “dinâmica”, tal como os gregos, incluindo Platão, pensavam as relações entre o Mesmo e o Outro: em vez de dissociação, separação, uma relação necessária, especular, onde o que o espelho reflete não é o idêntico no Mesmo, mas o que no Mesmo, é Outro. Eis o engano trágico de Narciso: supor que o que vê refletido nas águas do lago, é apenas a repetição, tediosa e monótona, de sua própria beleza!

Abominando a ciência, isto é, os procedimentos da lógica hipotético-dedutiva da ciência moderna e abominando a metafísica, isto é, a busca por “conceitos elementares”, o narrador compara-se ao “passeante distraído” — “o que sou é um passeante nas ruas, quase sempre distraído, mas que em dados momentos pára, espanta-se e supõe concluir” (p. 25) —, que Walter Benjamin destaca na sua extraordinária interpretação de Baudelaire<sup>4</sup>: um conhecimento na distração, em meio à multidão e ao burburinho da grande cidade, comum ao passeante ou o “flâneur”, ao narrador moderno, ao espectador no cinema e ao psicanalista competente. Em todos eles, a mesma atenção ao detalhe, ao ínfimo, ao fragmento, ao resto, ao coco, ao lixo, ao resíduo no sonho, no ato falho, na piada desconcertante, lacunas onde este Outro, quase sempre indesejado, se torna uma presença ausente. Talvez seja esta caracterização, a do “passeante distraído”, a que melhor se adequa à figura do narrador na obra de Haroldo Maranhão: “Neste meu ditoso passeio matinal — conta o narrador de “Amanhã embarco para a Basileia” — fixei dois tolos pormenores, mas os fixei: o nome de um barco, Schwyz, que de passagem vi, lento e garboso percorrendo um lago, e a chapa de um Peugeot az-yl: 861, e abaixo: GM 68. Por que se inculpiram essas inúteis lembranças na minha memória?” (p. 38).

É, de início, a existência de “duplos” que assombra: a cantora finlandesa como duplo de Pérola Nandi. Depois, os inumeráveis “protótipos” nas ruas da Basileia e o encontro, na mesma cidade, com seu próprio “duplo”. Finalmente, “Haroldo Maranhão”, o “duplo” criado por um certo “Affonso Dodiibei”, que embaralha as relações entre realidade e ficção, autor e personagem, criador e criatura. A partir destas figuras, o autor constrói toda uma tipologia e, ao mesmo tempo, uma teia das relações entre matriz, duplo e protótipo, tomando como ponto de partida os “duplos”. Calados, frios, distantes, severos, contidos, assim são os “duplos”: “Eles, os duplos, geralmente transitam tão velozmente que chega a pensar-se numa ilusão. Mas ilusão não é” (p. 16); “Os duplos não riem. Nunca assisti a um duplo ao menos sorrir. Esperar por isso seria perda de tempo: fleugmáticos passam. Mudos. Austeros. E sempre estou a cruzar com duplos, na multidão” (p. 18); “Mas já disse e até escrevi que os duplos não sorriem, nunca.” (p. 26); “Há muitos anos, ocupei-me de questão que sempre me perseguiu — a dos duplos, que

severos transitam nas ruas" (p. 47). Melancólicos, os "duplos" transitam velozes, circulando, prioritariamente, no espaço "público", como se temessem a intimidade, o contato, o toque, tal como expressa o encontro, tão angustiante na sua sóbria formalidade, com o surdo-mudo na Basileia.

Já na primeira narrativa, "A cantora finlandesa", coloca-se a questão de saber como é possível, em meio à multidão e ao burburinho da grande cidade, identificar um duplo: "No que me diz respeito só posso identificar o duplo quando a matriz ao menos de vista conheci, isso parece óbvio" (p. 19). Do mesmo modo, na segunda narrativa, trata-se de pensar a relação entre a matriz e o protótipo: "E qual a matriz e qual o protótipo? (...) Quem identifico, logo, é o protótipo. Só uma vez aconteceu-me deparar a matriz e esse incidente perturbou-me. A matriz? À primeira vista, seria de supor que as duas unidades fossem protótipos entre si. Assim não é. Há a matriz; e há seu protótipo" (p. 26). E, finalmente, como reconhecer a matriz, de tal modo a não confundí-la com um duplo ou um protótipo. De fato, em oposição à melancolia do duplo, temos a serenidade da matriz. Uma serenidade jubilosa, pois a matriz não só se faz um "calmo trajeto", como também "sorri para as pessoas" (p. 26/7).

Entretanto, todas estas questões são precedidas por uma outra, mais fundamental: se ao narrador não apraz a busca de "conceitos elementares", sem dúvida lhe apraz, e muito, a atitude interrogativa e o caráter reflexivo que a própria metafísica havia introduzido no pensamento e na cultura ocidentais. Assim, ele precisa resolver o dilema das relações entre matriz e duplo. E sua resolução nos aponta em direção às origens, de que falávamos no começo: "Como nunca houvesse falado a um duplo — escreve ele — cheguei, admito, a suspeitar de que as pessoas não morrem como se pensa; um instante calam-se, paralisam, enrijecem, apenas para iludir. Depois, tornam a erguer-se, desembaraçar-se da prisão mortuária, quando ninguém espia. Não seria o duplo — um eco, a imagem refletida, a sombra desdobrada, mas o próprio modelo, a matriz individa: noutra dinâmica" (p. 17).

Esta passagem pode ser lida como uma paráfrase de vários aspectos que cercam as relações entre vida e morte, alma e corpo, na cultura grega. A figura do duplo, do kolossós, como Jean-Pierre Vernant, num estudo já clássico mostrou<sup>5</sup>, é ela mesma uma figuração do invisível, estabelecendo uma ligação que aos gregos era inevitável e necessária, entre o mundo dos vivos e o dos mortos. O kolossós não é então, uma simples pedra, talhada e modelada pela mão do homem, que passa a simbolizar a figura do morto, mas é a própria força da morte, que é ela mesma um "duplo" enquanto um misto de insólito e aterrador, que está ali representada, num objeto tão "estranhamente familiar". Isto supõe a doutrina da imortalidade e da transmigração das almas, cujo lembrança se perpetuou através do pitagorismo e da qual, nem mesmo Platão escapou: relação entre corpo e alma, onde o corpo é a "prisão mortuária" da alma e a morte, sua libertação.

Mas, ao mesmo tempo em que o narrador nos lembra das antigas crenças órficas, ele também relê o mito: não se trata, diz ele, de pensar o duplo como "eco", "imagem refletida" ou ainda "sombra desdobrada" — ou seja, não se trata de pensar o "igual" à sombra do narcisismo que nada mais é do que a incapacidade de pensar a "dinâmica dos iguais"! — mas sim, de pensá-lo como parte indivisível e inalienável da matriz, do modelo. Ora, esta "outra dinâmica", mais próxima das relações entre o ser e o vir-a-ser heracleitano do que o ser e do não-ser de Parmênides, mas talvez mais próxima ainda do conceito de "participação" (metaxis), com que Platão assinalava a relação e a pertença entre a Idéia e as coisas, o Sensível e o Inteligível, implica em não considerar o duplo, o outro, como o estranho intrometido a ser afastado e, no limite, destruído, mas como a "inquietação estranha", o Unheimlich freudiano (veremos, mais adiante, que a intromissão freudiana não é abusiva!) Não por acaso, este caráter de "estranha familiaridade", tanto na cultura grega como nas narrativas que ora examino, tem como referência fundamental o enigma da morte, "o Outro absoluto"<sup>6</sup>. Pois nada mais familiar e, ao mesmo tempo, nada mais estranho, do que a morte. Ou melhor: é justamente por nos ser tão familiar, que a morte nos é tão estranha, tão "inquietação"<sup>7</sup>.

E quanto aos "protótipos", quem são, como são e como se relacionam à matriz? Há algo que singulariza o protótipo, tal como a sua relação com a matriz o mostra: entre eles, diz o narrador, existe um "invisível fio moral que estabelece o equilíbrio entre ambos" (p. 31), embora "um e outro disso não se apercebam". Assim, o protótipo, ao contrário do duplo, introduz a questão do Bem e do Mal, tal como o episódio da suposta filha a reclamar a herança do pai endinheirado (p. 27) e que levou o narrador a desistir da profissão de advogado, o mostra: "Nela [na suposta filha] enxergava haura má, a cobiça eriçada, que põe feia a mulher mais bela" (p. 27). À cobiça da suposta filha junta-se o ardil do advogado: através da fotografia de uma fotografia do morto (em tempos, evidentemente, onde não se falava do exame de DNA), tentar estabelecer as semelhanças entre a suposta filha e o suposto pai, mas cujo resultado só poderia ser um "protótipo". Novamente, vemos aqui, um tema caro à filosofia grega, em especial ao pensamento de Platão, o da relação do bem e do verdadeiro com o belo. O narrador não diz que a "suposta filha" é um protótipo, mas, de certo modo, quando este episódio é evocado, trata-se de repetir a velha fórmula: "as aparências enganam", ou seja, uma bela mulher pode ser não só o protótipo da cobiça, como também o protótipo de um pai rico, porém

generoso e que deixara a sua herança para seus empregados e serviçais. Deste modo, numa hierarquia de ressonâncias platônicas, teríamos em primeiro lugar, a serenidade jubilosa da Matriz, depois, a melancolia dos Duplos, para, finalmente, no último lugar, como o que Platão chamava de “simulacros”, a perversidade dos Protótipos.

Eis aqui a chave do enigma para o narrador. Uma chave provisória, sem dúvida. E ele, um iniciado nos cultos órficos, sabe disso, pois a “plena explicação”, ele só a encontrará “com a morte, com a minha morte” (p. 32), como ele mesmo afirma. E esta chave é a seguinte: morrendo a matriz, o protótipo torna-se duplo, “porque o protótipo nunca, absolutamente nunca sobrevive à matriz, o que é impossível acontecer, sob pena de desestruturar-se das mais coerentes e sentadas teorias desde a da relatividade” (p. 33). Com a morte da matriz, o tênue fio moral que a ligava ao protótipo também se rompe. É preciso então, que o protótipo também pereça. Daí a “pergunta crucial”, quando o narrador encontra, nas ruas da Basiléia o seu igual, o seu Outro: “E qual de nós a matriz, o protótipo? Essa a resposta essencial, que me inquieta e desgraça-me. Ser o protótipo é carregar maldição sem remédio, essa a palavra: maldição. O protótipo, não, meu Deus, não, não. Sei do que sucede inapelavelmente aos protótipos, quando perece a matriz. Sei que o protótipo, onde quer que se ache, de imediato transforma-se em duplo! É inevitável, relação de causa e efeito: em duplo! E essa dúvida corrói-me a vida, matou o amor dentro de mim, sinto que me roubou a razão” (p. 45).

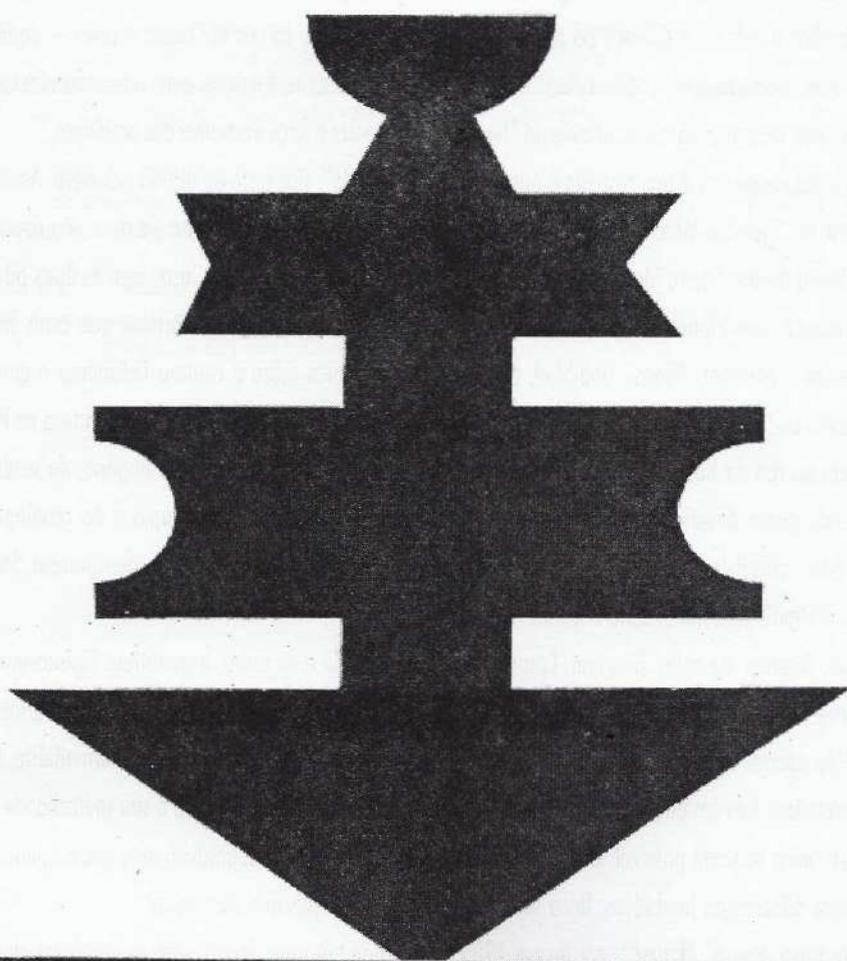
O protótipo, “ardiloso”, dotado de uma força demoníaca, incapacitado para o bem caso sobreviva à matriz, parece assumir aqui o lugar que os gregos atribuíam a Gorgó ou Górgona e suas diferentes máscaras, que incitam e espalham o terror. “Medusa”, a que petrifica pelo olhar, pertence à família das Górgonas. Górgona é assim, o rompimento de todos os limites e todas as fronteiras, a possibilidade do “mal radical” e apenas isso, ou seja, a impossibilidade da integração, da assimilação. Injetados de ódio, os olhos de Heitor, em célebre passagem da *Ilíada*, são comparados ao de Górgona, ou seja, a um poder de terror, onde se reúnem “Pavor, Derrota e Perseguição que gelam os corações”<sup>8</sup>. As narrativas de Haroldo Maranhão são impregnadas pelo poder desses olhos petrificadores<sup>9</sup>. Diante da cantora finlandesa: “Ela deve ter percebido meu olhar desassossegado, percorrendo-a, meu olhar febril, nervoso olhar, como se a examinasse (...)” (p. 19); nas ruas da Basiléia: “os olhos querendo tudo e de uma vez abarcar” (p. 36) e, principalmente, quando o narrador se defronta com seu próprio “igual”: “Olhava-me ele ou seria eu próprio que a mim mesmo inspecionava? O choque representava descarga elétrica de voltagem considerável, senti que minha cabeça estremeceu, que dentro dela os terminais nervosos crispavam-se. Era pasmosa, era incrível” (p. 39). Ou ainda: “Ele continuava a olhar-me como a um raro animal, investigando-me com curiosidade certamente, mas impecável tranquilidade” (p. 40); “Meu igual nem se voltou, seus olhos continuaram a analisar-me com a admiração de um especialista apreciando obra perfeita de taxidermia” (p. 42).

As máscaras de Górgona, oscilando entre o horror e o grotesco, produzem o efeito, diz Jean-Pierre Vernant, de “inquietante estranheza”<sup>10</sup>. Ora, “inquietante estranheza” é a tradução francesa para o sentimento do *Unheimlich*, analisado no texto fundamental de Freud, *Das Unheimliche* (1919)<sup>11</sup>, a partir de uma leitura bastante singular do conto “O Homem de Areia”, de Hoffman<sup>12</sup>. Um conto, com todos os elementos fantásticos, “mágicos”, que caracterizam a obra de Hoffman e que diz respeito, exatamente, ao “duplo”, a essa figuração do Outro que a boneca “Olímpia”, rija, fixa, imóvel, representa. O conto é igualmente perpassado pela temática do “olhar”, pelo terror de Notanael, o menino amendrontado, de que seus olhos sejam feridos e que fique cego. Freud interpreta o conto, como aquilo que, na Psicanálise, pode ser chamado de “figuração do outro”, ou seja, a confrontação do Sujeito com o enigma fundamental de toda a existência: a diferença sexual. Segundo Freud, “O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos, nos ensinou que o medo [Angst] pelos olhos, o medo [Angst] da cegueira é, freqüentemente, um substituto [Ersatz] do medo da castração [Kastrationsangst]”<sup>13</sup>. Se “castração” tem um significado fundamentalmente “sexual”, ele pode ser ampliado e ganhar uma conotação propriamente filosófica: “castração” indica finitude, aponta os limites do próprio corpo, sua fragilidade diante da degenerescência e da ameaça cotidiana da morte!

É diante da confrontação com a diferença, com o Outro, que recuamos aterrorizados, pois nossa crença numa identidade fixa e construída a partir do Mesmo, é desestabilizada. Como os gregos, Freud pensa também no horizonte de uma “dinâmica dos iguais” e não mais de uma “estática”. Mesmo e Outro são assim, indissociáveis, e toda identidade só é possível se pensada em relação a uma alteridade, que não é derivada ou deduzida da identidade ou ainda da consciência, mas igualmente fundante e constituinte do Sujeito. Sem um ponto fixo, a identidade balança, pois nada é sem a alteridade. Mais ainda: a figura de “Olímpia”, o autômato, esta forma do duplo e, portanto, da incerteza que provoca a inquietação, estabelece as ligações, obscuras, mas estreitas, entre o animado e o inanimado, entre a vida e a morte, tal como o *kolossós* grego e ou

HAROLDO MARANHÃO

A MORTE DE HAROLDO MARANHÃO



as múltiplas aparições de duplos e protótipos nas narrativas de Haroldo Maranhão. Aparições que atingem o primado da racionalidade, pois o narrador deplora a perda do amor ou teme entregar-se à loucura, corroído pela dúvida, pela inquietação de saber se é matriz, duplo ou protótipo. O confronto final seria então entre a Razão e a Desrazão, entre a clareza — “Clara”, não esqueçamos, é a personagem de Hoffman, que não se deixa enganar por “Olímpia”, pela “mímese diabólica”, como diz Sarah Kofman — e a sombra.

É porque protótipos se transformam em duplos, que estes são acometidos pela melancolia, pela obsessiva desconfiança que os subtraem a todo o contato. Os duplos guardam assim, a herança maldita do protótipo — eis aqui um conteúdo “trágico” por excelência! — e sua atitude defensiva, distante, é muito mais a tentativa, desesperada, de confinar a possibilidade da barbárie, para que ela não retorne. É como se, nesta transformação em duplo, o fio moral que ligava o protótipo à matriz, encontre ainda sua possibilidade de manutenção. A angústia do narrador, seu temor de que o protótipo sobreviva à matriz, revela a potência e a força daquilo que recalcamos como exigência violenta da civilização. É o fundo obscuro de todo Sujeito, que escapa ao controle da racionalidade, que permanece latejando e insiste em retornar, que precisa, agora, ser esconjurado. O humor, o ridículo, a ironia, cedem lugar a um acento inevitavelmente trágico. A tragicidade da existência consiste, justamente, em não se poder conviver com nossos “protótipos” a não ser docilizando-os, suavizando sua força desagregadora, transformando-os em “duplos”, após o desaparecimento da matriz. Desse modo, cumprir as exigências da civilização significa instituir a moralidade, as regras da convivência aparentemente pacífica e ordeira. A ameaça do protótipo é cruel, pois ele não só nos faz matar o amor — aquilo que liga, que potencializa a unidade — como também pode conduzir-nos à loucura. A matriz assim, funciona como um verdadeiro super-ego, mesmo que serena e sorridente, encarregada que é, através do “fio moral”, de conter a força destrutiva dos protótipos.

Que todas estas peripécias dizem respeito à questão da “identidade”, fica claro na última narrativa. Ao tomar para isso o nome de um Outro, de “Haroldo Maranhão”, o autor Affonso Dodibbei sabe que a este outro ele deve não apenas o nome, mas que nele foi em busca de sua “outra identidade” (p. 59). Esta última narrativa mantém laços com as duas primeiras, como se todas juntas formassem um tríptico inseparável, tal como irmãs siamesas. Assim, descobrimos que estas histórias também possuem em comum o narrador, Affonso Dodibbei, que escrevera a crônica sobre a cantora finlandesa e que adotara, como pseudônimo, o nome de “Haroldo Maranhão”. As histórias se cruzam: o encontro com a cantora finlandesa na Riviera Francesa, com o surdo-mudo na rua da Basiléia, culminam com o assassinato, no Rio de Janeiro, por engano, do verdadeiro “Haroldo Maranhão”, quando quem deveria morrer era Affonso. Aqui, a questão da matriz, do duplo e do protótipo se embaralha definitivamente, pois não sabemos mais do que se trata e todas as distinções possíveis parecem desaparecer. Seria o homônimo um duplo? Um protótipo? Mas, quem seria a matriz?

De um lado, Ártemis, de outro, Górgona. Como de um lado o duplo e de outro, o protótipo. Figuras emblemáticas, que dissolvem o Mesmo. Dissolução, entretanto, que é feita a partir do momento em que a morte assume seu caráter de “estranha familiaridade”. Não apenas como termo ou ponto final, mas, principalmente, como limite, zona intermediária, fronteira, limiar. Matriz, duplo e protótipo, três em um, permitem que a pergunta “quem sou?” adquira toda a sua radicalidade e, portanto, sua tragicidade, pois a única resposta possível será dizer que a tríade não é apenas inseparável, mas que é apenas nela e com ela que o Sujeito, nessa dilaceração fundadora, finca suas raízes, por mais frágeis que elas sejam.

Na narrativa *Miguel, Miguel*<sup>4</sup>, escrita em 1989 e publicada três anos depois, sem que matrizes, duplos e protótipos sejam mencionados, é ainda da mesma questão que se trata. Quantos e quem são os “Miguéis” e as “Miguelas”? Quem morreu de fato e quem não morreu? É ainda a morte, que não sabe mulher ou anjo, como no poema de Manuel Bandeira<sup>15</sup>, poeta tão querido por Haroldo Maranhão, que, à espreita, lança os dados da existência. Ao contrário da confiança de “Miguel” que, no final de *Miguel, Miguel* ingenuamente acha que todas as dúvidas serão dirimidas, jamais saberemos, de antemão, quem são as

matrizes, os duplos e os protótipos. Nossa única e nada consolaradora certeza entretanto, é a de que somos uns e vários, uns e múltiplos, como Ártemis, onde o selvagem pode ainda ser assimilado pela civilização. Mas, também, que não podemos esquecer a experiência da “extrema alteridade”, que também nos habita e da qual fazemos igualmente parte, aquela proporcionada por Gorgó. É preciso, como ressalta Jean-Pierre Vernant, dar forma a esta “experiência de um absolutamente outro; não mais o ser humano diferente do grego [ou de quem quer que seja, em qualquer época], mas aquilo que se manifesta, em relação ao ser humano, como diferença radical: em vez do homem outro, o outro do homem”.<sup>16</sup> Não por acaso, Freud reconhecia na arte, na literatura em especial, a possibilidade de traz à luz, a figuração do Outro. É o que faz, a cada linha, a obra inteira de Haroldo Maranhão.

Este título parafrasea o de Jean-Pierre Vernant, *A Morte nos olhos. Figuração do Outro na Grécia Antiga: Ártemis e Gorgó*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

1 Jean-Pierre Vernant, op. cit., p. 15.

2 Idem, p. 30-1.

3 Haroldo Maranhão, *A Morte de Haroldo Maranhão*, São Paulo, GPM, 1981. A partir de agora, cita-se, entre parênteses, o número da página, no corpo do texto.

4 Cf. a respeito, Walter Benjamin, “Charles Baudelaire, um poeta lírico no auge do capitalismo” in *Obras Escolhidas*, vol. III, São Paulo, Brasiliense, 1987.

5 Jean-Pierre Vernant, “Figuração do invisível e categoria psicológica do ‘duplo’: o kolossós” in *Mito e pensamento entre os gregos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

6 Jean-Pierre Vernant, *A morte nos olhos...*, op. cit., p. 34.

7 Cf. ainda a este respeito, Jean-Pierre Vernant, *L’individu, la mort, l’amour*, Paris, Gallimard, 1989 e Philippe Ariès, *História da morte no Ocidente*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982.

8 Cit. Em Jean-Pierre Vernant, *A morte nos olhos...*, op. cit., p. 49-50.

9 Em outra ocasião, tratei deste mesmo tema, num estudo sobre *Jogos Infantis*: Ermani Chaves, “Inquietante estranheza: mães e filhos nos *Jogos Infantis*, de Haroldo Maranhão” in Álvares, M. L. M., Santos, E. F. dos e D’Incao, M. A.. (Orgs.), *Mulher e Modernidade na Amazônia*, Belém, Cejup, 1997.

10 Idem, p. 40.

11 Sigmund Freud, *Schriften über Kunst und Künstler*, Frankfurt, Fischer, 1993.

12 Ver a respeito, p. ex., a brilhante análise de Sarah Kofman, “Le double e(s) le diable. L’inquietante étrangeté de *L’Homme au sable* (Der Sandmann)” in *Quatre romans analytiques*, Paris, Éditions Galilée, 1973.

13 Sigmund Freud, op. cit., p. 150.

14 Haroldo Maranhão, *Miguel, Miguel*, Belém, Cejup, 1992.

15 Manuel Bandeira, “O homem e a morte” (Belo, Belo) in *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 1993, p. 276-7.

16 Jean-Pierre Vernant, *A morte nos olhos...*, op. cit., p. 35.