

O Duplo, o Espelho, a Sombra:

Figurações de personagens nas literaturas de Língua Inglesa

Claudio Vescia Zanini
Sandra Sirangelo Maggio
(Orgs.)



Claudio Vescia Zanini
Sanda Sirangelo Maggio
(Orgs.)

***O Duplo, o Espelho, a
Sombra***

**Figurações de personagens
nas literaturas de Língua Inglesa**



Dialogarts

2018



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Ruy Garcia Marques

Vice-Reitora

Maria Georgina Muniz Washington

DIALOGARTS

Coordenadores

Darcilia Simões

Flavio García

Conselho Editorial

Estudos de Língua

Darcilia Simões (UERJ, Brasil)

Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP, Brasil)

Maria do Socorro Aragão (UFPB/UFCE, Brasil)

Estudos de Literatura

Flavio García (UERJ, Brasil)

Karin Volobuef (Unesp, Brasil)

Marisa Martins Gama-Khalil (UFU, Brasil)

Conselho Consultivo

Estudos de Língua

Alexandre do A. Ribeiro (UERJ, Brasil)

Claudio Artur O. Rei (UNESA, Brasil)

Lucia Santaella (PUC-SP, Brasil)

Luís Gonçalves (PU, Estados Unidos)

Maria João Marçalo (UÉvora, Portugal)

Maria Suzett B. Santade (FIMI/FMPFM, Brasil)

Massimo Leone (UNITO, Itália)

Paulo Osório (UBI, Portugal)

Roberval Teixeira e Silva (UMAC, China)

Sílvio Ribeiro da Silva (UFG, Brasil)

Tania Maria Nunes de Lima Câmara (UERJ, Brasil)

Tania Shepherd (UERJ, Brasil)

Estudos de Literatura

Ana Cristina dos Santos (UERJ, Brasil)

Ana Mafalda Leite (ULisboa, Portugal)

Dale Knickerbocker (ECU, Estados Unidos)

David Roas (UAB, Espanha)

Jane Fraga Tutikian (UFRGS, Brasil)

Júlio França (UERJ, Brasil)

Magali Moura (UERJ, Brasil)

Maria Cristina Batalha (UERJ, Brasil)

Maria João Simões (UC, Portugal)

Pampa Olga Arán (UNC, Argentina)

Rosalba Campra (Roma 1, Itália)

Susana Reisz (PUC, Peru)



Dialogarts

DIALOGARTS

Rua São Francisco Xavier, 524, sala 11017 - Bloco A (anexo)
Maracanã - Rio de Janeiro - CEP 20.569-900
<http://www.dialogarts.uerj.br/>

Copyright© 2018 Claudio Vescia Zanini; Sanda Sirangelo Maggio
(Orgs.)

Capa

Raphael Ribeiro Fernandes

Imagem de Capa

Leonardo Pogia Vidal

Diagramação

Equipe Labsem

Revisão

NuTraT – Núcleo de Tratamento Técnico de Texto

Supervisão de Nathan Sousa de Sena

Elen Pereira de Lima

Ingrid Andrade Albuquerque

Karine da Silva Costa André

Thaiane Baptista Nascimento

Produção

UDT LABSEM – Unidade de Desenvolvimento Tecnológico

Laboratório Multidisciplinar de Semiótica



FICHA CATALOGRÁFICA

M193 Z31	MAGGIO, Sandra Sirangelo; ZANINI, Claudio Vescia (Orgs.). <i>O Duplo, o Espelho, a Sombra: figurações de personagens nas literaturas de língua inglesa</i> Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018. Bibliografia ISBN 978-85-8199-100-9 1. Insólito Ficcional. 2. Duplo. 3. Personagens. 4. Literaturas de Língua Inglesa. I. Sandra Sirangelo Maggio; Claudio Vescia Zanini. II. UERJ. III. SePEL. IV. Título.
-------------	--

Índice para Catálogo Sistemático

800 – Literatura.

801 – Teoria Literária. Análise Literária.

801.95 – Crítica Literária. Crítica dos Gêneros Literários.

840 – Literaturas de Língua Inglesa

APRESENTAÇÃO	7
Claudio Vescia Zanini e Sandra Sirangelo Maggio	
DUPLAMENTE MIRIAM: UMA LEITURA DO CONTO DE CAPOTE	11
Adriane Ferreira Veras	
A BUSCA POR IDENTIDADE EM “MIRIAM”, DE TRUMAN CAPOTE	26
André Bednarski e Rosalia Angelita Neumann Garcia	
INSÓLITO: CAMINHANDO PELA SOMBRA COM LUCY SNOWE E JANE EYRE	39
Caroline Navarrina de Moura e Cinara Ferreira Pavani	
“MEU NOME É LEGIÃO”: DO DUPLO AO MÚLTIPLO EM FILMES DE POSSESSÃO DEMONÍACA	61
Claudio Vescia Zanini	
MEMÓRIAS DE UM MEDO DE INFÂNCIA: O CASO DO SENHOR SCROOGE, EM DICKENS, E NATHANAEL, EM HOFFMANN	86
Daniel Maggio Michels e Márcia Ivana de Lima e Silva	
MORIARTY’S LEGACY: THE CHARACTER’S FIGURATION AS SHERLOCK HOLMES’S DOUBLE	114
Eduarda De Carli e Deborah Mondadori Simionato	
JOGO DE ESPELHOS METAFICCIONAL: O DUPLO COMO ELEMENTO ESTRUTURAL EM EDGAR ALLAN POE	131
Filipe Róger Vuaden e Elaine Barros Indrusiak	
VIAGEM AO CENTRO DA PÁGINA: ALAN MOORE COMO PERSONAGEM EM SUA PRÓPRIA <i>OEUVRE</i>	150
Leonardo Poglia Vidal	
TONI MORRISON E A PRESENÇA DO DUPLO NO ROMANCE <i>PARAÍSO</i>.	172
Liliane de Paula Munhoz	

BERTHA, A LOUCA? A SOMBRA E O FOGO DE QUEM SEMPRE ESTEVE À SOMBRA	191
Lis Yana de Lima Martinez e Lúcia Sá Rebello	
<hr/>	
O JOGO DOS DUPLOS EM “WILLIAM WILSON”, DE EDGAR ALLAN POE	205
Marluce Faria de Melo e Souza	
<hr/>	
O DUPLO PAR EXCELLENCE EM <i>THE COMEDY OF ERRORS</i>	220
Rafael Campos Oliven	
<hr/>	
O BRILHO E A SOMBRA NA CAVERNA DOS DIAMANTES: UM ESTUDO SOBRE <i>ROBINSON CRUSOÉ</i>, DE DANIEL DEFOE	236
Sandra Sirangelo Maggio	
<hr/>	
MARY, JEKYLL, HYDE: <i>MARY REILLY</i>, DE VALERIE MARTIN	254
Vinicius Lucas de Souza	
<hr/>	
<i>UPLOADING</i> O TRANSFERENCIA DE LA CONCIENCIA EN <i>MINDSCAN</i>, DE ROBERT SAWYER: ESTUDIO EN TORNO A LA DUPLICACIÓN DEL PERSONAJE	270
Virginia Frade Pandolfi	

APRESENTAÇÃO

Claudio Vescia Zanini (UFRGS)

Sandra Sirangelo Maggio (UFRGS)

O livro *O Duplo, o Espelho e a Sombra: Figurações de Personagens nas Literaturas de Língua Inglesa* é formado por quinze capítulos que tratam sobre a fragmentação psicológica de personagens e a sua dificuldade em estabelecer relações com aqueles com quem convivem. O duplo é instrumento recorrente em histórias ficcionais, lendas, processos de simbolização e expressões artísticas. É através dele que se dá o processo de (res)significação das personagens, que proporciona ao leitor ou espectador um entendimento maior sobre o relacionamento dessas personagens com outros indivíduos, bem como com os espaços físico-temporais que ocupam.

Entre os autores selecionados para as análises, temos (em ordem alfabética) Alan Moore, Arthur Conan Doyle, Charles Dickens, Charlotte Brontë, Daniel Defoe, E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Jean Rhys, Robert Louis Stevenson, Robert Sawyer, Toni Morrison, Truman Capote, Valerie Martin, William Peter Blatty e William Shakespeare. Quanto aos recortes teóricos, como não podia deixar de ser, predominam as leituras feitas através de Sigmund Freud (*Das Unheimliche*), Otto Rank (*Doppelgänger*), Carl G. Jung (Sombra) e Tzvetan Todorov (Fantástico).

Num breve apanhado sobre os assuntos tratados, o primeiro e o segundo capítulos abordam o conto “Miriam”, de Truman Capote. Adriane Veras se concentra na dupla possibilidade de interpretação: estaria a senhora idosa perdendo o contato com a realidade devido ao longo período de reclusão, ou mesmo por conta de sua idade avançada? Ou se trata de um fantasma que veio assombrar o seu apartamento? André Bednarski e Rosalia Garcia, por outro lado,

rompem as barreiras entre o real e o ficcional em busca de motivações psicológicas ligadas à vida do autor que são trabalhadas metaforicamente no conto. Analisam o texto como estrutura, indicando (via Mieke Bal) as possibilidades de focalização que a obra apresenta. Leonardo Pogliá Vidal, no Capítulo 8, faz um movimento semelhante, valendo-se do ensaio “A Morte do Autor” (1968), de Roland Barthes, para examinar as ocasiões em que Alan Moore surge como personagem em suas próprias histórias, o que confere aos textos características de uma autobiografia ficcional.

Quando lidamos com dualidades, duplicidades, cisões ou antíteses, a literatura do século XIX se mostra exemplar, em decorrência dos intensos processos de mudança ocorridos e da problematização de questões próprias daquele tempo e espaço. Sombras, espelhos, fantasmas, somam forças para representar o impacto provocado por tais processos, multiplicando-se em releituras que chegam até os nossos dias. No capítulo 14, Vinicius Lucas de Souza comenta a recriação de *O Médico e o Monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, feita por Valerie Martin no romance *Mary Reilly* (1990). E no Capítulo 10 Lis Yana de Lima Martinez e Lúcia Sá Rebello verificam as formas como *Wide Sargasso Sea* (1966), de Jean Rhys, interpela o romance *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë. Já Eduarda De Carli e Deborah Mondadori Simionato, no Capítulo 6, estudam a dupla formada por Sherlock Holmes e seu alterego, o Professor Moriarty, em duas minisséries da atualidade, uma britânica, *Sherlock* (BBC 2010 -), e uma estadunidense, *Elementary* (CBS 2012). Outro espaço se abre para as relações entre literatura e transposições fílmicas no Capítulo 4, no qual Claudio Zanini investiga aspectos culturais subjacentes ao grande interesse do público em filmes sobre possessão demoníaca. O próprio título do capítulo, “Meu Nome é Legião”, indica o processo de multiplicação do duplo mencionado por Freud no ensaio “*Das Unheimliche*.” Daniel Maggio Michels e Márcia Ivana de Lima e Silva também abordam o fenômeno da multiplicação

do duplo quando investigam as quatro projeções da figura paterna presentes no conto “O Homem da Areia”, de Hoffmann, e os quatro fantasmas com que o velho Scrooge se vê às voltas em *Uma História de Natal*, de Dickens.

Do binarismo simbólico do branco e do preto presente no Yin-Yang ou no tratamento da sombra proposto por Carl Jung, chegamos ao tratamento das imagens e formas arquetípicas trabalhadas através dos Estudos do Imaginário. No Capítulo 3, Caroline Navarrina de Moura e Cinara Pavani utilizam as poéticas dos quatro elementos, de Gaston Bachelard, observando a presença do Fogo e da Água como arquétipos predominantes respectivamente em *Jane Eyre* e *Villette*, dois romances de Charlotte Brontë. Sandra Maggio, no capítulo 13, considera os motivos por que a obra *Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe, exerce tamanho fascínio sobre diferentes tipos de público, para concluir que a história atinge o leitor no plano da sombra de símbolos arcaicos.

Em seu capítulo sobre *A Comédia dos Erros*, Rafael Campos Oliven aborda a estranheza provocada pela presença de gêmeos idênticos. Os gêmeos na literatura são sempre um elemento bizarro, que tanto pode ser trabalhado de forma cômica, como ocorre aqui em Shakespeare (Capítulo 12), como através do gótico, que é o caso dos irmãos Roderick e Madeleine em “A Queda da Casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, conto analisado por Filipe Vuaden e Elaine Indrusiak no Capítulo 7, onde tratam também sobre o poema “Ligeia”. Marluce Faria de Melo e Souza (Capítulo 11), por sua vez, se debruça sobre o jogo de duplos em outro conto de Poe, “William Wilson”.

Voltando ainda à questão dos gêmeos, Liliane de Paula Munhoz, no Capítulo 09, examina as relações de duas personagens femininas com dois gêmeos idênticos (Stewart e Deacon Morgan), no romance *Paraíso*, de Toni Morrison, que oferecem uma oportunidade para refletirmos sobre questões de classe e de gênero e sua influência na constituição de identidade das mulheres protagonistas.

No capítulo de fechamento, Virginia Frade Pandolfi introduz a questão do pós-humano ao trabalhar a temática da clonagem no romance *Mindscan* (2005), do escritor canadense Robert Sawyer.

Assim, os capítulos deste livro propõem um espaço para discussão e reflexão sobre a articulação do duplo e suas manifestações – sombra, espelho, dobra, cópia, replicação – na produção cultural em língua inglesa, tanto na forma do texto literário escrito, como através de outras mídias. As questões levantadas envolvem relações de complementação, suplementação e rivalidade possibilitadas pelo duplo; a divisão tríplice da psique humana proposta por Freud e a representação do duplo; a simultânea familiaridade e estranheza causadas pelo estranho; representações arquetípicas e simbólicas de dicotomias; manifestações imateriais do duplo, tais como vozes, presenças, espíritos e representações de consciência; a articulação entre o duplo e as inúmeras vertentes da literatura gótica; releituras de representações clássicas do duplo em novas versões, *remakes* e adaptações. Esperamos que o resultado deste esforço seja ao mesmo tempo útil e agradável para nossos leitores.

Fevereiro de 2018.

DUPLAMENTE MIRIAM: UMA LEITURA DO CONTO DE CAPOTE

Adriane Ferreira Veras (UVA)

1. MIRIAM, PRAZER EM CONHECÊ-LA

“Miriam”, conto de Truman Capote de 1945, apresenta a seus leitores duas personagens de mesmo nome, uma senhora de idade e uma menina que surge na vida da primeira. Este duplo transmite uma ideia de realidade objetiva. A jovem Miriam parece emergir dos sonhos da Senhora Miller e começa a invadir a vida da senhora. O duplo em “Miriam” é tanto uma personagem quanto um fenômeno subjetivo, o que faz com que este conto seja distinto dos típicos *Dopplegängers*. No início, a senhora, gentil e entediada, tenta ajudar a menina. A senhora parece ter encontrado uma versão reprimida e atrofiada de si mesma. O conto traz afinidade com outras histórias, como a de Hoffmann “O Elixir do Diabo” (1816) e a de Dostoiévsky “O Duplo” (1846), as quais usam esse motivo para explorar a decomposição psicológica e as relações interpessoais. Se a figura do duplo não é fixa, nem evidente, muito menos um artifício transparente do autor, indaga-se o porquê da menina.

Antes do encontro, a senhora tem uma vida e personalidade tão vazias e sem atrativos que a idosa parece estar desaparecendo, apagando-se da vida. Ela é descrita quase sempre em termos de caráter negativo: ‘viúva’, de ‘interesses limitados’, ‘sem amigos’, ‘raramente viajou’, ‘nunca foi notada’. Quando encontra a jovem, cheia de vida, com uma beleza etérea, esta traz alegria e luz para o mundo sem graça da velha Miriam. Aos poucos, os atributos misteriosos da menina assumem maior proeminência, não somente como estranha, mas também como figura do Eu reprimido da senhora.

A transformação de *Elf-Child* em *Doppelgänger* traz uma mudança dramática no tom da narrativa. A jovem Miriam se torna ameaçadora e indulgente, fazendo com que a alegria se torne medo paralisante. Essa pesquisa tem a intenção de explorar a desintegração psicológica e as demandas e frustrações do “outro”, analisando a natureza ambígua do duplo e como isso acrescenta qualidade insólita à narrativa e a possibilidades temáticas decorrentes do relacionamento das duas Miriams.

Para tal, a psicanálise servirá para entender a função da pequena Miriam na vida da idosa, no período pós-guerra, moderno, de fragmentação e solidão em uma das maiores metrópoles do mundo, New York. A contribuição de Capote para a literatura do duplo jaz na maneira como cria uma aura de verdade sobre Miriam enquanto insinua sua função. Isso intensifica a atmosfera misteriosa, tornando-a o duplo muito mais sólido e ameaçador do que geralmente é.

2. O FANTÁSTICO GÓTICO AMERICANO

“Miriam” pode ser considerada uma história de fantasmas, fantástica. O conto é narrado de forma que se conforma às características do gênero, mais notavelmente em sua recusa de oferecer uma explicação racional para as ocorrências irracionais ou talvez até mesmo sobrenaturais. Para Todorov, em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*, em nossa realidade regida por leis, acontecimentos que não podem ser explicados por essas leis incidem na incerteza se que seria real ou imaginário. O autor ainda afirma que um evento fantástico só ocorre quando surge a dúvida se tal evento é real, podendo ser explicado pela lógica, ou se é de ordem sobrenatural, ou seja, regido por outras leis às quais desconhecemos. “Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras,

por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico” (2012, p.31).

Tais histórias são geralmente caracterizadas por um sentimento de tensão que é causado por algo familiar que inexplicavelmente torna-se estranho, insólito, bizarro. Ao passo que lemos a história, notamos que essa sensação de familiaridade é imediatamente seguida por um sentimento de medo. Quando a senhora Miller vê Miriam pela primeira vez no lado de fora do cinema, e também mais tarde, quando vê o senhor enquanto fazia compras, são exemplos dessa sensação de estranheza, do familiar tornando-se insólito, o não-familiar (FREUD, 2016). Tais momentos nunca são explicados e o leitor fica indagando-se a respeito de seus significados e propósitos.

Tais passagens são importantes ao contribuírem para essa sensação de medo e desconforto que perpassa toda a história. Capote coloca sua história fantasma (fantástica) não em uma casa velha e assombrada, mas no coração de New York City, transformando espaços comuns, como um cinema ou uma floricultura, em lugares de assombração.

Truman Capote é melhor conhecido por sua ficção de romance, como *Breakfast at Tiffany's*, publicado em 1958, e adaptado para o cinema em 1961. A adaptação fílmica contribuiu grandemente para a longevidade da obra e reputação de Capote; entretanto, o glamour presente em *Tiffany's* mascara o retrato sofrido de uma Manhattan pós-guerra. Por trás dos arranha-céus e casinhas geminadas de tijolos (*brownstones*), como a da senhora Miller, a presença do gótico espreita.

Essa Manhattan que carrega desespero e solidão está presente em “Miriam,” na vida solitária da senhora Miller, que vemos colocando suas galochas de chuva, indo ao cinema sozinha e dividindo suas balinhas de menta com uma nova amiga. A leitura nos faz pensar se são a solidão da velhice e da viuvez, da cidade grande ainda sofrendo os efeitos da guerra, que fazem da senhora Miller alvo

dessa entidade/criança, ou se seria o desejo da senhora Miller de ter uma companhia/companheira que acaba por trazer à vida esse ser que se torna um companheiro aterrorizante que nunca se afasta.

3. O ESTRANHO DUPLO

Capote começa a história da senhora Miller sem deixar dúvidas sobre sua solidão. “.For several years, Mrs. H. T. Miller had lived alone in a pleasant apartment (two rooms with kitchenette) in a remodeled brownstone near the East River. She was a widow [...] her interests were narrow, she had no friends to speak of” (2005, p.37). A senhora era viúva, não tinha amigos, nem emprego, nem interesses.

Neste primeiro parágrafo do conto, Capote nos leva a um exercício de descrições da solidão e da formalidade da vida da velha senhora. Capote nos conta sobre seu agradável apartamento (pleasant), que o marido lhe havia deixado, junto com uma quantia razoável (reasonable). A ideia de uma vida agradável e razoável parece ser o prenúncio de algo mais desconcertante. A sugestão de ameaça cresce com a abrupta abertura do segundo parágrafo: “Then she met Miriam” (CAPOTE, 2005, p.37). Miriam, uma menina de aproximadamente 10 ou 11 anos, aparece numa noite em que neva. Apesar do frio, a senhora Miller decide ir ao cinema, o que parece um ato incomum para a idosa. Ela nota a menina perto dela na fila da bilheteria: “her hair was the longest and strangest Mrs. Miller had ever seen: absolutely silver-white, like an albino’s. It flowed waist-length in smooth, loose lines. She was thin and fragilely constructed [...]” (2005, p.37).

A presença e a aparência da menina introduzem o elemento do estranho na história. Uma menina sozinha, à noite, no cinema, com cabelos longos e cor de prata, de constituição frágil provoca uma sensação de incomodo e estranheza. Entretanto, a senhora Miller sente-se inexplicavelmente animada, e quando a menina se dirige a

ela, a senhora sorri calorosamente. Nesse momento, se poderia inferir que a senhora Miller recebia com boas-vindas a nova companheira, mesmo que fosse em um contexto inusitado.

Entretanto, a conversa se mostra truncada, estranha e a menina demonstra um comportamento um tanto arrogante. Quando a senhora descobre que as duas compartilham do mesmo primeiro nome, ela tenta tirar alguma reação da menina, comentando o fato, ao que a jovem responde sem nenhum interesse: “‘But isn’t that funny?’ says Mrs Miller. ‘Moderately,’ Miriam replies” (CAPOTE, 2005, p.38).

Após o filme, a senhora Miller retorna para seu apartamento e sua quieta rotina. Os dias se fundem em um borrão solitário, enquanto a cidade é silenciada pela neve que cai intermitentemente por uma semana. A imagem da neve pura que cai confunde-se com a candura de uma criança, tão branca como ela. Essa aura de magia que paira na cidade, uma metrópole tão movimentada como New York, que é silenciada pela chegada da neve, e da criança, intensifica o aspecto gótico e insólito do conto.

Tanto a neve que recém cai, como a chegada da criança, são eventos com possibilidade de beleza e pureza; porém a neve se torna o fator que afasta mais ainda a senhora Miller de outros seres humanos, vindo a ser mais um elemento isolador. A menina, da mesma forma, quando aparece é bem recebida, mas durante a semana de interminável neve torna-se uma visitante indesejada, ao bater insistentemente na porta da senhora tarde da noite. Miriam parece um vampiro que aguarda o convite para entrar no lar da Senhora Miller, exigindo mesmo ser recebida: “Since I’ve waited so long, you could at least let me in” (CAPOTE, 2005, p.38). Esse comportamento rude e um tanto agressivo oferece um vislumbre do que poderá vir a acontecer.

A história se desenvolve de forma profundamente inquietante, com elementos de horror psicológico, o que é mais perturbador

ainda por ser tão delicadamente trabalhada. Miriam anda pelo apartamento da senhora Miller, comentando sobre a mobília e o quão tristes são as rosas artificiais. Ela espia a gaiola coberta e pergunta se pode ouvir o canário cantar. “‘Leave Tommy alone,’ says Mrs. Miller. ‘Don’t you dare wake him’” (CAPOTE, 2005, p.39).

Ainda assim, quando a senhora vai à cozinha preparar um sanduíche que fora requisitado pela menina, o canário começa a cantar. Nesse momento é possível sentir o desamparo e estranho pavor no encontro das duas Miriams. A presença do duplo, com a possibilidade de confronto e o embate de forças, geralmente do bem contra o mal, é uma característica marcante da literatura fantástica gótica. Esse é o ponto de virada na narrativa. A menina quebra o vaso da idosa e pisoteia as flores de imitação. Miriam deixa de ser uma personagem de encantamento e possível companheirismo e passa a ser uma figura ameaçadora para o estilo de vida da senhora Miller, até mesmo para sua identidade. De Elf-Child (criança encantada) a Doppelgänger, a menina passa a ser o algoz da velha.

Em alemão, Doppelgänger refere-se a um duplo de uma pessoa, ou um sócia. O clima da história é que fornece ao leitor o sentido da definição que se aplica aqui. Capote retrata esse duplo como um ladrão em forma de criança, que toma da senhora Miller sua auto imagem. O mal está presente quando a senhora Miriam Miller vê Miriam (sua Doppelgänger) no apartamento tarde da noite.

O Doppelgänger é muito semelhante provavelmente ao que a Senhora Miller fora quando jovem. O que faz a criança parecer suspeita, além do cabelo branco, é seu vestido antiquado. A senhora ficara surpresa ao saber que a menina nunca havia ido ao cinema, uma menina que anda pelas ruas à noite sem supervisão de um adulto e que apresenta, de acordo com a própria senhora Miller, um vocabulário muito vasto para uma pessoa tão jovem. Miriam Miller observa os olhos da menina e nota como parecem os de um adulto:

“her eyes; they were hazel, steady, lacking any childlike quality whatsoever” (CAPOTE, 2005, p.38).

Outros detalhes levam-nos a crer na presença de um Doppelgänger. A criança é insensível e exigente. Ela discute com a senhora Miller, quando esta diz ser muito tarde. Ela insiste para que a senhora a deixe entrar, e a senhora Miller não a impede. Outro prenúncio alude à identidade da criança como o duplo de Miriam Miller, quando a jovem fala a respeito de imitações e o quanto ela as detesta. O duplo da senhora Miller odeia imitações; sendo egocêntrica, poderá odiar a senhora Miller como sendo uma imitação também. A menina diz: “‘I like your place,’ [...] ‘I like the rug, blue’s my favorite color’” (CAPOTE, 2005, p.39). Imitações são tão tristes, de acordo com a menina. Talvez ao analisar os objetos no apartamento da senhora e declarar sua aversão às imitações, ela esteja sugerindo que a rotina diária da senhora Miller são meras imitações de uma vida verdadeira. Após a visita de Miriam, a história da senhora, da forma como era conduzida, é interrompida e muda completamente.

A Miriam jovem sabe coisas que não deveria saber: o endereço da senhora, por exemplo. O canário Tommy responde à presença da criança mesmo sendo noite e a gaiola estando coberta. A seguir, a senhora Miller encontra a menina em seu quarto, mexendo na caixa de joias. A jovem exige que a senhora Miller lhe dê um camafeu. A senhora Miriam resiste futilmente, dizendo à menina que fora um presente de seu falecido marido. “‘But it’s beautiful and I want it,’ said Miriam. ‘Give it to me’” (CAPOTE, 2005, p.41).

A senhora Miller não consegue resistir ao pedido (ordem) da jovem Miriam, o que mostra o quão desamparada ela está. Logo a menina vai embora. Quando a senhora Miller sai novamente, ela vai às compras, levando para casa coisas quase contra sua vontade: “‘[...] a series of unaccountable purchases had begun, as if by prearranged plan: a plan of which she had not the least knowledge or control’” (CAPOTE, 2005, p.42). Essas são as coisas que a menina deseja. A

penetrante sensação do mal vem da diminuição ou apagamento da identidade da senhora. Ao passo que a menina toma esse espaço, a idosa Miriam sente que está desaparecendo.

4. SIMBOLISMO NO CONTO

Uma imagem que funciona como representação dos desejos da jovem Miriam são as flores. O simbolismo das flores no vaso demonstra o que Miriam realmente é. A princípio, as flores que ela tem no vaso são rosas, uma imitação da coisa real. Quando Miriam quebra o vaso no assoalho de madeira, a Senhora vai à loja e compra flores verdadeiras a fim de substituir as de papel. Isso pode ser interpretado como um símbolo de que Miriam não é real, mas apenas um produto da imaginação da Senhora Miller, que tenta se livrar da menina e retomar sua vida ao normal, uma vida com pessoas e coisas reais.

A senhora sonha com várias pessoas seguindo Miriam por uma montanha, um homem acredita que ela se parece com uma flor da geadá, tão branca e brilhante (CAPOTE, 2005, p.49). O canário Tommy funciona também como um símbolo da solidão da senhora Miller. O pássaro é seu único amigo e a única coisa viva e real que importa, que não seja ela mesma. Mesmo uma dia quando ela não está se sentindo bem, e passa o dia todo na cama, ela consegue se levantar e cuidar do canário, alimentando-o pelo menos uma vez. Ademais, o canário pode representar o seu amor de infância pelos animais, sendo o porquê de a senhora amar tanto assim o pássaro.

Um senhor idoso que ela encontra na rua pode ser lido como um símbolo das pessoas das quais ela se isolou. Ele a segue pela rua e age como se a conhecesse por algum tempo, uma vez que ele toca a ponta do chapéu, como num ato de cortesia, cumprimentando a senhora, hábito comumente usado entre amigos e conhecidos.

Todavia, a senhora estava certa de que nunca o tinha visto antes (CAPOTE, 2005, p.43).

5. A MENINA MIRIAM: DUPLO QUE É SOMBRA

A protagonista de "Miriam" é a Senhora Miller, a qual sabemos de início ser uma viúva idosa, que leva uma vida solitária e que não foge de sua rotina. Uma mulher autossuficiente, que passa a maior parte de seu tempo sozinha em casa, onde ela se envolve nas tarefas do lar, como limpeza e preparação das refeições. De poucos interesses, ela raramente vai além do mercado na esquina, sem nunca agir espontaneamente. Devido a sua existência isolada, não tem amigos e nenhum de seus vizinhos a conhece. Sua única relação familiar mencionada no texto é o marido que morreu há vários anos. Entretanto, são as iniciais do falecido marido que ela usa para definir a si mesma – uma identidade em que ela acredita e confia. A vida ordenada da Senhora Miller começa a degradingar depois que ela conhece a jovem menina, cujo nome, Miriam, é também o seu. Em poucos dias, ela tem seu espaço pessoal invadido tanto física como emocionalmente pelo duplo que se recusa a ir embora.

Após essa invasão, a Senhora Miller vai ao mercado num domingo, por engano, e se vê acordada até após as onze horas da noite, atos que fogem ao que estava acostumada. Ela se sente atormentada por maus sonhos; pensa estar febril ou doente.

Mas nem tudo na interrupção de sua rotina diária é negativo. Uma manhã, a senhora toma o café da manhã num restaurante e até mesmo conversa com a atendente. Depois disso, ela vai às compras de forma espontânea, sem uma ideia clara do que quer ou precisa. Diferentemente de seus hábitos, ela compra sem controle algum cerejas vidradas e bolos de amêndoas – doces que a outra Miriam havia requisitado. A influência de Miriam sobre a Senhora Miller a

leva a perder não só o camafeu que fora um presente de seu falecido marido, mas também sua maior e mais cara posse – sua identidade.

A presença de Miriam faz com que a Senhora Miller confronte a realidade. Pela primeira vez ela percebe que está totalmente sozinha, sem ninguém a quem recorrer. O terror que sente da jovem menina cresce quando Miriam anuncia sua intenção de viver com ela. Certamente Miriam está prestes a fazer algo terrível, e a Senhora Miller irrompe em lágrimas e corre a buscar ajuda dos vizinhos no andar inferior. Em seu momento de maior pânico e terror, ela tem de recorrer a estranhos.

Nesta história, a dúvida jaz no surgimento da menina. Seria esse duplo o resultado de uma vida reprimida e infeliz ou da extrema solidão que acarretaria essa mesma infelicidade? O duplo pode ser interpretado como a externalização de um conflito psicológico interno. “Miriam” não postula uma moral, mas coloca o foco no individual. Além disso, definir o que a menina representa, seja um duplo, seja um conflito interior da protagonista, é inviável devido à ambiguidade da história em aberto que Capote nos apresenta. Ela poderia ser um aspecto do *self* da senhora Miller que foi reprimido por anos, o qual ela teme confrontar. Ela primeiro aparece quando a senhora decide sair de sua rotina e assistir a um filme no cinema. Ela não tem sobrenome e seu primeiro nome é idêntico ao da senhora Miller, um nome que não é tão comum assim.

A menina responde às perguntas da Senhora Miller de forma curiosa, como se tudo já devesse ser familiar (CAPOTE, 2005, p.39). E quando ela chega no apartamento da senhora, menciona a similaridade do nome como se fosse a razão pela qual ela sabia onde vivia; portanto, ela sutilmente sugere que elas são de fato a mesma entidade.

Além disso, Miriam não é vista por outros. O vizinho da Senhora Miller que corre em seu auxílio, a fim de fazer a menina sair – uma vez que a Senhora está completamente desamparada para

fazê-lo ela mesma – encontra o apartamento vazio, sem vestígios da presença da garota. O olhar que ele dirige à esposa indica que ele acredita que a Senhora está fora de si. A resistência e o medo da Senhora Miller do aspecto negligenciado que Miriam representa é particularmente evidente na sua resposta ao pedido da menina de acordar o canário para ouvi-lo cantar, a Senhora diz “*don’t you dare wake him*” – não ouse acordá-lo, como se estivesse indiretamente se referindo a si própria (CAPOTE, 2005, p.41). Miriam é uma jovem de pele pálida, de mais ou menos dez anos de idade, que possui uma beleza estranha. Ela tem uma coleção de roupas e bonecas e alega que costumava viver com um pobre idoso. A incerteza cerca a personagem de Miriam, estabelecendo uma atmosfera mais sombria e misteriosa na história que a faz parecer ainda mais ameaçadora.

6. A METÁFORA DA SOMBRA

De acordo com a teoria da sombra de Jung, se poderia interpretar a materialização e consequente visita da menina à senhora como um meio metafórico de transmitir o papel proeminente do inconsciente e o problema perene do mal. Ao desenvolver seu conceito paradoxal de sombra, Jung tentou prover uma versão mais descritiva, fenomenológica e diferenciada do inconsciente e do id do que a de Freud. A sombra foi originalmente o termo poético de Jung para a totalidade do inconsciente, uma noção que ele tomou do filósofo Friedrich Nietzsche. Entretanto, para Jung o mais importante era a tarefa de iluminar o problema sombrio da maldade humana e os perigos prodigiosos de inconsciência excessiva.

A sombra, segundo Jung (1991), está escondida, reprimida, na maior parte é inferior, uma personalidade carregada de culpa, cujas ramificações alcançam o âmbito de nossos ancestrais animais e então comprometem todo o aspecto histórico do inconsciente. A sombra é uma parte primordial de nossa herança humana a qual, mesmo que

tentemos, nunca poderemos enganar. O mecanismo de defesa freudiano conhecido como projeção – o que poderia ser responsável pela presença da dupla Miriam, é como a maior parte das pessoas negam sua sombra, inconscientemente lançando-a a outros, a fim de evitar o confronto consigo mesmo. Tal projeção da sombra está engajada não somente com indivíduos, mas também grupos, comunidades e até nações, ocorrendo principalmente durante ou após guerras e outros conflitos com o outro, o exterior, o estrangeiro, o inimigo que é feito um bode expiatório, desumanizado e demonizado.

Duas grandes guerras mundiais e a escalada da violência são testemunhos da verdade terrível deste fenômeno coletivo. Capote descreve uma Manhattan pós-Guerra, moderna, solitária. A sombra é mais destrutiva, insidiosa e perigosa quando habitualmente reprimida e projetada, manifestando uma miríade de distúrbios psicológicos de neurose à psicopatia e hostilidades interpessoais irracionais. Tais sintomas, atitudes e comportamento tóxicos derivam de se estar possuído ou governado pela sombra desassociada, porém danosa. Não é uma entidade maligna que existe aparte da pessoa, nem uma força alienígena, mesmo que assim pareça. A sombra é uma característica universal (um arquétipo) da psique humana pela qual temos total responsabilidade de lidar de forma tão criativa quanto seja possível.

Entretanto, apesar da reputação merecida de causar o caos e engendrar sofrimento, a sombra, ao avesso de uma ideia literal de mal ou demônio, pode ser resgatada. Ela contém forças naturais, é provedora de vida e com potencialidades positivas subdesenvolvidas também. A aceitação da sombra, e construtivamente assimilação na personalidade consciente, é central para o processo de análise jungiana.

A sombra é simplesmente o lado negro da personalidade de alguém – perdoem a possível leitura no ícone pop do cinema, *Guerra*

nas Estrelas. O que é negro é sempre conhecido somente indiretamente através da projeção em outros. É por isso que o primeiro encontro com a sombra é considerado como uma tentativa moral. Só podemos descobrir nosso lado negro quando este vem para o exterior, por causa de projeção física. A dificuldade de absorver a sombra é grande, se tivermos que encarar sozinhos essa poderosa força.

Essa força compreende tudo que alguém reprima, porque é rejeitada pelo seu superego. Freud conectou tais conteúdos reprimidos em sua maioria com desejos e *drives* sexuais – libido. No caso da nossa conhecida, Senhora Miller, não temos como saber a ordem das suas repressões, o quanto seriam sexuais, desejos ou um código moral auto imposto muito rígido. O fato é que ela pode ter aumentado e projetado tais forças opositoras devido ao sentimento de desolamento trazido pelo embate internacional de uma guerra mundial e o isolamento na grande metrópole de tijolos marrons.

A sombra é a primeira a ser conhecida, quando alguém começa o trabalho de análise. Enquanto a sombra não for assimilada e controlada pelo consciente, ela pode aparecer em sonhos, fantasias misturadas com o arquétipo anima (o *anima/ animus* representa o “verdadeiro *self*” e não a imagem que apresenta aos outros). Ainda de acordo com Jung (1991), sem a inclusão consciente da sombra na vida diária, não há possibilidade de relacionamentos positivos com outras pessoas ou com as fontes criativas na alma; não há possibilidade de um relacionamento individual com o divino. Esta, então, pode ser uma possível razão do isolamento e solidão da Senhora Miller.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Miriam” se passa em um ambiente urbano e traz o terror do gótico para dentro de casa – o lugar mais íntimo e pessoal. Quanto

mais Miriam invade o apartamento de dois quartos da Senhora Miller, mais seu lar se torna um domínio gótico – ele se torna sem forma, escuro e vazio, até, finalmente, se parecer com uma funerária. O objeto mais proeminente no apartamento da Senhora Miller é uma cômoda com gavetas, em que Miriam remexe fervorosamente e de onde parece emergir ao final da história.

“Miriam” termina de forma ambígua, sem desfecho ou liberação da ameaça apresentada. A Senhora Miller retorna a seu apartamento e Miriam não parece estar em lugar algum. A idosa questiona sua própria sanidade, incerta do que é real ou não e se ela realmente conheceu uma menina chamada Miriam. Contudo, assim que ela se acalma, tornando-se mais confiante em sua identidade como a senhora H. T. Miller, ela ouve o som duplo (“*double sound*”) e o vestido de seda de Miriam (CAPOTE, 2005, p.50); “*hello*” diz Miriam, que presumimos ser a menina. Desse modo, como a ameaça existe no interior – seja das gavetas, seja da alma da Senhora – ou dentro de sua consciência, então é impossível se ver livre dela.

Capote injeta nova vida no duplo e traz a sombra para seu conto. O conflito da Senhora não se resolve no final do conto, deixando os leitores a imaginar a sorte da idosa Miriam. Essa habilidade do autor demonstra a verdade na declaração de Guérard que diz que todos nós transitamos com duplos por nossa conta e risco (1967, p.8).

REFERÊNCIAS:

CAPOTE, Truman (2005). “Miriam”. In: *The Complete Stories of Truman Capote*. New York: Vintage.

FREUD, Sigmund (2016). “The Uncanny”. Disponível em: <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>. Acesso 22.Out.2016.

GUERARD, Albert J (1967). “Concepts of the Double.” In: *Stories of the Double*. New York: J. B. Lippincott Company.

JUNG, Carl G (1991). "The Problem of Evil Today". In: ZWEIG, Connie (Org.) *Meeting the Shadow: The Hidden Power of the Dark Side of Human Nature*. New York: Penguin Putnam Inc.

TODOROV, Tzvetan (2012). *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Ed. Perspectiva.

A BUSCA POR IDENTIDADE EM “MIRIAM”, DE TRUMAN CAPOTE

André Bednarski (UFRGS)

Rosalia Angelita Neumann Garcia (UFRGS)

Truman Capote nasceu em 30 de setembro de 1924 em Nova Orleans, no Sul dos Estados Unidos. Seus anos de infância foram afetados por uma vida familiar conturbada. Ainda muito pequeno, foi entregue aos cuidados da família de sua mãe em Monroeville, no Alabama. Lá ele desenvolveu uma forte ligação com sua prima, muito mais velha, Nannie Rumbley “Sook” Faulk. Ela seria, posteriormente, retratada por Capote no conto “A Christmas Memory”. Durante um bom tempo, o pequeno Truman era levado de uma casa a outra, sem que seus pais lhe dessem muita atenção. Para alguém tão jovem e solitário, os livros acabaram sendo uma presença constante e se tornaram seus melhores amigos. Aos cinco anos ele era sempre visto carregando um dicionário e um caderno, e aos onze escreveu sua primeira ficção. Truman procurava uma identidade, uma referência em que pudesse se apoiar, no entanto era difícil obter essa referência com seus próprios pais. O pai, Archulus Persons – chamado simplesmente de Arch – acabou sendo preso por fraude; sua mãe, Lillie Mae Faulk, se separou e mudou de cidade. Finalmente, Truman acabou se mudando para Nova Iorque para morar com a mãe. Lillie Mae, ao chegar à cidade grande, adotou um novo nome: Nina. Ela conheceu Joe Capote, um bem-sucedido homem de negócios da América do Sul, e eles se casaram. Ela também adotou um novo sotaque, para esconder suas raízes do interior e assumir uma “nova identidade”.

Anos mais tarde, Truman Capote escreveria o livro *Bonequinha de Luxo*, onde a personagem principal também havia saído do interior

e buscado uma vida melhor na cidade grande. De forma análoga a sua mãe, a personagem trocou seu nome de *Lulamae Barnes* – similar ao nome de sua mãe, Lillie Mae – para Holly Golightly. O próprio Truman, por fim, abandonou o sobrenome original para adotar o do seu padrasto. E assim até hoje ele é conhecido como Truman Capote.

Aparentemente, tanto sua mãe quanto ele procuraram uma nova identidade, uma referência com a qual pudessem finalmente se sentir confortáveis e, em parte, renegar o passado, ou suas origens não muito felizes.

O jovem Capote conseguiu um emprego como *copyboy* na importante revista *New Yorker* no início dos anos 40. A publicação de suas primeiras histórias nas revistas femininas da época estabeleceu sua reputação literária desde cedo, e aos vinte e poucos anos ele já era muito conhecido.

Entre essas histórias está o conto “Miriam”, publicado originalmente em junho de 1945 na revista *Mademoiselle*. Trata-se de uma história curta, mas de onde muito pode ser extraído, dados sua narrativa e enfoque psicológico. Assim, o objetivo do presente capítulo é destacar que, a exemplo do próprio Capote e de sua mãe, a busca, ou perda, da identidade está no cerne dessa obra.

Considerado como um autor gótico em seu início de carreira (BLOOM, 2009, p.23-24), Capote nos traz em “Miriam” uma história que chama a atenção com elementos de suspense psicológico e que, uma vez lida, permanece em nossa memória.

Miriam é uma menina com cabelo branco ou prateado, de comportamento adulto, que se encontra com uma viúva de meia-idade chamada Sra. Miller. Coincidentemente, Miriam é também o primeiro nome da viúva. A duplicidade do nome, “apenas Miriam” como a menina se apresenta, nos encaminha para as representações do duplo na literatura. Primeiramente estudado por Freud em “Das Unheimliche”, em 1919, o duplo é apresentado como “personagens

que podem ser consideradas idênticas porque parecem semelhantes, iguais” (1986 [1919], p.338-339). Freud aponta ainda que:

Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens pelo que chamaríamos telepatia, de modo que um possui conhecimento, sentimentos e experiência em comum com o outro. (1919, p.340-341)¹

No início da história a Sra. Miller parece interessar-se por Miriam, suas roupas e a coincidência sobre o mesmo nome. Mas na medida em que a menina começa a se fazer mais presente em sua vida, visitando-a com mais e mais frequência, até o ponto de decidir morar com ela, a Sra. Miller começa a perceber Miriam como uma inquietação, um incômodo que beira o intolerável.

Descrita no conto como uma pessoa solitária, sem amigos ou parentes, que vive sozinha, a Sra. Miller passa a ver a jovem Miriam como alguém que toma conta da vida dela, desintegra seu estado de isolamento e que passa de uma presença interessante para um ente ameaçador. Nesse ponto da obra, o leitor pode muito bem se perguntar se Miriam realmente existe, se ela é real ou sobrenatural, se é a maneira como o autor apresenta a suposta decadência mental da Sra. Miller, ou se ela é uma parte da própria Sra. Miller que, por algum motivo, desperta e adquire esse caráter sinistro.

O exemplo que Otto Rank traz sobre uma obra de Edgar Allan Poe sugere alguns paralelos com o encontro das duas “Mirians”:

Em seu conto “William Wilson”, Edgar Allan Poe usou o tema do duplo de uma forma que se tornou um modelo para vários tratamentos posteriores. William Wilson, o personagem

¹ Todas as traduções apresentadas neste capítulo são de responsabilidade dos próprios autores. [Nota do editor]

principal desta primeira pessoa narrativa, encontra um duplo em sua infância na escola. O duplo não só tem o próprio nome e aniversário de Wilson, mas também assemelha-se a ele tanto no físico, fala, comportamento e marcha, que ambos são considerados irmãos - na verdade, até mesmo gêmeos. (1971, p.25)

A jovem Miriam e a idosa Miriam também possuem o mesmo nome, mas o que chama a atenção é o caráter maduro da jovem. Na medida em que a história progride, o aspecto “etéreo”, inicialmente perceptível na jovem, vai dando lugar a uma impressão mais real, como se Miriam tivesse cada vez mais vida, ou estivesse mais “viva”.

A narração da história é em terceira pessoa, externa aos acontecimentos, mas acompanhando a percepção da Sra. Miller durante toda a narrativa. O leitor tem a visão que a Sra. Miller repassa. Embora limitada, essa visão permite ao narrador, também, discorrer sobre pensamentos e ideias da Sra. Miller, fornecendo ao leitor, por vezes, percepções que nem mesmo ela parece compreender, em um primeiro instante. A descrição feita pelo narrador, no início do conto, já organiza o clima ou ambiente em que a história irá se desenrolar:

Por vários anos, a Sra. H. Miller tinha morado sozinha em um apartamento agradável (dois quartos com quitinete) em um *brownstone* remodelado perto do East River. Ela era viúva: O Sr. H. T. Miller tinha deixado uma quantidade razoável de seguro. Seus interesses eram estreitos, ela não tinha amigos com quem conversar, e ela raramente viajou mais longe do que ao supermercado da esquina. As outras pessoas na casa nunca pareciam percebê-la: suas roupas eram simples, seus cabelos grisalhos, cortados e casualmente ondulados;

ela não usava cosméticos, seus traços eram claros e discretos, e no seu último aniversário ela completara sessenta e um anos. Suas atividades eram raramente espontâneas: mantinha as duas salas imaculadas, fumava um cigarro ocasional, preparava suas próprias refeições e cuidava de um canário. (CAPOTE, 1945, p.1)

A narração destaca o isolamento da Sra. Miller. O leitor pode se perguntar a partir daí se tal isolamento, para uma pessoa de certa idade, não seria prejudicial. Aparentemente, também, ela é reclusa, talvez por opção, pois não procura o contato com outras pessoas, nem as outras pessoas a procuram. O passado não parece ser importante para a história, nem sequer para a Sra. Miller.

Então ela conheceu Miriam. Estava nevando naquela noite. A Sra. Miller tinha terminado de secar os pratos da ceia e estava folheando um jornal da tarde quando viu um anúncio de um filme que estava em cartaz em um cinema da vizinhança. O título soou bem, então ela enfiou-se em seu casaco de castor, entrelaçou suas galochas e saiu do apartamento, deixando uma luz acesa no vestíbulo: ela não achava nada mais perturbador do que a sensação de escuridão. (CAPOTE, 1945, p.1)

Algo que a Sra. Miller teme, e que dá tom à história, é a escuridão. A escuridão que representa a falta de luz, o nada, o vazio. E também o temor. Na escuridão habitam seres que podem ser maléficos. Em contraste à escuridão está a representação de Miriam.

Seu cabelo era o mais longo e estranho que a Sra. Miller jamais vira: absolutamente branco como a prata, como o de um albino. Ele fluía até a cintura em linhas lisas e soltas. Ela era magra e

fragilmente construída. Havia uma elegância simples e especial na forma como ela estava com os polegares nos bolsos de um casaco ameixa de veludo personalizado. (CAPOTE, 1945, p.1)

Essa aparência próxima de um elfo parece dar a dimensão que a jovem Miriam é algo diferente, um ponto claro em relação à escuridão que a Sra. Miller teme. No entanto, a aparência de Miriam não deixa de carregar algo de sinistro pelo seu jeito de adulta e pelos olhos que parecem não piscar. Uma linha entre realidade e imaginação parece já estar sendo traçada, e seus limites são incertos.

A pouca informação que o narrador nos fornece sobre o passado da Sra. Miller conduz a uma leitura em que a memória e o passado são mistérios que devem ser desvendados pelo leitor. O focalizador, que é o narrador, não nos dá informações sobre as memórias da Sra. Miller. A memória é uma “ação de visão do passado, mas situada no presente da memória” (BAL, 1985, p.147). Ao pouco relatar sobre o passado e as lembranças da protagonista, o narrador parece nos dizer que a Sra. Miller já esqueceu o seu passado, suas memórias, e talvez sua própria identidade, sugerindo uma deterioração de algum tipo em relação à sanidade daquela mulher.

Assumindo que Miriam seja realmente um duplo mais jovem da Sra. Miller, por que ela foi “invocada”? Por que apareceu? Ter um amigo, especialmente imaginário, leva à conclusão de que a pessoa se sente sozinha. Mais do que sozinha, solitária, como ela de fato é retratada desde o início da história. Miriam, dentro dessa ideia, poderia ser entendida como uma substituição, um escape, da Sra. Miller, em face do isolamento em que se encontra, quer tenha sido imposto ou escolhido. A falta de seu marido, de amigos e familiares demonstra o retraimento em que ela vive e, ao mesmo tempo, os efeitos que esse retraimento causa. Mas se Miriam é um produto da

Sra. Miller ela também carrega as imperfeições, rancores, verdades escondidas e efeitos de alucinação que uma mente sob o estresse do isolamento pode criar.

Miriam aparece para visitar a Sra. Miller uma noite, de forma inesperada. A sua presença coincide com o fim da luz, com a chegada da escuridão que a Sra. Miller acha tão perturbadora, num horário em que ela “já deveria estar dormindo”. Ao deixar a jovem entrar na casa, A Sra. Miller parece não conseguir oferecer obstáculos a Miriam. A jovem perambula pela casa, gosta de algumas coisas, critica outras, e dialoga:

[Miriam] deixou cair o casaco e a boina sobre uma cadeira. Ela realmente usava um vestido de seda. Seda branca. Seda branca em fevereiro. “Gosto deste lugar”, disse ela. “Gosto do tapete, azul é meu tom favorito”. Ela tocou em uma rosa de papel em um vaso na mesa de café. “Imitação”, comentou vagamente. “Que triste, não são tristes as imitações?” Sentou-se no sofá, delicadamente espalhando sua saia. (CAPOTE, 1945, p.3)

Branco é a cor em destaque, que pode simbolizar pureza ou saúde. E antes mesmo de Miriam aparecer, o narrador fala sobre o quanto havia nevado, por semanas, naquela região. Mas Miriam não parece estar afetada pelo frio. No decurso dos eventos, ela encontra algo que chama sua atenção:

Miriam olhou para cima, e em seus olhos havia um olhar que não era comum. Ela estava de pé perto do gabinete, com uma caixa de joias aberta diante dela. Por um minuto estudou a Sra. Miller, forçando com que seus olhos se encontrassem com os dela, e sorriu. “Não há nada que preste aqui”, disse ela. “Mas eu gosto

disto". Sua mão segurava um broche de camafeu. "É encantador". (1945, p.5)

É nesse instante que a Sra. Miller se dá conta da sua impotência e do abandono em que se encontra. Miriam acaba conseguindo o broche e o ostenta como se pertencesse a ela desde sempre. Talvez, se o seu marido estivesse vivo, ela não tivesse esse tipo de problema. O próprio broche havia sido presente do falecido:

Enquanto ela se levantava, tentando moldar uma frase que de alguma forma salvaria o broche, a Sra. Miller não tinha a quem recorrer. Ela estava sozinha. Um fato que não tinha estado em seus pensamentos por um longo tempo. Sua ênfase era impressionante. Mas aqui, em seu próprio quarto na cidade silenciosa coberta por neve, essas eram evidências que não poderia ignorar ou às quais ela pudesse, com clareza, resistir. (1945, p.5)

O abandono, a falta de alguém, o isolamento e provavelmente os efeitos de tal solidão levaram a Sra. Miller a entender a sua impotência, ao não conseguir resistir, nem mesmo, aos impulsos de uma criança. Seria Miriam um duplo que a própria Sra. Miller houvesse criado com a finalidade de alertar a si mesma sobre a sua realidade? O seu outro *eu* prevenindo-a sobre o que ela se tornara? Esse nível de reflexão ainda escapa à Sra. Miller, que agora apenas deseja que a jovem vá embora. Miriam concorda, mas pede um beijo de boa noite, que a Sra. Miller se nega a lhe dar. Miriam parte, mas antes pega um vaso e o estilhaça no chão, quando não tem o seu desejo atendido.

No dia seguinte, a Sra. Miller fica em seu apartamento, retirada e deitada, mas no outro dia ela acorda muito melhor, como se nenhum incidente houvesse acontecido. Acaba por fim saindo de

casa para fazer compras, pois “parecia um feriado e seria um desperdício ficar em casa” (CAPOTE, 1945, p.6).

O narrador nos informa sobre o estado de espírito da Sra. Miller, mas um acontecimento, no entanto, modifica esse momentâneo bem-estar. Um homem passa a segui-la na rua. Seus olhares se encontram e eles trocam sorrisos, embora o sorriso dele não lhe pareça amigável. Ela caminha incessantemente tentando perder seu seguidor. Chega até mesmo a parar e encará-lo, mas não consegue dizer nada. Sente-se indefesa novamente, incapaz de reagir. O que pode ela fazer contra um homem, em plena luz do dia, em uma área movimentada da cidade? Ela finalmente continua a caminhar até entrar em uma floricultura. Compra rosas brancas e parece o ter despistado. A real existência desse homem é passível de ser questionada. Seria ele uma lembrança do seu falecido marido? Uma construção representando todos os relacionamentos que ela não teve? Ou um outro ser irreal, fruto de sua inquietação de pensamentos? A narração dá a entender que somente a Sra. Miller avistou *o estranho*. Ela poderia ter criado não apenas um duplo, mas também outros entes a partir de sua imaginação, pois a distinção entre o real e o imaginário vai ficando cada vez mais borrada. Extrapolando, é possível admitir que a Sra. Miller esteja em tal grau de perturbação que enxerga coisas e pessoas que não estão realmente lá, que são efeitos de emoções, do isolamento, do cansaço, da idade, etc.

Limitada por seus temores, a Sra. Miller volta para casa. É quase de se esperar que Miriam surja novamente, e ela realmente vem. Dessa vez, com malas e vestidos (todos iguais), pronta para se mudar em definitivo para o apartamento da Sra. Miller. A perspectiva parece aterradora para a Sra. Miller, que, de forma desordenada e frágil, pede ajuda a vizinhos no andar de baixo. Um jovem casal a recebe e o marido concorda em ir até o apartamento da Sra. Miller e tentar desalojar a menina. No entanto, ele volta dizendo que não

encontrou ninguém lá, que não viu objetos quebrados, que não há nada no apartamento, nem mesmo os pertences de Miriam estão lá.

Embora ao longo do texto a narração tenha dado várias indicações de que Miriam não é real, esta é a primeira vez que isso parece claro não só para o leitor, mas também para a própria Sra. Miller. O uso de um *Doppelgänger* como Miriam é um recurso comum em muitos contos, em especial os góticos. De forma interessante, Capote vai, aos poucos, aumentando a interferência desse *Doppelgänger* na vida da Sra. Miller, até o ponto em que ela parece perder o controle de sua criação, se é que alguma vez ela o teve. Ela volta ao seu apartamento e o percebe como um lugar escuro, sem vida, vazio. É como se a Sra. Miller pudesse ver a realidade que a cerca e entender que, realmente, pode haver algo de errado:

A Sra. Miller entrou em seu apartamento suavemente; ela caminhou para o centro da sala e ficou bastante ainda ali. Não; de certo modo, nada mudara: as rosas, os bolos e as cerejas estavam no lugar. Mas essa era uma sala vazia, mais vazia do que se os móveis e as coisas familiares não estivessem presentes, um apartamento sem vida, petrificado como um salão fúnebre. [...] Ela olhou através da janela; certamente o rio era real, certamente a neve estava caindo – mas, então, não se podia ter certeza de testemunhar nada: Miriam, tão vividamente lá – e ainda, onde ela estava? Onde, onde? Como se estivesse se movendo em um sonho, afundou em uma cadeira. O quarto estava perdendo a forma; estava escuro e ficando mais escuro e não havia nada a ser feito sobre isso; ela não tinha forças sequer para levantar a mão e acender uma luminária. (CAPOTE, 1945, p.9)

Essa sensação de derrota e impotência afeta a Sra. Miller profundamente. Mas um outro pensamento surge como se fosse uma redenção para tudo o que passava:

Bem, e se ela nunca tivesse conhecido uma garota chamada Miriam? E se tivesse se assustado tolamente na rua? Afinal, como todo o resto, não tinha importância. Porque a única coisa que ela tinha perdido para Miriam era sua própria identidade, mas agora ela sabia que tinha encontrado novamente a pessoa que vivia nesse apartamento, a pessoa que cozinhava suas próprias refeições, que possuía um canário, que era alguém em quem podia confiar e acreditar: ela mesma, a Sra. H. T. Miller. (1945, p.9)

Praticamente no final do conto, o narrador nos faz pensar que a Sra. Miller recuperou a sua identidade, que está segura de si e de quem ela é. Mas é claro, isso não é verdade:

Enquanto ouvia, atenta e satisfeita, percebeu um som duplo: uma gaveta de escrivaninha abriu e fechou; ela parecia ter ouvido o barulho muito depois de ele terminar – o abrir e o fechar. Depois, aos poucos, a rispidez do som foi substituída pelo farfalhar de um vestido de seda; e esse ruído, sutilmente suave, aproximava-se cada vez mais e crescia em intensidade, até que as paredes tremeram com a vibração e a sala começou a ruir debaixo de uma onda de sussurros. A Sra. Miller contraiu-se e abriu os olhos num olhar fixo e abismado.

“Olá”, disse Miriam. (1945, p.10)

A Sra. Miller não pode mais escapar de sua própria mente. O leitor pode até pensar que esses episódios de visão são mais

frequentes do que se imagina, que a narração destaca um dos episódios vividos pela Sra. Miller que, se já não entrou nesse processo, está entrando. Miriam não irá deixá-la nunca mais.

Assim como no caso do autor, Truman Capote, da mãe dele, e agora da personagem Sra. Miller, a busca por uma identidade, por um saber quem se é no mundo, especialmente se o mundo oferece desafios que devem ser transpostos, motiva e guia a todos, seja na ficção ou na vida real. Talvez o autor tenha usado suas impressões sobre a mãe e sobre si mesmo para moldar esse sentido de “busca por identidade” que imprime à narrativa. A Sra. Miller encontra-se tão abandonada quanto o próprio autor foi abandonado por seus pais na infância. Ela representa o desamparo na velhice. O primeiro romance de Capote, *Other Voices, Other Rooms*, que também é construído em um ambiente gótico, narra a história de Joel Knox que é igualmente abandonado pelo pai, até que é chamado para voltar a viver com ele. Durante sua trajetória por outros lugares, Joel acaba descobrindo sua própria identidade e sexualidade. Já havíamos anteriormente mencionado Holly Golightly, que partira de uma família que também a desamparara para tentar a vida na cidade grande e ganhar uma nova identidade – como aconteceu com a mãe do autor.

Em suma, a busca por uma identidade, por se recriar construindo uma nova identidade, quando aquela que se tem é rejeitada, ou quando não se quer ser mais limitado ao que se é, essa é a força que impulsiona a vida de Truman, de Lulamae Barnes, Holly Golightly, e da própria Sra. Miller. Achar um lugar no mundo deveria ser algo fácil, mas a realidade mostra que nem sempre é assim, especialmente para as mentes mais sensíveis e fragilizadas.

REFERÊNCIAS

BAL, Mieke (1985). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

BLOOM, Harold (2009). *Bloom's Modern Critical Review: Truman Capote*. New York: Infobase Publishing.

CAPOTE, Truman (1945). "Miriam". *Mademoiselle*. New York: Street e Smith/Condé Nast Publications.

_____. (1958). *Bonequinha de luxo*. Estados Unidos: Random House.

_____. (2005). *The Complete Stories of Truman Capote*. New York: Vintage.

FREUD, Sigmund (1986[1919]). "O estranho". In: *Obras completas*. Edição Standard Brasileira. (Vol.XVII). Rio de Janeiro: Imago. p.237-269.

RANK, Otto (1971). *The Double: A Psychoanalytic Study*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

INSÓLITO: CAMINHANDO PELA SOMBRA COM LUCY SNOWE E JANE EYRE

Caroline Navarrina de Moura (UFRGS)

Cinara Ferreira Pavani (UFRGS)

Criadas no norte da Inglaterra no século XIX, as irmãs Brontë, Charlotte, Emily e Anne, tiveram uma educação estritamente literária e poética, aventurando-se nos fictícios e encantadores mundos de Gondal e Angria. Contudo, foi a partir de seus romances que ficaram conhecidas mundialmente e deixaram sua assinatura para as gerações que as seguiriam. Fato, este, de grande relevância, porque conceitos como os de subjetividade ou individualidade, e ideias como direito à independência ou à liberdade, representam noções relativamente recentes em nosso processo de desenvolvimento histórico e cultural, e, para novas formas de pensar, criam-se novas formas de representação estética. Este é o caso do romance, gênero narrativo surgido no século XVIII e aprimorado ao longo do século XIX, que traz para o âmbito literário o drama de personagens comuns e cotidianos em vez de sagas heroicas. A tradição de romances góticos da literatura inglesa bem exprime a ansiedade e a turbulência desse período de intensas transformações, como é o caso dos dois romances trabalhados, *Jane Eyre* (1847) e *Villette* (1853), de Charlotte Brontë.

A mais velha e a mais prolixa das irmãs Brontë ficou imensamente conhecida com o romance *Jane Eyre*, lançado em 1847, que retrata a vida da personagem homônima, que, ao ocupar um lugar de insignificância social, deve contar com a própria força de vontade para sobreviver em um meio dominado por rígidas regras vitorianas e patriarcais. A obra relata a história da personagem que deve contar com a própria sorte para sobreviver em um ambiente

hostil e socialmente desfavorável, visto que se trata de uma jovem sem família, sem história, sem alguém que a guarde e a sustente. O enredo foca no desenvolvimento gradual da moral e da sensibilidade espiritual de Jane, e todos os eventos são coloridos por uma grande intensidade, que anteriormente era o domínio da poesia. Também contém elementos de crítica social, com um forte senso de moralidade em seu núcleo, mas mais importante, é um romance a frente de seu tempo, dado o caráter individualista de Jane e a exploração de preconceito de classe, sexualidade e religião. Já o segundo romance *Villette*, lançado em 1857, pertence a uma Charlotte mais experiente devido aos anos passados, e, principalmente, pelos obstáculos de sua vida pessoal, como a perda de suas irmãs e um casamento até certo ponto arranjado. Nessa obra, encontramos também a história de vida de uma heroína chamada Lucy Snowe, que também como Jane Eyre, está numa situação complicada socialmente, visto que, além de não pertencer às camadas mais altas da sociedade, acaba por perder toda a família em um naufrágio. Destituída, e sem ter muitas opções, Lucy vê-se sozinha e obrigada a sobreviver em um ambiente dominado por regras patriarcais. Contudo, Lucy, ao contrário de Jane, é uma jovem de vinte e três anos, que, ao narrar sua própria história, prefere permanecer na posição de expectadora de sua própria vida, característica que traz para o romance relevante peso subjetivo, visto que, com isso, Lucy possui a liberdade de escolher o que contar para seus leitores e expectadores, e também de julgar as outras personagens, suas opiniões e atitudes em relação ao enredo que os cerca.

Além de se expressar por meio do gênero romance, foi com o gênero gótico que Charlotte achou a maneira e o meio para tratar de temas tão polêmicos, visto que, nesta pesquisa, é o conceito de Freud (1955[1919]) que caracteriza o gótico, como *o estranho*, ou seja, ao se debruçar sobre um dicionário de alemão, analisa todas as possíveis

implicações deste termo, que o interessa porque nele se equilibram duas ideias que são opostas: a de aconchego que sentimos quando estamos à vontade em um ambiente que nos é familiar; e a de terror que sentimos quando somos atacados ou agredidos quando menos esperávamos por isso. Freud também examina o significado deste termo em várias outras línguas, como latim, grego, inglês, francês, espanhol, italiano, português e hebraico, para concluir que cada uma possui um ou outro significado, mas só o termo em alemão contém os dois opostos, *Das Unheimliche*. Juntamente com o conceito freudiano, temos o conceito apresentado por Eve Kosofsky Sedgwick, professora norte-americana e teórica da literatura, que, influenciada pelas ideias da Psicanálise e da Fenomenologia, nos mostra em um de seus livros mais relevantes para o âmbito literário-científico, *The Coherence of Gothic Conventions* (1986), por meio da análise de três obras góticas, como *The Monk* (1796), de Mathew G. Lewis, *The Italian* (1797), e *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, o devido conceito do que seria propriamente a literatura gótica, sua função literária e social através das convenções sociais que ditam ideias e comportamentos, ou seja, os elementos góticos presentes nessas narrativas encontram-se no nível social na medida em que as personagens relacionam-se, conforme a trama avança, não se limitando somente a elementos aterrorizantes, como fantasmas, mansões abandonadas, identidades ocultas.

Sendo assim, o binarismo gótico funciona tão bem em ambos os romances, porque é a partir desse gênero literário que há a licença e o decoro necessários para se trabalhar com temáticas sobre conflitos de comprometimento, como os de moralidade e os de convenção social. Desse modo, é possível destacarmos um elemento gótico que se sobrepõe aos demais nos dois romances *Jane Eyre* e *Villette*, que é o elemento do duplo, apresentando-se nesses dois contextos como a sombra de ambas as heroínas, Jane e Lucy, respectivamente, funcionando como uma forma de constituição e

relação de personagens. Por fim, tendo em vista que nesses dois romances encontramos narradoras femininas, podemos afirmar que a sombra elementar, que está presente, pertence ao conceito de gótico feminino, que, como explica a professora e teórica Carol Margaret Davison (2009), foi criado no século XVIII por um dos nomes mais significativos do gênero gótico, Ann Radcliffe, que consiste na narrativa que, além de dar voz a personagens femininas, expõe seus verdadeiros medos e terrores, fazendo justamente a distinção entre o gótico do horror, que refere-se ao gótico masculino, portanto, e o gótico do terror, que refere-se ao gótico feminino:

That women writers early redirected the Gothic's lens to the figure of the persecuted heroine, who risks incarceration in the domestic sphere, testifies to their canny abilities to seize an opportunity to register their concerns, both gender-based and otherwise. Due to its commercialized character, low cultural status and structural openness, the novel in general, and the Gothic novel more specifically, offered women writers a unique venue in which to engage in a variety of important cultural debates. (DAVISON, 2009, p.84-85)

Em *Jane Eyre*, essa sombra feminina encontra-se na personagem título que se permite a um protagonismo em sua narrativa, enquanto que em *Villette*, essa mesma sombra feminina, apesar de também encontrar-se na personagem principal, Lucy, essa heroína não se permite ao protagonismo e, sim, à alienação total de sua própria história.

Desse modo, a pergunta permanece, como cada uma dessas heroínas caminha por seus espaços, e como se relacionam com os elementos que as cercam? Os objetivos dessa pesquisa, portanto, são investigar a trajetória das protagonistas de duas obras vitorianas,

observar como cada uma se posiciona no contexto em que está inserida e, por fim, analisar o relacionamento com os elementos góticos presentes em ambas as narrativas. Para que isso seja possível, a metodologia adotada é a análise paralela da trajetória das heroínas a partir do estudo de suas relações com o espaço que as cerca, evidenciando esses reflexos ficcionais. Partindo de uma análise tripartida, a professora Sedgwick (1986) nos explica, por meio de três pontos de análise: o estruturalista – que tem a ver com o jeito com que a língua é utilizada e se comporta na trama narrativa –, o fenomenológico – que diz respeito aos efeitos causados pela percepção espacial e temporal do leitor – e o psicanalítico – que se relaciona com a repressão da energia sexual.

A ESTRUTURA: O GÊNERO GÓTICO

A literatura gótica, surgida oficialmente no ano de 1764, com a publicação da obra *O Castelo de Otranto*, do escritor inglês Horace Walpole (DAVISON, 2009), traz para o mundo literário novamente o terreno fantástico da magia e da incerteza dos romances picarescos. Foi capaz de expandir a noção de realidade e abrir horizontes, atravessando as barreiras dos padrões sociais e das emoções institucionalmente aceitas e permitidas, de acordo com os conceitos e as ideologias regidas pelo racionalismo que imperava no cenário do século XVIII. Sua estrutura diz muito sobre o enredo que está sendo retratado, fazendo parte do conceito do gênero: os leitores são apresentados a uma história que se encontra no interior de outra história, conforme a leitura caminha. Ou seja, desde a primeira geração de romances góticos, os cenários apresentados variam entre a tradução de um manuscrito italiano medieval – como é o caso do romance precursor, apresentando três camadas, visto que temos a história da pessoa que traduziu a narrativa, a história propriamente dita e os segredos dessas personagens –, ou a história de uma

personagem que decide deliberadamente contar sua própria trajetória de vida, na qual vai de encontro a diversas desventuras provenientes de outros núcleos narrativos, fazendo com que mergulhemos profundamente na trama que está sendo contada, como é o caso dos dois romances trabalhados aqui. Essa característica contribui, então, para que temas polêmicos sejam tocados e que regras e costumes sociais sejam questionados sutilmente sem que nenhuma convenção literária seja quebrada ou invadida, visto que:

At its simplest the unspeakable appears on almost every page: “unutterable horror”: “unspeakable” or “unutterable” are the intensifying adjectives of choice in these novels. At a broader level, the novels deal with things that are naturalistically difficult to talk about, like guilt; but they describe the difficulty, not in terms of resistances that may or may not be overcome, but in terms of an absolute, often institutional prohibition or imperative. (SEDGWICK, 1986, p.14)

Com isso, é possível a significativa profundidade dos romances e o realismo das situações das personagens Jane e Lucy, quando nos deparamos com os questionamentos de igualdade de gênero e as consequências de casamentos arranjados no primeiro caso, juntamente com conflitos culturais, isolamento social e forte julgamento religioso, como podemos perceber no segundo caso.

Outro aspecto estrutural do romance gótico que deve ser levado em consideração é o fato de que as duas obras literárias, que são o foco dessa pesquisa, também pertencem ao gênero *Buildungsroman*. Termo este que em língua alemã se refere ao crescimento ou “vinda de idade” de uma personagem sensível, que procura e persegue respostas para as perguntas da vida com a

expectativa de que essas serão resultado do ganho de experiência de mundo. O gênero evoluiu a partir do folclore, e, normalmente, no início da história, há uma perda emocional que faz com que a protagonista saia em sua jornada. O objetivo é a maturidade, e ela o alcança gradualmente e com dificuldade. O gênero muitas vezes apresenta um principal conflito entre a personagem principal e a sociedade, e os valores dessa sociedade são gradativamente aceitos pela protagonista e ela é, em última análise, aceita na sociedade, que são os erros e as decepções dessa protagonista. Em algumas obras, a protagonista é capaz de alcançar e ajudar os outros, depois de ter alcançado a maturidade. Sendo assim, podemos acompanhar a trajetória de vida de Jane e Lucy e conseqüentemente seus amadurecimentos, conforme relatam a nós leitores e expectadores, passando por todas as fases do desenvolvimento físico e psicológico, como expressa o professor e psiquiatra Carl G. Jung (1964).

Como já foi visto, o olhar de Freud remete para o micro, fazendo um mergulho nas profundezas do indivíduo e o examinando como se ele fosse um universo. O caminho de Jung é o inverso: seleciona um ser humano, ou uma personagem, nesse caso, e procura ali o que tem em comum com o resto do universo. Isso fica claro quando consideramos a forma como Freud e Jung analisam os sonhos. Para Jung, a manifestação dos sonhos revela resquícios do inconsciente coletivo, visto que acredita que para evoluirmos mental e fisicamente devemos passar por diversas fases, desde a infância até a idade adulta. Ainda com relação a Jung, quando estuda os rituais de acasalamento da tribo norte-americana dos Winnebagos, classifica o processo de amadurecimento da psique humana em quatro fases (JUNG, 1964). A primeira ele chama de *Trickster*, e representa a fase infantil, ou seja, o puro e simples desejo de saciar suas vontades não importando outros valores senão o seu próprio. A segunda, chamada *Hare*, corresponde, então, à fase do início da adolescência em que há uma maior consciência de valores sociais e éticos, porém a vontade

de saciar seus desejos ainda impera fortemente. A terceira chama-se *Red Horn*, e apresenta-se como o auge da vida adulta em que o sentimento de independência, poder e liberdade dominam o comportamento e as atitudes daquele determinado ser. Por fim, a última fase, nomeada *Twins*, refere-se à crise de identidade da fase anterior, em que a diferença e o conflito entre reflexão e atitude tomam lugar num espaço nunca antes considerado pelo consciente. Contudo, as fases de amadurecimento dão-se de formas diferentes tanto para o homem quanto para a mulher, visto que aquele é criado sob a lógica do provedor mais forte do conjunto em que vive, enquanto esta deve submeter-se a convenções sociais a fim de passar pelas fases de evolução feminina, como o casamento e a maternidade.

Lucy e Jane atravessam os ciclos iniciais da infância em plena forma e disposição, visto que a primeira compreende e identifica as pessoas e os espaços a que tem contato, enquanto a segunda também tem o mesmo êxito apesar de realizar essa tarefa de maneira diferente, já que aprende a dominar as pessoas e os espaços em sua volta. Enquanto a adolescência da primeira é marcada pela perda de todos os membros de sua família por meio de um acidente marítimo, fato que muda os rumos de sua vida para sempre, visto que agora precisa aprender a sobreviver em um mundo onde não há quem a defenda ou a sustente, a segunda vê-se transferida para um ambiente totalmente hostil que é a Instituição Lockwood, ou seja, um colégio interno, onde aprende também que as criaturas mais fracas e sensíveis acabam por sucumbir ao externo, como acontece com sua colega ao sofrer de febre tifoide e não resistir. Já na fase adulta, as duas heroínas voltam a se encontrar em situações similares, visto que se tornam professoras, a primeira, na escola para meninas da Madame Beck, enquanto a segunda, na própria escola que frequentara e depois como tutora da filha do Sr. Rochester, herdeiro da mansão Thornfield Hall. Com isso, as heroínas Lucy e Jane devem

enfrentar seus conflitos sociais, incluindo os de instância sentimental e amorosa e decidir se desejam transgredir e permanecer como parte da sociedade ou enfatizar seus próprios desejos e impulsos e se colocar a margem da sociedade em que estão inseridas.

Peril, loneliness, an uncertain future, are not oppressive evils, so long as the frame is healthy and the faculties are employed; so long, especially, as Liberty lends us her wings, and Hope guides us by her star. (BRONTË, 2011, p.52)

Do you think I am an automaton? – a machine without feelings? and can bear to have my morsel of bread snatched from my lips, and my drop of living water dashed from my cup? Do you think, because I am poor, obscure, plain, and little, I am soulless and heartless? You think wrong! – I have as much soul as you – and full as much heart! And if God had gifted me with some beauty and much wealth, I should have made it as hard for you to leave me, as it is now for me to leave you. I am not talking to you now through the medium of custom, conventionalities, nor even of mortal flesh: it is my spirit that addresses your spirit; just as if both had passed through the grave, and we stood at God's feet, equal – as we are! (BRONTË, 1994, p.251)

Por isso, obras, como *Villette* e *Jane Eyre* perduram no imaginário coletivo de leitores, ultrapassando as barreiras do espaço e do tempo, porque trabalha com imagens da psique humana. A fim de evoluirmos mentalmente, precisamos passar pelas fases que Lucy e Jane atravessaram, como afirma Jung (1964, p.144). Leitores de ambos os sexos, portanto, se identificam com histórias como as

trabalhadas aqui, que são uma representação simbólica do amadurecimento psicológico. Enquanto os leitores masculinos passam pelas fases e as reconhecem durante a leitura do romance, as leitoras também atravessam um processo paralelo para que a personalidade feminina possa ser formada e emergir segundo a maturidade em que se encontram. Ademais, a perfeita construção dessas personagens faz com que seja possível a identificação tanto com Lucy, quanto com Jane, que juntas criam o cenário ideal para a quebra de complexos, como a independência da figura do pai e a emancipação como mulher adulta.

O PSICOLÓGICO E O SOCIAL: OS ELEMENTOS PRIMITIVOS

Além de apresentar uma maneira extremamente particular de estrutura narrativa, o gênero gótico permanece evoluindo no âmbito literário desde o século XVIII devido a sua capacidade de adaptação dos temores mais íntimos e dos desejos mais reprimidos de seu determinado público leitor. Ao fazer isso, as representações desses elementos caminham de mãos dadas com o desenvolvimento mental e psicológico de seus leitores, que atingem e buscam, no nível do inconsciente material, por temerosas tramas e enredos. Gaston Bachelard, professor e fenomenólogo francês, afirma que os problemas psicológicos que provavelmente enfrentaremos ao longo da vida provêm do nosso relacionamento e nossas atitudes para com os elementos primitivos: terra, ar, fogo e água (1968). Para fins de análise desse trabalho, apenas os dois últimos elementos serão devidamente analisados.

Segundo Bachelard, o primeiro elemento, portanto, carrega consigo um questionamento universal e ancestral: o que é fogo? (1968). E as respostas para essa pergunta são apenas vagas e derivam de nossas preconcepções do próprio elemento fogo, que, mais do que qualquer outro fenômeno, é carregado fortemente pelas falácias

do passado. Isso acontece, porque, desde o seu surgimento, o elemento fogo permanece como um grande avanço para a humanidade e, com isso, traz consigo enormes reflexões, mostrando que o nosso conhecimento sobre ele vem de uma realidade social e não, natural, já que é necessário que os ensinamentos de como tratá-lo e manuseá-lo seja passado de geração a geração. Por ser, então, um elemento íntimo e universal, é também um fenômeno paradoxal, visto que representa conceitos e ideais coletivos, como o bem e o mal, pois pode tanto brilhar no paraíso, como também queimar no inferno. O próprio momento de reveria ao sentar em frente a uma lareira e olhar constantemente as chamas se movimentando faz com que a realização dessa antítese se agigante ainda mais, porque aproxima dois momentos extremamente significativos para o desenvolvimento da mente humana, o nascimento e a finitude da morte:

Fire for the man who is contemplating it an example of a sudden change or development and an example of a circumstantial development. Less monotonous and less abstract than flowing water, even more quick to grow and to change than the young bird we watch every day in its nest in the bushes, fire suggests the desire to change, to speed up the passage of time, to bring all the life to its conclusion, to its hereafter. In these circumstances the reverie becomes truly fascinating and dramatic; it magnifies human destiny; it links the small to the great, the hearth to the volcano, the life of a log to the life of a world. The fascinated individual hears the call of the funeral pyre. For him destruction is more than a change it is a renewal. (BACHELARD, 1968, p.16)

Além dessas duas dicotomias, o elemento fundamental fogo carrega consigo uma terceira: a de pureza e impureza. O mesmo fogo que consome e nos faz lutar contra nossos maiores impulsos e desejos é o mesmo fenômeno que, ao queimar e devastar o nosso interior, limpa e purifica o ambiente e o solo que restaram, iluminando e esclarecendo o que antes era obscuro e desconhecido, como as camadas do consciente e do inconsciente.

Nos dois romances trabalhados, podemos encontrar o simbolismo do fogo predominantemente presente em apenas *Jane Eyre*. Desde o início da sua narrativa, a personagem principal expõe diversos momentos de sua vida e como deve reagir às situações que se apresentam e, com isso, podemos observar que Jane, então, deve lutar contra esse fogo interior para poder se movimentar em seu enredo e também para resolver todas as contradições e obstáculos que aparecem em sua trajetória ao longo da obra para não sucumbir ao mundo exterior predominantemente masculino e patriarcal em que está inserida. No primeiro cenário, Jane deve disputar espaço em um ambiente ao qual não pertence socialmente, a mansão Gateshead Hall, residência e propriedade de seus tios, Sr. e Sr^a. Reed, a família abastada que, por obrigação, teve de acolher a sobrinha, visto que a família de Jane não havia mais condições de criá-la. Em todo o momento, Jane era acusada de insubordinação ao questionar as ordens e os mandamentos arbitrários da Sr^a. Reed, e, em um episódio, ao revidar as agressões de seu primo mais velho, John, é mandada para o cômodo mais sombrio da casa, o quarto vermelho, que pertencera ao falecido tio, cujo último suspiro também pertencia ao quarto:

Shaking my hair from my eyes, I lifted my head and tried to look boldly round the dark room; At this moment a light gleamed on the wall. Was it, I asked myself, a ray from the moon penetrating some aperture in the blind? [...] My heart beat

thick, my head grew hot; a sound filled my ears, which I deemed the rushing of wings; something seemed near me; I was oppressed, suffocated: endurance broke down; I rushed to the door and shook the outer passage; the key turned, Bessie and Abbot entered. (BRONTË, 1994, p.19)

O segundo cenário para o qual Jane é enviada é a Instituição Lockwood, um internato para meninas. Nesse lugar, outros obstáculos se fazem presentes, como a imensa falta de consideração da parte do diretor da escola, o Sr. Brocklehurst, com suas próprias alunas e também com a limpeza e higienização do ambiente escolar. Jane deve enfrentar mais uma vez conflitos com outras colegas de classe para se autoafirmar, mas encontra uma amizade verdadeira em Helen Burns, que, apesar de possuir este sobrenome, cuja tradução para a língua portuguesa refere-se ao verbo queimar, acaba por sucumbir ao permanecer alienada perante o tratamento e às condições em que se encontrava, falecendo devido à endemia de febre tifoide na região. Com o passar dos anos, Jane consegue a visão necessária e torna-se professora na própria instituição, conquistando a afeição das alunas e do corpo docente. Ao perceber que não havia mais para onde crescer pessoal e profissionalmente dentro da escola, Jane vai de encontro ao terceiro cenário da narrativa, a mansão Thornfield Hall, propriedade do Sr. Rochester, a quem, com o decorrer do tempo, termina por se apaixonar imensamente. Esta é a maior passagem do livro, ou seja, a parte em que Jane dedica grande atenção e minuciosidade em sua narrativa autobiográfica, e também é a fase em que encontra suas maiores contradições e angústias interiores, visto que deve afirmar-se para o senhor da mansão que insiste em desafiá-la em longas discussões sobre questionamentos íntimos, ideológicos, filosóficos e profissionais, e também afirmar-se como mulher, visto que outras moças da sociedade, como a senhorita Ingram, disputam a atenção do Sr. Rochester.

Por fim, é nesse terceiro cenário que encontramos o elemento fogo literalmente presente para ilustrar, então, as três dicotomias que representa. O fenômeno ocorre em dois momentos durante a narrativa, a primeira instância acontece quando Jane acorda no meio da noite, ouvindo barulhos estranhos e suspeitando de uma possível espionagem. Decide sair do quarto para ver o que estava acontecendo de fato, e ao passar pelo cômodo do Sr. Rochester, percebe que sua cama está em chamas:

Something cracked: it was a door ajar; and that door was Mr. Rochester's, and the smoke rushed in a cloud from thence. I thought no more of Mrs. Fairfax; I thought no more of Grace Poole, or the laugh: in an instant, I was within the chamber. Tongues of flame darted around the bed: the curtains were on fire. In the midst of blaze and vapour, Mr. Rochester lay stretched motionless, in deep sleep. (BRONTË, 1994, p.149)

A segunda instância é ao descobrir que o Sr. Rochester estava impossibilitado de contrair matrimônio, visto que já era casado com Bertha Mason. Jane decide que a melhor atitude que deve tomar é sair imediatamente da propriedade Thornfield. Nessa nova mudança de cenário, Jane acaba por encontrar outros parentes e, ao conviver com eles, deve ultrapassar contradições adjacentes com questões morais e religiosas da época, como a falta de um marido em sua vida e o grande desejo de se tornar cada vez mais independente com sua profissão, já que seu parente, o Sr. John, é um missionário. Sem saber explicar exatamente como, Jane ouve ao longe os chamados de Sr. Rochester e decide voltar, e aprende, então, que a mansão havia sido consumida por um grande incêndio causado pela primeira esposa, Bertha:

“Then Mr. Rochester was at home when the fire broke out?” “Yes, indeed was he; and he went up to the attics when all was burning above and below, and got the servants out of the beds and helped them down himself, and went back to get his mad wife out of her cell. And then they called out to him that she was on the roof, where she was standing, waving her arms above the battlements, and shouting out till she could hear her a mile off: I saw her and heard her with my own eyes. [...]” (BRONTË, 1994, p.423)

Com essas duas passagens, podemos observar, então, que as três dicotomias encontram-se presentes na narrativa, visto que a todo o momento há a luta interna de Jane para se afirmar como sujeito e para controlar seus impulsos e desejos. Há também a constante presença do peso da proximidade da morte e do (re)nascimento, como as passagens de terror do quarto vermelho e a vida nova que o evento pós-incêndio providenciou, que levam a terceira dicotomia da pureza e impureza, já que Bertha, para se libertar em todos os sentidos, psicológico, emocional e físico, literalmente queima os cômodos que abrigam as relações impuras.

No que concerne ao segundo elemento fundamental água, segundo Bachelard, é totalmente oposto ao que o fogo representa, visto que este fenômeno promove, portanto, o que o autor chama de imaginação formal, que consiste no ímpeto da inovação, aquele leitor que se satisfaz com o picaresco, o variado, o inesperado. Já o fenômeno água promove o que o autor nomeia imaginação material, que se refere à profundidade do ser humano, aquele leitor que procura achar nessas imagens tanto o primitivo quanto o eterno. Desse modo, o elemento líquido relaciona-se com o feminino, ou seja, ao contrário do fogo que é extremamente agressivo e devastador, a água é predominantemente constante, visto que o fluxo das correntes não

é variável, uniforme, não destrói ou modifica o ambiente a sua volta, e também é profunda, escondendo fissuras e segredos:

That we shall be sure of reaching the element itself, substantial water, dreamed about as a substance. Material imagination learns from fundamental substances, profound and lasting ambivalences are bound up in them. This psychological property is so constant that we can set forth its opposite as a primordial law of the imagination: a matter to which imagination cannot give a dual existence, cannot play this psychological role of fundamental matter. Matter that does not provide the opportunity for a psychological ambivalence cannot find a poetic double which allows endless transpositions. (BACHELARD, 1983, p.11)

Além de todas essas características, o autor também salienta o simbolismo de diferentes tipos de água, como as águas claras, que se referem à inocência e à transparência da vida e das relações físicas e psicológicas, as águas correntes, que consistem em imagens velozes, representando a inesgotável continuidade da vida, as águas profundas, que ilustram a profundidade e a complexidade da consciência humana, e, por fim, as águas violentas, que simbolizam diretamente a coragem do indivíduo, visto que para enfrentar águas e mares revoltos, é necessário tanto o conhecimento quanto a coragem para enfrentar as incertezas e os imprevistos que essas águas podem trazer.

Sendo assim, podemos observar que esse fenômeno aparece em grande escala no segundo romance trabalhado, *Villette*, visto que não há somente a simbologia dos diferentes tipos de água que acompanham o desenvolvimento físico e mental da personagem narradora, Lucy, como há também a presença literal do elemento água em dois momentos da narrativa. O primeiro aspecto

mencionado, de inocência e transparência, pode ser destacado no primeiro cenário em que a personagem se encontra, ou seja, a casa dos tios abastados na fictícia e pequena cidade de Bretton. Ao contrário de Jane, Lucy encontra-se lá apenas por uma temporada apesar de também possuir família de origem humilde. Podemos perceber que há certa leveza na maneira de se relacionar com a madrinha, Sr^a. Bretton e com seu filho Graham, mesmo já tendo se mostrado alienada aos acontecimentos em volta. O incidente com sua família, que, além de ser a primeira ocorrência literal do fenômeno água, visto que os perde em um terrível naufrágio, leva a personagem ao segundo aspecto do elemento, a inesgotável continuidade da vida, porque nesse momento se depara com uma situação que transforma sua condição de vida e não há outra saída a não ser depender de si mesma para tomar as decisões necessárias para sobreviver nesse mundo econômica e socialmente masculino. Essa transformação de Lucy é ilustrada também na mudança como governanta/cuidadora na casa da Senhorita Marchmont, uma senhora de sociedade, aleijada e muito doente, que permaneceu solteira por perder seu verdadeiro amor trinta anos antes. Lucy acostuma-se com a vida pacata, porém, enxerga de perto a dura realidade de que a vida e o mundo não esperam por ninguém. Com a morte dessa personagem, Lucy vê-se obrigada a mudar os rumos de sua trajetória e decide sair do interior da Inglaterra. Ela viaja para Londres, onde embarca em um navio para Labassecour, onde também, ao desembarcar, é conduzida para o internato de meninas da Madame Beck, tornando-se professora de língua inglesa. Nessa passagem, Lucy avança para o terceiro aspecto, complexidade e profundidade da consciência, visto que, além de enfrentar os mistérios que o vilarejo de Villette apresenta, como o enigmático baú que encontra na praça atrás da escola, assim como a lenda da velha freira, cuja sombra vaga pelas ruas, deve se afirmar diante do corpo docente da escola, esquivando-se da imensa intromissão que

Madame Beck comete como desculpa para proteger sua instituição e as insinuações e desconfianças do professor autocrático e machista Paul Emanuel. Nesse momento da narrativa ainda, Lucy deve enfrentar os obstáculos de duas experiências sentimentais, como o grande afeto que desenvolve pelo Dr. John, que acabamos por descobrir que se refere ao mesmo Graham, filho de sua madrinha, Sr^a. Bretton, cujo sentimento não é correspondido, visto que se apaixona pela Condessa Paulina Mary de Bassompierre, e o sentimento que cria pelo próprio professor Paul Emanuel, que apesar de terminar com as provocações, também é uma relação não correspondida, visto que a diretora da escola, Madame Beck, o padre da região Père Silas, e os parentes da falecida noiva do Sr. Paul Emanuel são extremamente contra e o enviam para as índias ocidentais a fim de supervisionar uma *plantation*. O Sr. Paul parte, mas o final da narrativa de Lucy é ambíguo, sugerindo que o professor foi vítima também de um naufrágio, concluindo a última literal presença do fenômeno água:

And now the three years are past: M. Emanuel's return is fixed. It is Autumn; he is to be with me ere the mists of November come. My school flourishes, my house is ready: I have made him a little library, filled its shelves with the books he left in my care: I have cultivated out of love for him (I was naturally no florist) the plants he preferred, and some of them are yet in bloom. I thought I loved him when he went away; I love him now in another degree: he is more my own. The sun passes the equinox; the days shorten, the leaves grow sere; but – he is coming. Frosts appear at night; November has sent his fogs in advance; the wind takes its autumn moan; but – he is coming. The skies hang full and dark – a wrack sails from the west; the clouds cast

themselves into strange forms – arches and broad radiations; there rise resplendent mornings – glorious, royal, purple as monarch in his state; the heavens are one flame; so wild are they, they rival battle at its thickest – so bloody, they shame Victory in her pride. I know some signs of the sky; I have noted them ever since childhood. God watch that sail! Oh! guard it! (BRONTË, 2011, p.483)

Nesse terceiro cenário, a luta de Lucy com sua consciência é evidente, visto que devido ao seu extremo destacamento da sua própria narrativa, nós, leitores, temos acesso aos pensamentos, desejos e impulsos mais íntimos da personagem narradora, que, a todo o momento, derrama fortes julgamentos sobre as outras personagens da obra que desafiam sua autoafirmação ou ocasionam fortes choques culturais, religiosos e/ou de gênero. Lucy acaba por mergulhar no quarto e último aspecto do fenômeno água, pois é preciso de muita coragem e determinação para enfrentar as turbulentas correntes de um amor quase impossível e seguir adiante com a provável tragédia que assola o seu final feliz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao retratarem a vida comum e cotidiana de personagens tão simples no âmbito literário, as irmãs Brontë perpetuaram seus nomes e suas histórias no imaginário coletivo de leitores do mundo todo. Charlotte, a mais velha e a mais expressiva de todas, fez uso das ferramentas de seu tempo, a ascensão dos gêneros romance e gótico, e assombrou seu público leitor com tamanha fidelidade ao cotidiano de duas heroínas vitorianas, indo além do que o período racional e neoclássico, em que estava inserida, pregava constantemente. O primeiro, o romance, serviu como o meio para que se expressasse devidamente, visto que era um gênero relativamente novo e que

abria espaço para os temas que mais se aproximavam dos leitores, o realismo da Inglaterra dos séculos XVIII e XIX, ao contrário das sagas heroicas e epopeias que o antecedeu. O segundo, o gótico, serviu, portanto, como a maneira para expressar, com grande intensidade, a subjetividade dos conflitos de comprometimento entre a moral e o social e as vontades interiores de Lucy Snowe e Jane Eyre, que se encontram em situações que as desafiam a todo o momento, pois pertencem a uma época e a um ambiente totalmente hostis. Desse modo, as narrativas ficcionais fazem parte do nosso cotidiano desde os primeiros anos de vida. Isso acontece, porque o ato de ler é consciente e agrega novos significados, valores e pontos de vista a nossa experiência de mundo. Nós, leitores, reagimos ao que está sendo lido, visto que nos identificamos com a história e com as personagens, com que nos deparamos, devido às tramas e conflitos que devem ser superados ao longo dessas histórias (BIRMAN, 1996).

Assim, os dois romances objetos de pesquisa deste trabalho são exemplos de narrativas que se mantêm atuantes e funcionais: Lucy Snowe e Jane Eyre, visto que, apesar de apresentarem a mesma estrutura narrativa, *Bildungsroman*, pertencerem à literatura gótica inglesa e a mesma situação problema para resolver ao longo da narrativa, encontram saídas diferentes, pois atingem de maneira diversa os níveis de consciência e inconsciente coletivos de seus leitores. Além de se aproximarem do público, visto que acompanhamos todas as fases da vida e do desenvolvimento, desde a infância até o fim da trajetória, a primeira, Lucy, é regida pelo elemento água, enquanto que Jane é regida pelo elemento fogo. O fenômeno aquático contrasta diretamente com o fenômeno fogo, pois é extremamente uniforme, constante e profundo, relacionando-se com a complexidade da psique humana e com a busca pelo passado primitivo, fazendo alusão às características fundamentais do gênero feminino. Além das passagens destacadas na sessão anterior, outro fato que colabora para essa interpretação é a grande presença

de personagens femininas que ocupam papéis de liderança, como a madrinha de Lucy, a Sr^a. Bretton, que, desde o falecimento do marido, deve reger a propriedade e a família, a sua primeira chefe, senhorita Marchmont, que teve que contar com sua própria força de vontade para se manter desde a juventude, e a diretora da escola, Madame Beck, que, além de ser responsável por uma instituição inteira, coordena com veracidade a ponto de invadir a privacidade de seus funcionários e de suas alunas para garantir que seu negócio aconteça da maneira correta. Já o fenômeno fogo refere-se à sagacidade da inovação e a admiração do inesperado, características que se relacionam fortemente aos atributos conferidos e impostos ao gênero masculino. Corroborando também para essa análise a predominância de personagens masculinos presente na narrativa, como a traumática lembrança da morte do tio de Jane, o próprio Sr. Rochester, que assumiu todas as responsabilidades por sua família, e também o diretor da Instituição Lockwood.

Assim, podemos afirmar que Jane Eyre transcende os obstáculos que se apresentam, contando com o apoio da estrutura narrativa do *Bildungsroman*, já Lucy Snowe transcorre seus obstáculos, porém não se apoia na estrutura narrativa devido a seu destacamento, permanecendo na posição de observadora, ao contrário de Jane Eyre que agencia suas próprias ações, se liberta do destino doméstico. Apesar das familiaridades entre as duas heroínas, *Jane Eyre* funciona em um fino preto e branco, enquanto *Villette* funciona em áreas cinzentas do psicológico e do inconsciente. Ambas as heroínas desfamiliarizaram (LODGE, 1992) o cotidiano ao questionarem o que era imposto como próprio e adequado.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston (1968). *The Psychoanalysis of Fire*. Toronto: Beacon Press.

_____. (1983). *Waters and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*. 3.ed. Dallas: The Pegasus Foundation.

BIRMAN, Joel (1996). "O Sujeito na Leitura". In: _____. *Por uma Estilística da Existência*. São Paulo: Editora 34.

BRONTË, Charlotte (1994). *Jane Eyre*. Penguin Popular Classics. London: Penguin Books.

_____. (2011). *Villette*. London: Harper Press.

DAVISON, Carol Margaret (2009). *History of the Gothic, Gothic Literature 1764 – 1824*. Malta: Gutenberg Press.

FREUD, Sigmund (1955[1919]). "The Uncanny". In: _____. *An Infantile Neurosis and Other Works*. London: The Hogarth Press.

JUNG, Carl G. (1964). *Man and His Symbols*. New York: Doubleday.

LEWIS, Mathew G. (2016). *The Monk*. London: Oxford University Press.

LODGE, David (1992). *The Art of Fiction*. New York: Viking Penguin.

RADCLIFFE, Ann (2008). *The Italian*. London: Oxford University Press.

_____. (2008). *The Mysteries of Udolpho*. London Oxford University Press.

SEDGWICK, Eve Kosofsky (1986). *The Coherence of Gothic Conventions*. New York: Methuen.

“MEU NOME É LEGIÃO”: DO DUPLO AO MÚLTIPLO EM FILMES DE POSSESSÃO DEMONÍACA

Claudio Vescia Zanini (UFRGS)

EGO TE PROVOCO

O cinema de horror é pródigo em tendências e subgêneros que marcam época. A década de 1930, por exemplo, foi pautada pela transposição maciça dos clássicos da literatura de horror para a tela pelos estúdios da Universal em Hollywood (*Drácula*, *Frankenstein*, *A Múmia*), enquanto que nos anos 50 os estúdios britânicos da Hammer capitalizaram em *Drácula* (*O Sangue de Drácula*, *As Filhas de Drácula*, *Os Ritos Satânicos de Drácula*) e seu secto vampírico, tornando Christopher Lee e Peter Cushing astros da tela. Mais tarde foi a vez dos *slashers* (*Halloween*, *A Hora do Pesadelo*, *Sexta-Feira 13*), que nos demonstraram a finitude do corpo, especialmente perante um mascarado empunhando um facão. A contemporaneidade ainda viu a disseminação do *torture porn* (*Jogos Mortais*, *A Centopeia Humana*) e do *found footage* (*A Bruxa de Blair*, *Atividade Paranormal*) ao longo das últimas duas décadas, o que indica que a curiosidade mórbida do público é particularmente ataçada por histórias “baseadas em fatos reais”.

Em meio a tantos subgêneros que desapareceram ou pelo desinteresse do público ou pelo desgaste da fórmula, os filmes de possessão e exorcismo são notáveis por sua longevidade. Em 1973 foi lançado *O Exorcista*, adaptação fílmica do romance de William Peter Blatty, que narra a luta da menina Regan MacNeil, de sua mãe Chris e dos padres Merrin e Karras contra o demônio Pazuzu, que possui o corpo de Regan. O filme encontrou seu lugar na cultura pop de uma forma que poucos filmes conseguiram fazer antes ou depois, e a

imagética torturante do filme influenciou significativamente o modo como concebemos o processo de exorcismo (OLSON; REINHARDT, 2017, p.2). Na verdade, *O Exorcista* foi além, pois deu ao horror cinematográfico credibilidade sem precedentes através de sua história bem construída, excelentes atuações e uso inovador de efeitos especiais e de som. *O Exorcista* também foi o primeiro filme de horror mais notadamente gráfico que teve seus méritos reconhecidos pela Academia, angariando dez indicações ao Oscar (incluindo melhor filme, melhor direção, melhor atriz para Ellen Burstyn, melhor atriz coadjuvante para Linda Blair e melhor ator coadjuvante para Jason Miller) e duas estatuetas (roteiro adaptado e som).

Outro aspecto que faz de *O Exorcista* um filme especial é o fato de que nele se identificam diferentes elementos dos subgêneros do horror, seja por apropriação de uma tendência anterior ou pela antecipação de algo que se consolidaria em décadas seguintes. Por exemplo, ele é uma adaptação de uma obra literária assim como os filmes da Universal, muito embora devamos observar aqui que se a Universal se reconhecia adaptadora de clássicos, esta relação se inverteu em *O Exorcista*, pois foi o filme que alçou a história de Regan e Pazuzu a tal categoria. O romance de Blatty teve como base um suposto caso real de possessão em 1949 de um menino de doze anos no interior do estado de Maryland, nos EUA, sobre o qual Blatty havia lido nos jornais da época. De acordo com Allen, Blatty pediu ajuda a William Bowdern, o padre responsável pelo exorcismo real (2016, p.10). Bowdern recusou-se, tanto porque a Igreja o orientou que assim o fizesse, quanto para preservar a identidade do menino exorcizado. Blatty escreveu o romance mesmo assim, transformando o alvo da possessão em uma menina e adicionando imagens fortes de dessacralização, violência e sofrimento. Logo veio a público a notícia de que *O Exorcista* teria sido “baseado em fatos reais” (adiantando outra tendência que se vê totalmente consolidada no cinema de

horror contemporâneo), o que levou à especulação de que na verdade Blatty havia tomado como inspiração o célebre caso de possessão da alemã Anneliese Michel (1952-1976). De todo modo, o caso de Anneliese foi de fato adaptado para o cinema anos mais tarde, em *O Exorcismo de Emily Rose* (2005), enquanto a história do menino de Maryland transformou-se no livro *Possessed*, de Thomas B. Allen (1994).

Assim como a Hammer aproveitou-se do fascínio exercido pela dominação vampírica na década de 50, também *O Exorcista* faz isso, pois assim como Drácula subjuga suas presas, Pazuzu faz o que quer com Regan – desde antes da possessão, quando a menina é vista brincando com um amigo imaginário chamado Capitão Howdy, até a objetificação perversa e desumanização a que submete a garota, as quais são detalhadamente descritas no filme. Os martírios corporais de Regan – que vão do vômito verde à levitação, passando pela penetração de um crucifixo em sua vagina e o comportamento animalístico – teriam sido fruto da imaginação de Blatty, e ao assistir ao filme, Bowdern e seu assistente no exorcismo de Maryland, o padre Walter Halloran, teriam ficado extremamente insatisfeitos (ALLEN, 2016, p.10).

A fragilidade do corpo é evidente em *O Exorcista*, e é precisamente esta ideia que pauta muito da produção de horror a partir do final da década de 1970, seja nos *slashers*, no *body horror* de David Cronenberg e Brian Yuzna, ou no pornô da tortura. Assim, a cada vez que assistimos *Sexta-Feira 13*, *A Hora do Pesadelo*, *Halloween*, *Jogos Mortais*, *O Albergue* ou *A Centopeia Humana*, reconhecemos elementos gráficos e de construção de trama primeiramente identificáveis no filme de Friedkin.

Entender a importância de *O Exorcista* para o cinema (não só o de horror) é a maneira de introduzir a proposta deste estudo, que analisa um corpus inicialmente composto por 25 filmes cujo tema predominante é o da possessão. O objetivo principal é mapear as

características gerais do duplo possuído, com ênfase em três aspectos principais: o *modus operandi* da entidade possuidora, as formas e intenções da manipulação do corpo, e a articulação do inquietante freudiano na construção destes filmes. Os filmes analisados são:

- O Bebê de Rosemary*, de Roman Polanski (1968)
- O Exorcista*, de William Friedkin (1973)
- Horror em Amityville*, de Stuart Rosenberg (1979)
- O Iluminado*, de Stanley Kubrick (1980)
- A Morte do Demônio*, de Sam Raimi (1981)
- Possessão*, de Andrzej Zulawski (1981)
- Demons: Filhos das Trevas*, de Lamberto Bava (1985)
- Stigmata*, de Rupert Wainwright (1999)
- O Exorcismo de Emily Rose*, de Scott Derrickson (2005)
- Exorcism: A Possessão de Gail Bowers*, de Leigh Scott (2006)
- [REC] Possuídos*, de Jaume Balagueró e Paco Plaza (2009)
- O Último Exorcismo*, de Daniel Stamm (2010)
- O Ritual*, de Mikael Håfström (2011)
- Filha do Mal*, de William Brent Bell (2012)
- A Morte do Demônio*, de Fede Alvarez (2013)
- Invocação do Mal*, de James Wan (2013)
- A Possessão do Mal*, de David Jung (2014)
- A Possessão de Deborah Logan*, de Adam Robitel (2014)
- Livrai-nos do Mal*, de Scott Derrickson (2014)
- O Mistério de Grace*, de Jeff Chan (2014)
- Exorcistas do Vaticano*, de Mark Neveldine (2015)
- O Misterioso Caso de Judith Winstead*, de Chris Sparling (2015)
- O Exorcismo de Molly Hartley*, de Steven R. Monroe (2015)
- A Casa dos Mortos*, de Will Canon (2015)
- Invocação do Mal 2*, de James Wan (2016)

A arbitrariedade na escolha dos filmes que compõem o corpus de análise, bem como de sua manipulação, evidencia algumas

lacunas: linguística (é um corpus predominantemente anglófono), cultural-geográfica (a vasta maioria dos filmes é dos EUA), de gênero (não são contempladas obras literárias ou séries de TV, por exemplo), de franquias ([*REC*] e *O Exorcismo de Molly Hartley* fazem parte de séries não contempladas em sua totalidade) e temporal (de 1968 a 2016, com vastos períodos não representados). Alguns destes filmes serviram apenas para compor a amostragem apresentada no início da próxima seção, e não houve aprofundamento em suas tramas. Além disso, há filmes na lista, tais como *O Bebê de Rosemary*, *O Iluminado* e *Stigmata*, nos quais não há a configuração de uma possessão demoníaca tal como o imaginário coletivo a concebe. Todavia, há momentos da análise, como o leitor poderá verificar, em que a menção a estes filmes enriquece a discussão. Assim, reconhecer a arbitrariedade e as lacunas evidencia que o objetivo desta proposta não é de modo algum esgotar a discussão, a qual se revelará rica, múltipla e aberta a novos olhares e interpretações.

QUE BELO DIA PARA UM EXORCISMO...

Alguns dados saltam à vista em uma observação superficial do corpus. Primeiramente, 96% da amostragem são compostos por filmes falados em inglês. Além da arbitrariedade na formação do corpus, que não contempla adequadamente produções de países com tradição no cinema de horror como Itália, Espanha, Japão e Turquia, explica-se a preponderância anglófona devido a aspectos como: a) a estrutura da indústria cinematográfica nos EUA no que tange à produção, distribuição e publicidade dos filmes, b) o *soft power* do cinema estadunidense, reconhecido e consumido mundialmente, c) o interesse do espectador dos EUA (e, conseqüentemente, de espectadores ao redor do mundo) em narrativas de cunho dramático-religioso em que algum tipo de possível fim do mundo seja insinuado (BRODERICK, 2010, p.227). O

corpus apresenta um filme associado à tradição italiana do cinema de horror (*Demons: Filhos das Trevas*), mas ele é falado em inglês. A honrosa exceção na lista é o espanhol [REC] (2007), cujo *remake* estadunidense é chamado *Quarentena* (2008) e transporta a história de Barcelona para Los Angeles.

Outro ponto que chama a atenção é que 68% do corpus foi produzido e lançado a partir de 2005, sendo que mais da metade (52%) surgiu nos últimos seis anos. Como bem observa Broderick), a produção cultural estadunidense do terceiro milênio foi profundamente afetada por eventos de caráter catastrófico ou apocalíptico tais como a virada do milênio, a ameaça do *bug* do ano 2000, e os ataques ao World Trade Center em 2001. Nesse contexto de crescimento da histeria, da neurose e do medo do terrorismo e das ameaças invisíveis, a indústria cinematográfica dos EUA identificou um nicho pleno de possibilidades (2010, p.228-229).

O título do filme é um dos primeiros recursos utilizados para chamar a atenção do espectador, portanto é interessante observar os dados obtidos a partir de uma breve análise semântica dos títulos brasileiros destes filmes: 20% deles (5 no total) apresentam a palavra *mal*, e 68% (17) dão ênfase a algum processo relacionado à possessão, através dos termos *exorcismo*, *ritual*, *invocação*, ou *possessão*, sendo que alguns outros fazem referência a alguém que está envolvido no processo em questão (*exorcista(s)*, *possuído*). No caso de os *Exorcistas do Vaticano*, percebe-se o poder que *O Exorcista* ainda exerce no imaginário popular brasileiro, pois enquanto o título original refere-se aos arquivos (*The Vatican Tapes*), o título brasileiro remete aos padres.

O último dado percebido nesta breve análise de títulos é que, aparentemente, demônios têm mais facilidade ou preferem possuir corpos de mulheres. Em 32% dos títulos (8 no total) há uma referência a algo – geralmente o nome – que denote que a pessoa

possuída é do sexo feminino (Rosemary, Emily Rose, Deborah Logan, Judith Winstead, A Filha, Grace, Molly Hartley, Gail Bowers).

Há que se ressaltar que alguns dos filmes analisados trazem uma personagem do sexo masculino possuído, tal como em *O Ritual e A Possessão do Mal*, cujo título em inglês dá ainda mais ênfase a tal fato (*The Possession of Michael King*). Podemos incluir aqui *O Iluminado*, que apresenta uma personagem cuja possessão é uma metáfora menos satânica que em outros filmes, uma vez que o aspecto religioso não é preponderante. Tal diferença reforça o ponto aqui defendido, qual seja, que parte importante do padrão estabelecido em filmes de possessão demoníaca requer uma pessoa do sexo feminino como alvo da entidade possuidora. Assim, a entidade que possui Jack Torrance é um tipo de “demônio privado”, o qual encontra no isolamento proporcionado pelo Overlook Hotel as condições ideais para escapar do controle repressor.

E se por um lado a ficção fílmica satânico-demoníaca carece de homens possuídos, por outro ela é prolífica em histórias que representam o Diabo em pessoa na pele de um homem, tal como em *O Advogado do Diabo* (Al Pacino), *Coração Satânico* (Robert de Niro) e *As Bruxas de Eastwick* (Jack Nicholson), por exemplo.

VOCÊ SABE O QUE ELA FEZ, A VADIA DA SUA FILHA?

Se existe um padrão identificável no cinema de possessão demoníaca, faz-se necessário mapear suas características, o que envolve o perfil preferencial de alvos e o *modus operandi* da entidade possuidora. Júlio França pontua a existência de uma tríade de elementos que caracteriza a ficção gótica por excelência: a) o *locus horribilis*, b) o retorno assombroso do passado, e c) a personagem monstruosa (2015, p.135). Apesar de não pretendermos aproximar os filmes aqui debatidos da tradição teórico-crítica do gótico, o

mapeamento destas três características nos ajudará a compreender o padrão identificado em muitas das tramas.

Os filmes de possessão tendem a apresentar indivíduos e espaços cujas histórias propiciam o retorno assombroso do passado, sem o qual não há história. Assim, temos em alguns destes filmes cenários que de tão preponderantes podem ser mesmo considerados personagens das histórias, tais como o já citado Overlook Hotel de *O Iluminado*, o novo apartamento de Rosemary em *O Bebê de Rosemary*, a casa e o jardim de Deborah Logan, e a casa de *O Horror de Amityville*, cujo pôster principal confere ao espaço traços de personificação ao apresentar luzes convenientemente acesas ou apagadas e portas e janelas estrategicamente abertas ou fechadas, atribuindo à casa um rosto maléfico. Na franquia *A Invocação do Mal* tal ideia fica evidente, uma vez que os casos investigados pelo casal Warren ocorrem em casas cujo passado se revela terrível, e cujo retorno se materializa, dentre outros modos, através da possessão de um novo habitante do lugar. Também a casa dos Warren se torna local propício a tais manifestações, não apenas devido à natureza de seu ofício, mas porque a cada caso resolvido pelo casal um objeto é levado do lugar assombrado para um museu insólito que eles mantêm em casa. O mais célebre desses objetos é sem dúvida alguma a boneca Annabelle, merecedora de sua própria franquia, iniciada em 2014.

O alvo da possessão demoníaca recorrentemente demonstra algum tipo de vulnerabilidade, embora tal termo seja de difícil definição. Afinal, o que faria alguém estar mais propenso a hospedar um demônio dentro de si? O primeiro desses fatores de vulnerabilidade parece ser o gênero da pessoa, e as mulheres, como se viu na seção anterior, são o alvo favorito dos demônios ficcionais. Isto se explica devido à inserção da possessão demoníaca na tradição judaico-cristão, cujas narrativas tendem a apresentar a mulher como catalisadora do mal e impura. A mais famosa dessas histórias está no

Gênesis, livro inaugural da Bíblia que, entre outras coisas, descreve como a insistência e teimosia de Eva (cuja subordinação a Adão é configurada na sua origem, já que Eva nasceu da costela dele) levaram Adão a provar do fruto proibido, proveniente da árvore da sabedoria, o que levou a humanidade a perder seu direito ao Éden. Diversos livros bíblicos, inclusive os apócrifos, apresentam personagens femininas como moralmente inferiores aos homens, como nos casos de Maria Madalena (a prostituta arquetípica), a insolente Lilith (transformada em bruxa e serpente), a vingativa Salomé e a traçoieira Dalila. *O Testamento de Ruben*, um dos livros apócrifos, e cuja escrita remonta aproximadamente ao ano 106 a.C., também se projeta no mito de Adão e Eva,

com Eva incitando Adão ao pecado e por consequência servindo de exemplo para que as mulheres terrenas pudessem seduzir os Anjos Guardiães. Mas, ao imputar a culpa pelo pecado pelo mal às mulheres, muito mais do que aos homens, Ruben antecipou grande parte de tudo aquilo que mais tarde foi pregado em nome de Deus. Ele evocou a imagem dos Anjos Guardiães possuindo as mulheres, ao mesmo tempo que elas faziam amor com seus maridos, argumentando que estas mulheres tinham sido envenenadas pelo mal no momento mesmo em que nasceram. (STANFORD, 2003, p.50-51)

A partir desta perspectiva, entende-se não apenas o fascínio, mas também a necessidade histórica que os filmes de possessão têm de trazer mulheres possuídas em suas tramas, pois ao fazer isso atingem o inconsciente coletivo de parte significativa da audiência. Contudo, há outros aspectos que podem complementar a vulnerabilidade à possessão: há casos em que a mulher é muito jovem (Regan de *O Exorcista*, Nell em *O Último Exorcismo* e Emily Rose), e no polo oposto, um caso verificado em que a possuída é

idosa – Deborah Logan, cuja história é retratada no formato de falso documentário justamente porque a equipe de médicos responsáveis pela filmagem crê que ela sofre de uma doença associada à velhice.

O nível de religiosidade dos envolvidos também deve ser levado em consideração: por um lado, há padres cuja relação com a fé deve ser posta à prova (*O Exorcista, Ritual*), e, por outro, famílias cujos valores advêm do fundamentalismo e da ignorância (*O Último Exorcismo, O Mistério de Grace, O Exorcismo de Emily Rose*), o que nos permitiria questionar o quanto desta propensão à possessão não corresponde a falhas esperadas e inevitáveis dos mecanismos de repressão – sobretudo sexual – por parte das possuídas, as quais muitas vezes são adolescentes, como pontuado anteriormente. No outro lado deste espectro estão personagens sem religiosidade alguma ou com desprezo e irreverência para com os dogmas religiosos, como em *Stigmata, Livrai-nos do Mal, O Bebê de Rosemary, A Possessão do Mal* ou em *O Exorcista*, em que a possessão pode ser lida como um castigo ou oportunidade de aprendizado religioso e crescimento espiritual.

Aliadas à condição da mulher estão diferentes facetas da maternidade que esses filmes exploram: há aquelas que foram fecundadas pelo próprio Diabo, como em *O Bebê de Rosemary* ou *A Profecia*; há a mãe que deve lidar com a possessão da prole, como se verifica em *O Exorcista*, e a mãe que se torna alvo da entidade e que coloca a existência dos filhos como critério primordial em sua luta contra o demônio possuidor, como ocorre com Carolyn Perron e Lorraine Warren nos filmes da série *A Inovação do Mal*.

Finalmente, retornamos à associação histórica entre a possessão e o ato sexual. Estes filmes exploram tal aspecto de diversas maneiras, que vão do sexo ritualístico com vistas à reprodução do novo Anticristo (*O Bebê de Rosemary*) até a presença de comportamentos sexuais criminosos ou não ortodoxos como o incesto e a pedofilia (*O Último Exorcismo*), e o estupro, como no filme

A Morte do Demônio original, em que galhos e árvores tornam-se o corpo diabólico que violenta Cheryl.

Ainda no campo da sexualidade feminina, nota-se que alguns filmes exploram questões culturais, tais como o início da vida sexual da jovem. Tanto Regan quanto Nell perdem a virgindade em contextos mais profanos do que o “normal”, uma vez que a protagonista de *O Exorcista*, uma menina de doze anos, penetra a si mesma com um crucifixo enquanto está possuída; a garota de *O Último Exorcismo*, de quinze anos, engravida do padre da paróquia local. Entretanto, engana-se quem julga que tais tensões são prerrogativa de meninas no início de sua vida sexual: tanto para Chris MacNeil, a mãe de Regan (papel de Ellen Burstyn em *O Exorcista*) quanto para Anna, personagem de Isabelle Adjani em *Possessão*, o divórcio recente é visto como possível explicação para o que ocorre de “estranho” a elas. O contexto em que os dois filmes foram lançados (entre meados dos anos 70 e início dos anos 80) não compreendia o divórcio com a clareza e a naturalidade de hoje. Chama a atenção que em ambos os filmes as mulheres parecem decididas ou bem-resolvidas quanto à questão – Chris é uma atriz bem-sucedida com vida social intensa, ao passo que Anna é quem pede o divórcio ao marido – e isso talvez incomodasse a sociedade da época. Este detalhe, talvez pequeno e provavelmente ignorado por boa parte dos espectadores, é crucial para percebermos a relação entre a ansiedade familiar e a propensão à possessão demoníaca. Em *A Família em Desordem*, Elisabeth Roudinesco discorre sobre as novas configurações familiares e os diversos papéis das mulheres do final do século XX, de modo complementar à reflexão aqui proposta:

Assim, foi primeiramente do declínio do poder divino do pai, e de sua transferência para uma ordem simbólica abstrata, depois da maternalização da família, que surgiu, em toda sua força, a sexualidade das mulheres. Um

desejo feminino, fundado ao mesmo tempo sobre o sexo e o gênero, pôde então brotar, depois de ser tão temido, à medida que os homens perdiam o controle do corpo das mulheres. Com a conquista definitiva de todos os processos de procriação pelas mulheres, um temível poder lhes foi reservado no final do século XX. Elas adquiriram então a possibilidade de se tornar mulheres prescindindo da vontade dos homens. Daí uma nova desordem familiar consecutiva ao surgimento de uma nova fantasia de abolição das diferenças e das gerações. (2003, p.118)

A articulação da ideia de Roudinesco com as narrativas de possessão demoníaca nos leva ao impasse do seguinte paradoxo: se por um lado as narrativas aqui analisadas nos apresentam mulheres que agora podem viver a vida e lidar com sua sexualidade sem a primazia do homem, por outro lado, temos seres sobrenaturais invariavelmente masculinizados que dominam o corpo feminino, subjugando as mulheres através da força física e espiritual, e frequentemente levando-as ao comportamento lascivo e sedutor. Portanto, observamos que mesmo que as narrativas de possessão e exorcismo pretendam reforçar ansiedades femininas com as novas configurações afetivas, sociais e sexuais que se apresentam, na verdade é a fragilidade masculina perante tais novidades que é metaforizada nas histórias. E a título de encerramento desta discussão, cabe ressaltar que há inúmeros estudos que se dedicam a identificar e problematizar a misoginia no cinema de horror, sobretudo em relação à sexualidade da mulher. O mais célebre destes estudos é *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, publicado pela primeira vez em 1993.

Assim como o alvo de possessão em filmes apresenta um perfil delimitado com relativa facilidade, também o *modus operandi* da

entidade parece ser identificável com base em elementos recorrentes nos filmes analisados. Em geral, o demônio é conjurado através de um objeto, tal como um amuleto antigo e uma tábua de *Ouija (O Exorcista)* ou um livro que contenha palavras ritualísticas, como em ambas as versões de *A Morte do Demônio*. Contudo, é através da existência do museu dos Warren em *A Invocação do Mal* que percebemos o quanto atividades paranormais de toda sorte estão imbricadas na força de um objeto. O filme termina com a adição ao museu do carrossel de brinquedo que ocasionou a possessão da matriarca da família Perron.

Os objetos invariavelmente têm forte relação com episódios passados do lugar onde são encontrados, e é através da relação triangular entre o objeto, o ambiente e seus novos ocupantes que se confirma a existência do *locus horribilis*, *topos* tradicional do gótico e da ficção de possessão. Em *A Morte do Demônio*, o livro contendo palavras de invocação é produto da investigação feita por um estudioso em momento anterior à diegese da história principal, ao passo que o carrossel de brinquedo encontrado por uma das crianças da família Perron em *Invocação do Mal* remonta a episódios de caça às bruxas e homicídios ocorridos séculos antes da chegada dos Perron a casa. As más vibrações do lugar também remontam a crimes e atividades de adoração ao diabo prévias, tais como em *O Bebê de Rosemary* e *Horror em Amityville*.

A entidade faz sua presença ser percebida aos poucos, através de eventos pouco perceptíveis e aparentemente irrelevantes: portas que se fecham e luzes que se apagam sozinhas, objetos que se movem, sons misteriosos ou confusos (risadas, sussurros, gritos, batidas, sopro do vento), crianças que conversam com amigos imaginários e fazem desenhos peculiares, ou animais de estimação que reagem de modo estranho ao novo ambiente. Geralmente entende-se que um demônio está se manifestando quando a possessão do corpo começa a ocorrer mais claramente, num

processo que implica dor, danos ao corpo da pessoa possuída, comportamento animalístico e profano, e, em alguns casos, a morte.

MIRABILE DICTU

O corpo feito de carne e osso possuído pelo demônio é a arena onde são travadas as disputas entre seres humanos, cuja maior arma é a fé, e entidades sobrenaturais desconhecidas de poder imensurável. Em uma famosa cena de *O Exorcista*, a menina Regan, já possuída, machucada e manchada de vômito verde aparece amarrada aos postes da cama. Com sua voz gutural, Regan/Pazuzu pede ao padre Karras que ele desamarre os nós. O padre então questiona por que o demônio mesmo não o faz, já que é tão poderoso, ao que Pazuzu responde que seria uma demonstração irrelevante de seu poder.

A cena descrita é importante para entendermos alguns dos aspectos mais relevantes da dinâmica entre a entidade e o corpo que possui. Se os filmes nos ensinaram algo sobre possessão demoníaca (ao menos sobre a falsa, é o que afirmariam os padres Bowdern e Halloran), é que não há possessão sem a *perversão* e a *animalização* do corpo. Entendemos *perversão* de maneira articulada com a discussão acerca da conotação sexual da possessão descrita anteriormente, ou seja, como a forma erótica do ódio, “um tipo de aberração habitual, preferencial, necessária à satisfação plena, e, principalmente, motivada pela hostilidade [...] um estado em que alguém deseja danificar um objeto” (STOLLER, 2015, p.52). Adaptando a definição às nossas necessidades presentes, quem deseja causar dano é o demônio possuidor, e o objeto danificado é invariavelmente o corpo da pessoa possuída. Em momento posterior de sua definição, Stoller afirma que os termos *aberração*, *desvio* e *perversão* foram classificados como sinônimos no passado, “classificando determinado ato como aberrante não necessariamente

com base nos critérios de quem os pratica, e sim nos de quem observa” (2015, p.53). Tal ideia é particularmente interessante para esta análise, pois equipara o demônio e o espectador em termos de perversão, comprovando que nesse inter-jogo da curiosidade e da abjeção todo homem “corria sempre o risco de ser constrangido a se descobrir perverso – isto é, monstruoso, anormal” (ROUDINESCO, 2008, p.15).

A problematização de Elisabeth Roudinesco acerca da destruição do corpo carnal explica a ausência do termo *vítima* neste texto. Não há dúvida que o caminho da possessão descrito no cinema de horror é permeado por sofrimento, humilhação e perversão sádica, desumanizadora. Entretanto, a psicanalista e historiadora francesa coloca, a exemplo de Burke e Kristeva antes dela, o sublime e o abjeto lado a lado, pontuando que a destruição do corpo enseja a aspiração à santidade, e que sobreviver a práticas degradantes pode tornar-se expressão do mais consumado heroísmo (2008, p.18-19). Nesse sentido, temos dois filmes na lista que são exemplares do que Roudinesco sugere. Enquanto *Stigmata* explora a condição única que intitula o filme – a ideia de que alguns poucos são marcados por Deus, o que se evidencia através da reprodução sacrossanta das chagas do Jesus crucificado, tal como teria ocorrido a São Francisco de Assis – em uma das últimas cenas em *O Exorcismo de Emily Rose*, o padre Moore descreve um sonho em que Emily Rose explica a ele o porquê de aceitar submeter-se às dores e torturas da possessão: ela alega que através de sua história as pessoas poderão testemunhar o poder da fé e de Deus – em outras palavras, Emily Rose torna-se instrumento para um *mirabile dictu* divino.

Independentemente do caráter sacro da possessão, ela geralmente inclui a perversão do corpo. A voz dos alvos de possessão tende a tornar-se gutural, e a fala é substituída por grunhidos muitas vezes. A vasta maioria dos possuídos tem o inglês como primeira língua, e, no entanto, em alguns casos (Regan, Emily Rose, Padre

Lucas e Nell, por exemplo) verifica-se a presença da xenoglossia, fenômeno que consiste em alguém falar uma língua não adquirida previamente, devido a poderes paranormais. A multiplicidade linguística inclui o alemão, o francês, o hebraico e o aramaico, entre outros idiomas.

A desumanização tipicamente percebida nestes filmes também inclui a aquisição de características de animais, tais como a dilatação das pupilas (ou mais de uma pupila, como na série de TV *O Exorcista*), habilidades como o voo, a levitação, a língua bifurcada, o caminhar em quatro apoios (ou como uma aranha, em famosa cena de *O Exorcista* incluída na versão do diretor de 1998, em que Regan desce as escadas de casa não apenas sob quatro apoios, mas de costas), e comportamentos tais como arranhar a parede.

NÓS SOMOS AQUELES QUE HABITAM DENTRO

Parte da conduta sádica da entidade possuidora envolve a descaracterização da pessoa possuída, mas esse processo de mudança física nunca é total, pois é necessário que tanto os familiares da ficção quanto os membros da audiência percebam, por debaixo das feridas e escaras, algo da forma original da pessoa. Tal configuração nos remete aos postulados de Sigmund Freud no ensaio “O Inquietante”, originalmente publicado em 1919, seminal para o entendimento de questões relacionadas ao duplo ficcional. O duplo inquietante se manifesta a partir da articulação do *Heimlich* (familiar, pertencente a casa, amigável, doméstico, domado, íntimo, confortável) e o *Unheimlich* (incômodo, angustiado, escondido, secreto, privado) (2010, p.333-337).

O termo *Heimlich* abarca a dialética da privacidade – há coisas que são da casa ou de casa e, portanto, devem permanecer privadas, uma vez que são particularidades da família ou do indivíduo, relacionadas a desejos, instintos e hábitos dos quais a pessoa

provavelmente crê que deve se envergonhar. Desta forma, podemos pensar no *Heimlich* também como uma parte do eu que está escondida, e que deve permanecer assim para a manutenção da normalidade, da normatividade e da respeitabilidade. Já o *Unheimlich* – o estrangeiro, o indomado, não-familiar – pode tornar-se público à revelia das pessoas, e apesar de seu caráter secreto, o que nos remete novamente à possibilidade da vergonha e da culpa.

Desta forma, institui-se uma relação entre o familiar e o não-familiar, o secreto e o revelado, que é crucial nos filmes de possessão demoníaca: por um lado, as famílias afligidas pela possessão querem manter a situação escondida, o que é facilitado pelo silêncio implícito e compulsório de um padre em tal situação; por outro lado, o horror e o sofrimento da possessão acabam de algum modo tornando-se públicos para membros externos à estrutura doméstica possuída – não apenas padres, psicólogos e médicos, mas, em certa medida, os membros da audiência. Invariavelmente há diálogos em que membros da família da pessoa possuída expressam incredulidade, vergonha e culpa, o que só ocorre porque o secreto torna-se público.

Outro significado da dicotomia *Heimlich-Unheimlich* remonta ao familiar e ao não-familiar. Neste sentido, filmes de possessão sugerem uma discussão sobre identidade e individualidade similar àquela dos filmes de zumbi. A contaminação zumbi e a possessão demoníaca levam o indivíduo a um limiar entre o ser e o não ser, entre o humano e o sobre-humano/inumano/desumano. Um aspecto que torna a situação ainda mais dolorosa para quem está ao redor da pessoa possuída é a possibilidade de ainda reconhecer, por debaixo das escaras e do comportamento animal (expressão visual do *Unheimlich*), a forma e talvez um pouco da essência do ente querido pré-possessão (o *Heimlich* aceito e pautado pela convenção). É por isso que a situação de uma mãe (Chris MacNeil), uma filha (Sarah Logan) ou um irmão (Ash em *A Morte do Demônio*) é duplamente

difícil: não apenas algo não-familiar e perigoso surge, mas o familiar dilui-se de maneira monstruosa.

Parte do comportamento de entidades satânicas envolve mentir e enganar, em contraposição direta e facilmente compreensível ao caminho de justiça e retidão proposto por Deus. Nas narrativas aqui discutidas, a pessoa possuída frequentemente assume outras identidades a fim de confundir o exorcista ou de passar uma falsa sensação de tranquilidade. O caso mais célebre é novamente *O Exorcista*, em que a possuída Regan fala com a voz da mãe do padre Karras, o que o torna mais sensível e vulnerável durante o exorcismo. *A Morte do Demônio* também explora a ideia na passagem em que a possuída Cheryl, trancada em um porão, volta a falar com sua voz meiga, numa tentativa de sensibilização das pessoas que a trancaram, incluindo seu irmão Ash.

Ainda que mantenha traços do eu original, o eu possuído é manifestação cruel e diabólica do duplo. Otto Rank, um dos maiores estudiosos do duplo psicanalítico e de suas representações na literatura, comenta que a ausência do reflexo ou de sombra por parte de um indivíduo nada mais é que uma metáfora para a ausência da alma, fator que verificamos, ainda que de modo diverso e por vezes temporário, nas narrativas de possessão, cuja metáfora principal tende a descrever a “perseguição pelo duplo, tornado independente, que sempre e em toda parte – invariavelmente com efeitos catastróficos [...] – vem perturbar a vida do eu” (2013, p.23-24).

O que torna a existência da pessoa possuída ainda mais dura é que ao invés de um duplo, é um múltiplo que persegue e tortura, e suas facetas são cruéis: vão da deformidade demoníaca ao restabelecimento temporário da realidade pré-possessão, passando pela animalização e pela hipersexualização. Este múltiplo demoníaco é expresso em alguns filmes no momento do ritual em que o exorcista obriga a entidade a apresentar-se pelo nome, o que interfere no modo como o processo deve ser conduzido. Tanto em *O*

Exorcismo de Emily Rose quanto em *O Ritual* a entidade apresenta-se não como uma, mas como várias. Quando o padre Moore ordena à entidade possuidora de Emily Rose que diga seus seis nomes, a apresentação ocorre em línguas diferentes (na ordem: hebraico, latim, grego, alemão, neo-aramaico assírio e inglês) e com menção a seis personagens cujas histórias e personalidades são historicamente vistas como demoníacas: Caim, assassino de seu irmão Abel; Nero, o imperador romano incendiário; Judas, cuja traição culminou na crucificação de Jesus; Legião, nome utilizado na identificação de um demônio possuidor nos evangelhos de Marcos, Lucas e Mateus; Belial, que vem do hebraico *sem valor* e é apresentado no Novo Testamento como a antítese de Jesus, comandante de forças das trevas; e, por último, mas não menos importante, o próprio Lúcifer.

Independentemente do número de manifestações demoníacas do duplo, há que se observar que elas proporcionam ao alvo da possessão uma experiência singular, rica em interpretações não apenas do ponto de vista religioso, mas também do psicanalítico. Dessa forma, ao falarmos no duplo não podemos deixar de contrapor as ideias de Freud às de Rank. A maior diferença entre os dois teóricos é apontada por Schneider, o qual afirma que para Freud existe uma crença há muito abandonada na existência de um segundo eu, e que é capaz de ser reconfirmada na realidade experimentada ou descrita – tal reconfirmação é o que produz a sensação inquietante. Já Rank enxerga o duplo como o retorno de medos reprimidos da morte à consciência que expressamos icônica e culturalmente através de manifestações do duplo, tais como fantasmas, vampiros, zumbis e possuídos (2004, p.109).

O olhar psicanalítico mais enriquecedor para as narrativas de possessão é aquele que articula as duas ideias, as quais são complementares, e não excludentes. Se há um segundo eu reprimido, a possessão demoníaca – cuja autenticidade é de difícil comprovação – parece ser produto de um contexto que evidencia uma falha nos

mecanismos de repressão. Isso poderia explicar por que o comportamento da pessoa possuída é essencialmente voltado para a exacerbação de desejos geralmente vistos como imorais ou impuros. Mas não resta dúvida de que a possessão e o exorcismo podem levar à morte, seja porque o demônio possuidor tem poder de matar o corpo que possui, ou porque o corpo possuído está muito debilitado. A partir dessa perspectiva retomamos Rank, cujo postulado fala em retorno de medos reprimidos da morte. Tais medos provavelmente voltam em contextos onde entendemos conscientemente que corremos o risco de morrer, e se há espaço para manifestações conscientes de quem é possuído, é possível crermos que esses medos não apenas retornam, mas que tal retorno é sentido e, em certo nível, compreendido.

EGO TE ABSOLVO

As narrativas fílmicas de possessão demoníaca permanecem instigantes há quatro décadas, mas tais histórias são contadas há muito mais tempo em outros meios. Por lidarem essencialmente com o desconhecido e envolverem poderes e instâncias de difícil quantificação e compreensão, elas continuarão a intrigar ouvintes, leitores e espectadores. É precisamente na incerteza oriunda da articulação do impalpável e do tangível que essas histórias exercem seu fascínio. Afinal, como saber se o que se vê é um caso de possessão demoníaca ou um conjunto de condições que atestam a vulnerabilidade psicológica da pessoa? *O Exorcismo de Emily Rose* é, dentre todas as narrativas citadas aqui, a que melhor pontua tal dúvida, uma vez que é simultaneamente um filme de possessão e um drama de tribunal que descreve um julgamento em que o padre exorcista é acusado da morte da garota. A medicação que teoricamente protegeria o corpo da garota interferiria com o

processo de exorcismo, e, de acordo com o laudo inicial, a falta de medicação apropriada levou a garota à morte.

Os indivíduos possuídos apresentam um duplo demoníaco que se expande e invariavelmente se torna múltiplo, em uma demonstração clara daquilo que os contadores de história no cinema creem que seja a forma mais efetiva de trabalho dos demônios: a manifestação de diversas facetas e personalidades contidas em um indivíduo, e que encontram em determinado contexto a situação perfeita para seu surgimento. O que torna Regan, uma doce menina de doze anos, propensa à possessão? A dissolução do modelo típico de família através do divórcio de seus pais? A descoberta de suas potencialidades sexuais? A falta de religião na família? Uma característica de sua alma que fez com que Deus e/ou um demônio a escolhessem para isso? A má sorte de ter contato com um objeto contaminado por energias negativas? As possibilidades são inúmeras, e as respostas não são – aliás, não poderiam ser jamais – objetivas e redutoras.

A multiplicidade do duplo demoníaco se manifesta principalmente através de aspectos físicos e espirituais. O corpo é manipulado, revirado, machucado e monstrificado, além de levado a cometer atos de dessacralização e heresia. Nesse sentido, bem como em qualquer outro que se refira a narrativas de possessão, *O Exorcista* permanece seminal, posto que nenhum filme posterior dissociou-se dele. Trata-se de um texto fílmico inovador não só em sua época, mas ainda hoje, e que é capaz de agradar quem busca o nojo, o sagrado, o insólito, o mistério e o horror. Como se não bastasse isso, é também uma narrativa que discute o que somos capazes de fazer na luta pela vida, pela manutenção daquilo que amamos e que nos faz felizes – e aí está o maior paradoxo dentre todos os apresentados aqui: mesmo em meio aos horrores mais intensos, é possível enxergar a beleza.

REFERÊNCIAS

A CASA dos Mortos (2015). Direção: Will Canon. Produção: Lee Clay e James Wan. Paris Filmes; Dimension Films, (83 min).

ALLEN, Thomas B. (2016). *Exorcismo*. Rio de Janeiro: Darkside.

A MORTE do Demônio (2013). Direção: Fede Alvarez. Produção: Bruce Campbell, Roberet Tapert e Sam Raimi. Sony Pictures; TriStar Pictures, (97 min).

A POSSESSÃO do Mal (2014). Direção: David Jung. Produção: Paul Brooks, Jaime Burke, Guy Danella, Jef Levine, Scott Niemeyer e Tedi Sarafian. Anchor Bay Films; Playarte; Quickfire Films, (83 min).

BRODERICK, Mick (2010). "Better the Devil You Know: Film Antichrists at the Millennium". In: CONRICH, Ian (Org.). *Horror Zone: The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. London/NY: I.B. Tauris. p.227-244.

DEMONS: Filhos das Trevas (1985). Direção: Lamberto Bava. Produção: Dario Argento. DACFILM, (88 min).

EVIL Dead: A Morte do Demônio (1981). Direção: Sam Raimi. Produção: Robert Tapert. Sony Pictures; Renaissance Pictures, (85 min).

EXORCISTAS do Vaticano (2015). Direção: Mark Neveldine. Produção: Chris Cowles, Chris Morgan, Gary Lucchesi e Tom Rosenberg. Lionsgate; H2F Entertainment; Lakeshore Entertainment; Pantelion Films, (96 min).

FILHA do Mal (2012). Direção: William Brent Bell. Produção: Matthew Peterman e Morris Paulson. Insurge Pictures; Paramount Pictures, (83 min).

FRANÇA, Júlio (2015). "As Sombras do Real: A Visão de Mundo Gótica e as Poéticas Realistas". In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (Orgs.). *Literatura Brasileira em Foco VI: Em Torno dos Realismos*. Rio de Janeiro: Casa Doze. p.133-146.

FREUD, Sigmund (2010). "O Inquietante". In: _____. "*O Homem dos lobos*" e outros textos. Obras Completas. (Vol.XIV). São Paulo: Cia. das Letras.

INVOCAÇÃO do Mal (2013). Direção: James Wan. Produção: Tony DeRosa-Grund, Peter Safran, Rob Cowan e James Wan. Warner Bros. Pictures; Warner Home Video, (112 min).

INVOCAÇÃO do Mal 2 (2016). Direção James Wan. Produção: Peter Safran, Rob Cowan e James Wan. Warner Bros. Pictures; Warner Home Video, (134 min).

LIVRAI-NOS do Mal (2014). Direção: Scott Derrickson. Produção: Jerry Bruckheimer. Sony Pictures; Screen Gems; Jerry Bruckheimer Films, (118 min).

O BEBÊ de Rosemary (1968). Direção: Roman Polanski. Produção: William Castle. Paramount Pictures, (137 min).

O EXORCISMO de Emily Rose (2005). Direção: Scott Derrickson. Screen Gems; Sony Pictures, (119 min).

O EXORCISMO de Molly Hartley (2015). Direção: Steven Monroe. Produção: Mike Elliott, Justin Bursch e Greg Holstein. 20th Century Fox, (96 min).

O EXORCISTA (1973). Direção: William Friedkin. Produção: William Peter Blatty. Warner Bros. Entertainment, (122 min).

O EXORCISTA: Versão do Diretor (2000). Direção: William Friedkin. Produção: William Peter Blatty. Warner Home Video, (133 min).

O ILUMINADO (1980). Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Warner Bros; Warner Home Video, (144 min).

OLSON, Christopher; REINHARDT, CarrieLynn D. (2017). *Possessed Women, Haunted States: Cultural Tensions in Exorcism Cinema*. Lanham: Lexington Books.

O MISTÉRIO de Grace (2014). Direção: Jeff Chan. Produção: Adam Green, Kevin DeWalt, Cory Neal e Ingo Vollkammer. Sony Pictures, (87 min).

O RITUAL. (2011). Direção: Mikael Håfström. Produção: Beau Flynn e Tripp Vinson. Warner Bros, (114 min).

O ÚLTIMO Exorcismo (2010). Direção: Daniel Stamm. Produção: Eli Roth, Eric Newman, Marc Abraham e Thomas Bliss. StudioCanal; Playarte, (87min).

POSSESSÃO (1981). Direção: Andrzej Zulawski. Produção: Marie-Laure Rayre. Gaumont, (125 min).

RANK, Otto (2013). *O Duplo: Um Estudo Psicanalítico*. Tradução: Erica Luisa Sofia Foerthmann Schultz. Porto Alegre: Dublinense.

[REC] Possuídos (2009). Direção: Jaume Balagueró e Paco Plaza. Produção: Julio Fernández Rodríguez. Televisión Española; Filmax; Castelao Productions, (85min).

ROUDINESCO, Elisabeth (2003). *A Família em Desordem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

_____. (2008). *A Parte Obscura de Nós Mesmos: Uma História dos Perversos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

SCHNEIDER, Steven Jay (2004). "Manifestations on the Literary Double in Modern Horror Cinema". In: _____. (Ed.). *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*. Cambridge: Cambridge University Press. p.106-121.

STANFORD, Peter (2003). *O Diabo: Uma Biografia*. Rio de Janeiro: Gryphus.

STIGMATA (1999). Direção: Rupert Wainwright. Produção: Frank Mancuso Jr. e Tom Lazarus. Fox Sony-DADC; Metro-Goldwyn-Mayer, (103 min).

STOLLER, Robert (2015). *Perversão: A Forma Erótica do Ódio*. São Paulo: Hedra.

THE AMITYVILLE Horror (1979). Direção: Stuart Rosenberg. Produção: Samuel Z. Arkoff, Elliot Geisinger e Ronald Saland. American International Pictures, (117 min).

THE ATTICUS Institute (2015). Direção: Chris Sparling. Produção: Peter Safran. Anchor Bay Entertainment, (83 min).

THE TAKING of Deborah Logan (2014). Direção: Adam Robitel. Produção: Jeff Rice e Bryan Singer. Bad Hat Harry Productions; Millenium, (90 min).

THE POSSESSION of Gail Bowers (2006). Direção: Leigh Scott. Produção: David Michael Latt, Sherri Strain e David Rimawi. Asylum Home Entertainment; The Asylum, (91 min).

MEMÓRIAS DE UM MEDO DE INFÂNCIA: OS CASOS DO SENHOR SCROOGE, EM DICKENS, E NATHANAEL, EM HOFFMANN

Daniel Maggio Michels (UFRGS)

Márcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS)

O presente capítulo aproxima Charles Dickens e E. T. A. Hoffmann ao comentar duas de suas personagens icônicas – Ebenezer Scrooge, o avaro solitário de *Uma História de Natal*, e o problemático estudante Nathanael, de *O Homem da Areia* – ambas buscando estratégias para lidar com seus duplos, seus espelhos, suas sombras. Começamos pelo caso de Scrooge, que se vê às voltas com quatro fantasmas: uma alma penada (seu falecido sócio Marley) e três espíritos (do Passado, do Presente e do Futuro), que o levam em uma viagem de autoconhecimento, em uma narrativa de estrutura gótica, onde temos uma história dentro de uma história dentro de outra história. O jogo entre o que é dito e o que é silenciado faz com que o leitor se empenhe em preencher os vazios e levante uma série de questões sobre esse protagonista enigmático. Por que Scrooge ficou assim tão arredo? Por que evita o contato com outras pessoas? Por que é tão apegado ao dinheiro, se não gasta quase nada? O que o dinheiro representa, afinal, para ele? Em que medida Scrooge reflete algum aspecto de cada um de nós? O que o torna tão interessante? Ao buscar respostas para essas perguntas, utilizaremos uma chave freudiana para a compreensão do comportamento de Scrooge, através dos conceitos de *Unheimlich* e *Kompromissbildung*. Na raiz dos problemas, identificamos traumas do tempo da infância e dificuldade em lidar com a figura do feminino, que são trabalhados de forma terapêutica através da interação com os fantasmas que o assombram.

A trama se passa na véspera de Natal, uma época em que o frio do inverno contrasta com o calor no coração das pessoas, imbuídas do espírito de solidariedade e amor ao próximo. Todas, menos Scrooge, o velho avarento e frio. Somos informados disso através dos cinco sentidos. Nossa audição ouve os cantos de Natal ecoando pelas esquinas, nosso olfato sente os assados sendo preparados, nossa visão enxerga a neve caindo sobre as casas enfeitadas por dentro e por fora. Nosso tato sente o frio do mundo de Scrooge e nosso paladar prova o gosto inosso da comida que ele ingere. No quarto escuro em que vive, o fogo escasso na lareira grande é tão baixo que pouco esquenta, pouco ilumina e mal serve para aquecer a refeição frugal. Essa estratégia de nos envolver através de todos os sentidos mostra bem o tipo de escritor que Charles Dickens é, e a maneira como consegue compor uma atmosfera.

Dickens é um grande criador de *tipos*. Para o escritor inglês E. M. Forster, os tipos são personagens planas cheias de intensidade, herdadas da tradição medieval. Forster diz que Dickens tem um modo instintivo de trabalhar seus tipos e caricaturas, fazendo-os vibrar de maneira convincente, o que provoca a sensação de reconhecimento por parte do leitor (2005). Pois Ebenezer Scrooge é um tipo tão notável que seu nome acabou se transformando em um adjetivo muito usado em língua inglesa, que pode ser encontrado em qualquer dicionário, significando *sovina* ou *avarento*. Scrooge deu origem a várias outras personagens na literatura, sendo a mais conhecida o Tio Patinhas, de Disney. Segundo nos informa Sandra Maggio,

O cartunista Carl Barks (1901-2000), membro da Equipe Disney, criou o personagem Tio Patinhas, cujo nome em inglês é Scrooge McDuck. A primeira história em que aparece, “Christmas on Bear Mountain”, faz referência direta a *Um Cântico de Natal*. A avareza e misantropia de

Patinhas remetem ao Ebenezer Scrooge que temos no início do texto de Dickens. Com o passar dos anos, também o Patinhas de Barks veio a adquirir traços mais humanos e filantrópicos, apesar de conservar sempre o apego ao dinheiro, aos bons negócios e a sua coleção de moedas. (2015, p.9)

Os dias de Scrooge são sempre iguais. Há muitos anos ele percorre o mesmo caminho, que vai de sua casa ao escritório e vice-versa. Ele é reconhecido, temido e evitado por quase todos os que transitam por esse trecho, pois percebem que ele prefere ser deixado sozinho. “O frio dentro dele gelava suas feições velhas, afilava seu nariz pontudo, chupava seu rosto, endurecia seu andar, avermelhava seus olhos, azulava seus lábios finos e falava agudo em sua voz rascante” (DICKENS, 2004, p.19). Scrooge parece fazer questão que tudo transcorra sempre da mesma forma. Passa o dia em seu escritório trabalhando com seu empregado mal pago, Bob Cratchit, a quem não dá nenhuma atenção. Quando procurado pelo único parente que tem, o sobrinho, que vem convidá-lo para a ceia de Natal, deixa claro que nem a visita nem o convite são bem recebidos. Mas parece que Scrooge não é afinal tão imune ao que o cerca, porque chega o dia em que tudo aquilo que foi a muito custo reprimido explode na aparição dos quatro fantasmas.

A INQUIETANTE ESTRANHEZA (DAS UNHEIMLICHE)

Utilizaremos a seguir algumas ideias apresentadas em 1919 por Sigmund Freud no ensaio “Das Unheimliche” para comentar o comportamento de Scrooge, à luz de um conceito que costuma ser traduzido para o português como “O Estranho”, ou “A Inquietante Estranheza”. *Das Unheimliche* é uma forma substantivada para o adjetivo *unheimlich*, onde temos um prefixo de negação (*un-*) para a palavra *heimlich*, cujo radical é *heim*, que significa lar, ou o que é do

lar, ou da nação. Explorando os vários significados do termo *heim*, Freud chega a um nível em que – por uma peculiaridade da língua alemã – a palavra significa o contrário dela mesma. Nesse estudo, Freud demonstra que muitas vezes temos o desconhecido escondido dentro do conhecido. Ou, colocando de outra maneira, quando estamos numa situação de aconchego, lidando com o que é conhecido e com aquilo em que confiamos, ficamos mais desarmados. Assim, quando o perigo surge de onde não estamos esperando, o choque pode ser muito grande.

Encontrar o terror dentro do que é aconchegante desestabiliza o que deveria ser harmônico, gerando hostilidade, medo e desconfiança. Estamos preparados para ter medo do que é estranho, mas não para aceitar que o que provoca o medo seja justamente o que nos é próximo, aquilo que pode estar escondido há muito tempo (dentro de nós mesmos) e que se faz presente sem que saibamos. O ensaio de Freud evoca uma série de imagens para representar aquelas coisas que sabemos sem saber que sabemos, simuladas através de imagens como os espelhos, o escuro, as casas desabitadas, ou assombradas, que são muito semelhantes à casa decadente, grande, vazia e fria de Scrooge, onde ele utiliza apenas um dos quartos para morar:

Era uma sequência de quartos sombrios, num prédio esquecido, no fundo do pátio. Dava até para imaginar que o prédio tinha corrido para lá quando ainda era uma casa-criança, brincando de esconder com as outras casas, e tinha esquecido o caminho de volta, ficando lá para sempre. (DICKENS, 2005, p.28)

Em uma leitura atenta da história de Dickens, encontramos várias passagens que provocam essa inquietante estranheza. Isso nos ajuda a reconhecer os efeitos provocados pelas cenas apresentadas. Mesmo os leitores que fazem uma leitura do livro sem prestar

atenção a esses detalhes são também afetados por eles, mas sem perceber. Esse é um dos elementos que criam a atmosfera de *Uma História de Natal*. Estudando a maneira de ser de Scrooge através deste ponto de vista, concluímos que ele não ficou assim por uma opção consciente; foi ficando pouco a pouco, porque de alguma forma essa atitude o protege de algo que o atormenta. A avareza e o afastamento de Scrooge funcionam como uma defesa construída ao longo de muitos anos e da qual ele pode nem ter consciência.

A FORMAÇÃO DE COMPROMISSO (KOMPROMISSBILDUNG)

Tomando a atitude de Scrooge como um sintoma de algo mais profundo, chegamos a outro texto de Freud, escrito em 1896, no qual define o que é um *sintoma*. Ele teoriza sobre alguma situação muito ruim que tenha provocado um trauma, que, se não for tratado devidamente, pode ser internalizado, aflorando como uma forma de *sintoma* – algo que não reconhecemos ser ligado ao choque que tivemos. Como no caso de Scrooge, que não parece reconhecer que seu comportamento estranho, sua avareza, seja o sintoma de um ferimento psicológico não cicatrizado. Mas o que teria afetado tanto essa personagem? E por que a história do velho sovina vem sendo tão bem recebida há quase dois séculos?

Como mencionado anteriormente, a história se constrói a partir de oposições. Temos o frio do inverno e o frio de Scrooge contra o aconchego das casas decoradas para o Natal e o calor nos sentimentos das demais personagens. Temos todos os preparativos para a festa, contra a insistência de Scrooge em se manter fixo em sua rotina. Porém, chega a hora em que coisas estranhas começam a acontecer. Isso pode ser definido como um milagre de Natal, ou como um surto psicótico, ou até ambas as coisas. Todorov, em sua discussão sobre os gêneros fantástico e maravilhoso, utiliza em francês o termo *Étrange* para essas situações ambíguas, como a dos

fantasmas de Scrooge, em que a explicação para o que acontece pode tanto ser um fato sobrenatural quanto um fato psicológico (2008).²

De qualquer maneira, seja no plano da realidade ficcional, seja na forma de um sonho, Scrooge encontra quatro fantasmas que afetam o rumo de sua vida. Primeiro, o seu ex-sócio, o Sr. Marley, falecido há vários anos, uma alma penada que vem para alertá-lo quanto ao que irá acontecer caso não mude o seu comportamento. Marley também abre caminho para os espíritos que conduzirão Scrooge em três viagens, uma para visitar o seu passado, outra para enxergar como os outros o veem no presente, e a terceira para escolher entre possíveis futuros que o aguardam.

Arthur Hirsch, no artigo “Dickens: Ghost of a Freudian Future?: Seeing Scrooge Ghosts as Pioneers of Psychotherapy”, compara a experiência vivida por Scrooge a um processo de terapia. Hirsch começa com uma brincadeira, dizendo que Scrooge nunca investiria um centavo em psicoterapia, portanto não importa que no seu tempo ela ainda não tivesse sido inventada. Além do que, não precisa dela, uma vez que conta com todos aqueles fantasmas que o conduzem em uma ótima viagem de autoconhecimento (2015). Assim, o Espírito do Passado leva Scrooge gentilmente de volta a momentos decisivos de seu passado, de forma que ele pode reencontrar a si mesmo como a criança que ele foi, mas olhando a situação de fora, a uma distância que faz com que ele reavalie e compreenda, como um adulto, as coisas que aconteceram. O passado é um ponto chave por dois motivos: porque nos mostra que Scrooge nem sempre foi como é; e por ser lá que se encontra a causa do seu trauma. O Espírito do Presente proporciona as circunstâncias necessárias para que ele

² A expressão “o estranho” é utilizada em português para os dois conceitos famosos, o de Freud e o de Todorov. Da mesma forma, ambos são referidos em inglês como *the uncanny*. Ainda assim, é importante lembrar que o termo usado por Freud, em alemão, é *Unheimlich*, e a palavra francesa usada por Todorov é *Étrange*. As ideias se aproximam, mas não significam a mesma coisa.

realize o difícil exercício psicológico de olhar para si mesmo da maneira que os outros o veem. As descobertas que Scrooge faz não são todas ruins. Ele se dá conta, por exemplo, que o empregado Bob Cratchit é uma pessoa boa, que não nutre nenhum ressentimento pela forma como é tratado. Scrooge fica consternado (e envergonhado) quando vê a penúria em que vive a família Cratchit e a condição preocupante de saúde do filho menor, Tiny Tim.

O tenebroso Espírito do Futuro aponta a urgência da situação, uma vez que Scrooge já está velho e o tempo que lhe resta não é muito. Ele percebe que dentro de um ano o menino Tiny Tim estará morto, se algo não for feito para evitar que isso aconteça. Vê também a sua própria morte, que não é sentida por ninguém, e todos os seus bens se perdendo nas mãos de estranhos. Tão grande é o susto de Scrooge com tais visões, que ele resolve tomar providências para impedir que coisas ruins venham a acontecer.

AS ORIGENS DO TRAUMA DE SCROOGE

Como ocorre nos processos de terapia, a chave para identificação de experiências traumáticas de Scrooge se encontra no passado, nos vazios da memória representados nos silêncios do texto que lemos. Na etapa mais remota de sua viagem no tempo temos o Scrooge adulto encontrando a criança que ele foi, que em nada prenuncia o homem seco e amargo em que se transformaria. Ele é levado de volta ao vilarejo de sua infância pelo Espírito dos Natais Passados:

“Quem e o que é você?”

“Sou o Espírito dos Natais Passados.”

“Passados há muito tempo?”, indagou Scrooge, observando sua estatura de anão.

“Não. Todos os Natais do seu passado.”
(DICKENS, 2005, p.43)

As lembranças dos primeiros anos o levam ao vilarejo de sua infância, com “milhares de cheiros flutuando no ar, cada um ligado a milhares de pensamentos, esperanças, alegrias e cuidados, esquecidos havia tanto, tanto tempo!” (2005, p.44), quando ele era apenas mais um dos meninos alegres e despreocupados que “seguiam todos felizes, chamando uns aos outros e rindo” (2005, p.45). Avançando um pouco mais no tempo vemos as crianças que vão passar as Festas com suas famílias, mas uma delas fica para trás, na escola. É Scrooge, que aparece sozinho em uma sala de aula vazia, procurando entreter-se com a própria imaginação, na companhia de Ali Babá e do papagaio de Robinson Crusóé. Mais adiante ainda, o rapazinho parece muito atormentado, caminhando em círculos em uma sala escura que se assemelha a um depósito. É aí que acontece uma cena importante. A porta se abre, trazendo luz para o lugar, e por ela entra a pequena Fanny, sua irmãzinha, muito feliz, dizendo que veio para tirá-lo de lá. Conta que as coisas estão melhorando, que o pai está muito mudado e que deu até permissão para o menino voltar para casa. Um homem importante do lugar onde ele estava, uma figura imponente e amedrontadora, os conduz até uma carruagem, e eles vão embora.

Essa é toda a informação que *Uma História de Natal* nos traz sobre o mistério no passado de Scrooge, o que mostra que essa novela é feita com um jogo de palavras e de silêncios que precisa ser decifrado. Para fazermos isso, cruzaremos os limites entre o texto ficcional e a vida do autor, sabendo que as narrativas de Dickens costumam conter elementos autobiográficos. De acordo com a biografia do autor escrita por Claire Tomalin (2011), quando Dickens estava com oito anos, sua família mudou-se para Londres, para o bairro de Camden Town, o mesmo em que vive a família de Bob Cratchit, o funcionário de Scrooge que tem uma família pobre em

dinheiro e em saúde, mas muito rica quando se trata dos valores espirituais. De certa forma, eles podem representar para o autor a lembrança idealizada de um tempo bom da infância. Como o pai de Dickens não conseguiu pagar suas dívidas, foi condenado a alguns meses de prisão. A mãe de Dickens e os irmãos menores acabaram indo morar também na cadeia, por não terem como se manter sem o pai, que era o arrimo da família. Charles, o filho mais velho – estava com onze anos – foi trabalhar e morar em uma fábrica de graxa para sapatos que utilizava mão de obra infantil, a *Warren's Blacking Warehouse*, onde colava os rótulos nas embalagens de tinta. Quem já leu qualquer obra de Dickens sabe o que ele tem a dizer sobre as condições de trabalho das crianças na Londres daquela época.

Mas o pior problema não foi o trabalho na fábrica, foi o que veio depois, quando o pai foi solto, quando a família voltou para casa e ninguém foi buscá-lo de volta. Dickens esperou por muito tempo, até que um dia sua irmã menor foi procurá-lo, numa cena semelhante à que temos em *Uma História de Natal*. Quando finalmente chegou em casa, sua mãe deixou claro que ele não deveria ter voltado. A sensação que ele deve ter sentido pode ser acessada através de uma frase aparentemente solta e sem muito propósito na cena da aparição de Marley: “Seria falso dizer que ele não se espantou, ou que seu sangue não teve consciência de uma sensação que lhe era estranha desde a mais tenra infância” (DICKENS, 2005, p.29). Ou seja, ser abordado por um fantasma amedrontador não foi a coisa mais terrível que aconteceu na vida de Scrooge.

Enquanto alguém vai vivendo a vida, circunstâncias boas e ruins se acumulam, e o comportamento das pessoas vai-se adaptando a elas. Essas experiências produzem frutos positivos e negativos. No caso de Dickens, as vivências negativas foram transformadas em material para a criação de seus romances. Também Scrooge, se não tivesse se tornado o avarento que ele é, não teria acumulado toda essa fortuna que será finalmente usada para

salvar Tiny Tim e melhorar a vida daqueles que ele considerava merecedores. Como essas são conquistas obtidas a partir de feridas psicológicas que, em maior ou menor grau, todos nós compartilhamos, a personagem de Scrooge pode ser considerada universal, um tipo que representa o nosso receio sempre presente de sermos pegos desprevenidos pelo desconhecido, ou pelo desconhecido que vive dentro do que nos é familiar. No caso de Scrooge, o compromisso que ele firma com a vida diz que está disposto a pagar um preço para nunca mais ser surpreendido. Se não esperar nada de nenhum outro ser humano, ninguém mais terá o poder de machucá-lo emocionalmente. Assim, o dinheiro para Scrooge não representa conforto ou uma vida fácil, mas a garantia de que ele pode sobreviver sem ter de precisar contar com outras pessoas.

A REPRESENTAÇÃO DO ESPÍRITO DO PASSADO

As edições originais das obras de Dickens eram sempre ilustradas, e o escritor era muito exigente quanto às imagens que seriam apresentadas junto com seus textos. *Uma História de Natal* foi originalmente ilustrada pelo artista John Leech. Segundo Philip V. Allingham, Leech pode ser considerado o primeiro cartunista político, sendo muito comprometido com as causas sociais, predominantemente com o combate à pobreza. Para Allingham, “o modo como [Leech] retrata a Ignorância e a Penúria em *Uma História de Natal* é um exemplo gráfico de como essas temáticas podem ser exploradas por um artista com consciência social desenvolvida” (2014).³

Leech e Dickens chegaram a um acordo sobre como retratar dois dos três espíritos. O Espírito do Futuro é semelhante àquele

³ As traduções das citações são de responsabilidade do autor do texto e constam nas notas de tradução no final do livro. [Nota do editor]

alegoria da morte com o manto preto (LEECH, 2017c); para o Espírito do Presente, escolheram um homem bonachão e exuberante, com uma cornucópia (LEECH, 2017b). Mas sobre o Espírito do Passado, ou eles não concluíram nada, ou acharam melhor deixar a imagem por conta da imaginação dos leitores. No texto de Dickens, a descrição – significativamente – é uma sequência de contradições:

Era um vulto estranho. Como uma criança. Mas ainda mais parecido com um velho, visto através de algum meio sobrenatural, que lhe dava a aparência de ter recuado da visão e ter sido diminuído até o tamanho de uma criança. Seu cabelo, comprido, cobrindo o pescoço e as costas, era branco, como pela idade. Mas o rosto não tinha uma única ruga, e a pele parecia macia. Os braços eram longos e musculosos, assim como as mãos, que pareciam dotadas de uma força descomunal. Pernas e pés, de constituição delicada, estavam nus como os membros superiores. Usava uma túnica imaculadamente branca, com um cinto lustroso na cintura, de brilho bonito. Segurava na mão um ramo verde de azevinho fresco. E, em singular contradição com esse emblema do inverno, tinha a roupa enfeitada de flores de verão. Mas o mais estranho de tudo era que do alto de sua cabeça jorrava um jato claro e brilhante de luz, que permitia ver tudo isso e sem dúvida era o motivo de que usasse, como capuz, em seus momentos mais opacos, uma espécie de apagador grande, como o dos lampiões – mas agora o prendia debaixo do braço. (DICKENS, 2005, p.43)

O Espírito do Passado é um vulto. É criança e velho, forte e delicado, se veste com roupas de verão no frio do inverno, espalha

uma luz, mas carrega o seu próprio abafador de luz. Mais tarde, em 1868, outro ilustrador, Solomon Eytinge, iria retratar o Espírito do passado como uma menina (EYTINGE, 2017). A partir de então, a solução de Eytinge de ver ali uma figura feminina passou a ser seguida por praticamente todos os ilustradores. Como o próprio Hirsch indica em seu texto “Dickens: Ghost of a Freudian Future”, Dickens intuía que certas características da psicanálise se ligam à esfera do feminino, como “a paciência, o cuidado e a receptividade, que são qualidades essenciais em um bom terapeuta” (2015, p.3). Outra coisa intrigante em *Uma História de Natal*, se Dickens sabe tanto assim sobre a importância do feminino, é o silêncio que circunda as poucas mulheres apresentadas na obra, algumas das quais iremos mencionar a seguir.

O SOM DO SILÊNCIO

Por mais fundo que Scrooge mergulhe em seu processo de regressão para recuperar elementos da infância, nenhuma referência é feita à mãe dele. Sobre o pai, temos a frase oferecida pela irmãzinha Fanny; mas sobre a mãe de Scrooge, o silêncio é absoluto. Só o que podemos fazer é entrelaçar os fatos da vida da personagem com os fatos da biografia de Dickens, que quando criança viveu em Camden Town, a vizinhança onde mora a Sra. Cratchit de *Uma História de Natal*, uma mulher tão sobrecarregada de problemas que nos deixa sem vontade de criticá-la por seja lá o que for. Essa situação é retomada no romance *Great Expectations* (1861), no desentendimento entre Miss Havisham e seu irmão, quando ainda eram novos. Os pais dão preferência à menina para receber a maior parte da herança e o rapaz fica contrariadíssimo com isso, porque o fato de ela ser mulher contradiz o sistema tradicional inglês de transmissão de bens e propriedade.

Mas o que sabemos de concreto sobre a irmã de Scrooge, em *Uma História de Natal*, são apenas três coisas: é ela quem vem resgatar o irmão e o leva de volta para casa; morreu cedo; e é a mãe do sobrinho que visita Scrooge e o convida para a ceia de Natal. Essas duas últimas informações são passadas na seguinte conversa entre o Espírito do Passado e Scrooge:

“Sempre uma criatura delicada e frágil, que podia ser derrubada por um sopro”, comentou o espírito. “Mas de coração imenso!”

“Tinha mesmo!” exclamou Scrooge. “Você em razão, não seria eu quem o desmentiria, Deus me livre!”

“Morreu depois de casar, se não me engano”, continuou o fantasma “e acho eu deixou filhos [...]”

“Um”, respondeu Scrooge.

“Exatamente”, disse o fantasma. “Seu sobrinho!” (DICKENS, 2005, p.49)

A própria forma como a conversa é conduzida pelo Espírito do Passado evoca o que diz Hirsch sobre a sutileza com que o processo de autoconhecimento precisa ser conduzido pelo terapeuta, de forma que as conclusões e as descobertas sejam feitas aos poucos pelo próprio sujeito em sua viagem interior.

Depois do silêncio sobre a mãe, e da redescoberta de uma série de emoções ligadas à figura da irmãzinha Fanny, temos a parte final, a mais enigmática. O ponto apresentado é o da conversa que encerra um relacionamento. Não fica claro se se trata de uma namorada, de uma noiva ou de uma esposa, mas pela conversa compreendemos que é uma mulher com quem Scrooge manteve um relacionamento longo o suficiente para que ela presenciasse o início da mudança de sua personalidade. A moça explica que está indo

embora porque percebe que, para os novos valores de Scrooge, não há nada nela que ele possa admirar. Ao vê-la se afastar, Scrooge sofre muito ao perceber que o rapaz que está com ela – que é ele mesmo no passado – não entende sobre o que ela está falando. Mas o Scrooge mais velho compreende e lamenta imensamente tudo o que perdeu. Ele pede ao Espírito do Passado que encerre a viagem, mas, ao invés disso, o espírito avança no tempo e faz com que Scrooge conheça o futuro que teve aquela moça, sem ele. Ela está mais velha, mas ainda bonita. Parece feliz e alegre, cercada pelos filhos. A filha mais velha é uma cópia perfeita da moça que Scrooge conheceu. Entra então o marido, que a chama de Belle (só assim descobrimos o seu nome). Em um parêntese, entre assuntos mais importantes, ele faz um comentário menor, dizendo que encontrou “um velho conhecido” da esposa – Scrooge –; e marido e mulher fazem uma expressão ao mesmo tempo um pouco lúdica e um pouco triste, como se tivessem pena dele.

Mais uma vez recorreremos à biografia de Tomalin (2011) e a algumas referências à vida de Dickens. Nessas aproximações transparecem certos pontos de conflito com a figura feminina. Depois de passar pelo trauma de ser enxotado de casa pela mãe, e de ter uma relação complicada com sua irmã, Dickens apaixonou-se por uma moça cuja família se opôs ao relacionamento, o que fez com que ficasse obcecado por atingir prestígio e um bom patamar econômico para nunca mais ser rejeitado por ninguém. Depois de um longo casamento com a esposa Catherine, que lhe deu dez filhos, de repente, sem qualquer justificativa racional, Dickens voltou-se irado contra ela e pediu divórcio, alegando que ela não era uma boa mãe. De onde teria explodido, de repente, toda aquela raiva acumulada? Além de Scrooge, temos outros exemplos de protagonistas masculinos em Dickens que não desenvolvem uma boa relação com o sexo oposto, como, por exemplo, David Copperfield e a desilusão que tem com sua primeira esposa, Dora; o Sr. Pickwick, que já está

entrando na velhice e permanece solteiro, alegando não ser conhecedor das mulheres por falta de experiência no assunto; temos Sydney Carton, em *A Tale of Two Cities*, que não acredita que algum dia estará à altura de Lucy, por quem é apaixonado; ou Pip, protagonista de *Great Expectations*, que tanto custa a se conformar com o fato de que Stella não o quer.

Sobre essa proximidade entre a vida de Dickens e as de suas personagens, E. M. Forster diz que o que torna os tipos de Dickens tão verossímeis é que eles estão impregnados com a personalidade do autor: “Provavelmente a imensa vitalidade de Dickens provoca uma certa vibração em seus personagens, fazendo com que se apropriem da vida do autor e a incorporem em si mesmos” (2005, p.71). Seja como for, o certo é que é tão forte o efeito desse reencontro de Scrooge com a mulher amada, que chega a provocar uma quebra na estrutura do texto. A narrativa de *Uma História de Natal* é toda em terceira pessoa, menos no trecho a seguir, composto talvez sem que o autor tenha se dado conta. Na metade do longo parágrafo narrativo (de cerca de vinte e cinco linhas) que mostra a vida de Belle sem Scrooge, o protagonista empurra para longe o narrador em terceira pessoa e toma a palavra, em um trecho narrativo em primeira pessoa:

Ah, o que eu não daria para ser um deles! Muito embora eu não fosse ser um moleque tão rude – ah, isso não! Nem por todo o ouro do mundo eu ousaria puxar aquela trança linda, como um deles estava fazendo [...] Nem tiraria o sapatinho precioso dela, para jogar longe [...] Nem mesmo para salvar minha vida. Quanto a medir a cintura dela de brincadeira, como faziam agora, acho que meu braço ia enlaçá-la tanto que, de castigo, nunca mais perderia sua curva. E, no entanto, eu teria adorado, e como! tocar aqueles lábios [...] fazer perguntas para

que ela os abrisse [...]olhar por cima das pestanas abaixadas quando ela olhava para o chão [...] soltar os cabelos em ondas, guardando um cacho deles como talismã [...] Ou seja, em poucas palavras, eu teria gostado muito de ter a espontaneidade de uma criança na brincadeira e, ao mesmo tempo, ser um homem feito para saber o valor que ela tem. (DICKENS, 2005, p.55-56)

Voltando à ideia de Hirsch sobre a volta ao passado como metáfora para o processo de terapia, é interessante observar que, até aqui, tínhamos dois Scrooges presentes nas cenas: o velho que acompanha o Espírito na viagem, e a criança, ou o jovem, que é ele mesmo, e que está sendo observado. Temos também duas Belle, a mulher mais velha que conversa com o marido e a filha que é como ela era quando jovem, que está brincando com os irmãos, e que Scrooge confunde com a moça com quem se relacionou. Mas nesta narrativa em primeira pessoa quem fala não é nem o Scrooge jovem nem o velho, eles se fundem na voz que toma o controle da situação. Afinal, é disso que se trata um processo de terapia: fazer com que o paciente se torne o senhor do seu próprio discurso.

Também Belle vem repartida em duas. Ela é a mulher mais velha, a mãe, que logo desaparece da cena. O centro da atenção vai para sua imagem jovem, transferida para a filha que passa a representá-la, a moça que está sendo atacada de brincadeira pelos irmãos menores, através da qual Scrooge reencontra a jovem que amou. Parece que todas essas fragmentações são necessárias para que o processo pelo qual ele está passando possa se dar. Scrooge lamenta o fato de não poder estar junto daquelas pessoas, lamenta não ter tido o privilégio de criar a sua própria família. Não se sabe se Dickens fez essa troca de vozes narrativas sem querer ou de propósito, e é possível que poucos leitores percebam que ela está

ocorrendo, mas o fato é que a troca de voz para a primeira pessoa dá uma força muito grande para esta cena na história. Quando faz esses movimentos de narração, Dickens está escrevendo de maneira instintiva. Um século mais tarde, nos estudos literários, se falaria em discurso indireto livre. Ou, como nos informa Bakhtin em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, “Quando há solidariedade total entre autor e herói nos limites de um contexto retoricamente construído, no que concerne às apreciações e entoações, a retórica do autor e a do herói podem eventualmente sobrepor-se uma à outra” (2006, p.167).

Ligando então o caso de Scrooge ao que temos nos dois textos de Freud utilizados como contraponto, “Das Unheimliche” e “Kompromissbildung”, concluímos que por detrás das situações às vezes engraçadas e lúdicas da narrativa, existe também um núcleo de medo e terror. E não é um terror que vem de fora, ele vem de dentro da personalidade e das escolhas de vida de Ebenezer Scrooge. Como diz Freud, muitas vezes o desconhecido está dentro do conhecido e o perturbador está contido na armadilha do que parece aconchegante. Para escapar da situação em que se encontra, Scrooge precisa sair de sua zona de conforto e anular o acordo que fez com a vida – no qual cada um fica em um lado, e nenhum interfere com o outro. Scrooge tem de combater o sintoma desse compromisso, a avareza, que é o que o protege de uma aproximação maior com as outras pessoas.

DICKENS, FREUD E HOFFMANN

A próxima etapa do trabalho retoma a segunda parte do ensaio “Das Unheimliche”, na qual Freud analisa *O Homem da Areia*, de E. T. A. Hoffmann, com o objetivo de identificar por que os textos que provocam essa sensação de inquietante estranheza são tão apreciados pelos leitores. Após apresentarmos os pontos principais do conteúdo parafraseável do enredo de Hoffmann, comentaremos

as impressões de Freud e estabeleceremos ligações entre os casos de Nathanael (protagonista de *O Homem da Areia*) e de Scrooge.

Assim como em *Uma História de Natal* temos uma história dentro de outra história dentro de outra história devido às viagens no tempo feitas por Ebenezer Scrooge, o mesmo efeito é obtido em *O Homem da Areia* através de trocas de cartas entre Nathanael, sua noiva Clara e o irmão dela, o amigo Lothar. A primeira carta revela fatos da infância de Nathanael, mostrando que suas memórias da casa em que vivia alternam momentos de aconchego e harmonia (*heimlich*), quando a família está sozinha, e momentos de medo e tensão (*unheimlich*), nas noites em que recebem a visita de um homem misterioso, o Sr. Coppelius. Nessas ocasiões o pai fica nervoso; a mãe, assustada, manda as crianças cedo para a cama, dizendo “O Homem da Areia vem vindo”. Essa expressão significa que as crianças têm de dormir logo, ou essa entidade, um tipo de Bicho Papão, vai jogar areia e arrancar os olhos das crianças que se recusarem a dormir. Como a mãe diz “O Homem da Areia vem vindo” sempre que a família recebe a visita de Coppelius, Nathanael acaba achando que o visitante é o Homem da Areia.

Certa noite, Nathanael cria coragem e se esconde na sala onde Coppelius e seu pai costumam trabalhar. Eles parecem estar fazendo alguma experiência ilegal com alquimia. O comportamento de seu pai é submisso, e Coppelius, imperioso, fica dizendo “Os olhos aqui! Os olhos aqui!” Em certo momento, eles percebem a presença de Nathanael. Coppelius pega um punhado de brasas e faz menção de jogá-las nos olhos do menino. O pai de Nathanael suplica que não faça isso, e é atendido. Nathanael fica apavorado, tem convulsões, desmaia e passa semanas de cama, doente. Cerca de um ano mais tarde acontece um acidente, quando os dois homens estão novamente trabalhando. Ocorre um tipo de combustão que provoca um incêndio no qual o pai de Nathanael morre. Coppelius some da vida da família e nunca mais é visto.

Quando escreve a carta que conta essa história, Nathanael está cursando a universidade. Ele comenta esses fatos porque conheceu um vizinho novo, um vendedor de lentes chamado Coppola. Nathanael está em dúvida se esse homem é ou não Coppelius disfarçado, porque os dois são muito parecidos. A segunda carta é uma resposta de Clara para Nathanael tentando acalmá-lo, dizendo acreditar que se trata apenas da imaginação dele. Na terceira carta, Nathanael declara estar convencido de que Coppola não é Coppelius, porque Coppelius era alemão, ao passo que Coppola é claramente italiano. Ele comenta que Coppola tem negócios com outro vizinho seu, o Prof. Spalanzani, que tem uma filha chamada Olímpia.

Durante as férias, Nathanael vai para a casa da noiva Clara e do amigo Lothar. Seu comportamento oscila entre normal, excitado e atormentado. Escreve poemas sobre Coppola e os lê para Clara. Num desses poemas, Coppola aparece no dia do casamento de ambos e tenta arrancar os olhos de Clara. Quanto mais Clara procura acalmar o rapaz, mais irritado ele fica por ela não acreditar nos receios que ele manifesta.

De volta à universidade, para se ver livre de Coppola, que insiste em lhe vender alguma coisa, Nathanael compra uma luneta. Com essa luneta, começa a observar a casa do Prof. Spalanzani e termina ficando perdidamente apaixonado pela jovem Olímpia, que parece sempre tão calma, contida e serena. Ele começa a visitar Olímpia. Lê seus poemas para a moça, deliciado porque ela não parece considerá-los estranhos. O que Nathanael não percebe é que Olímpia é, de fato, um boneco autômato. Quando os outros olham para ele de um modo estranho, imagina que é porque estão com inveja de seu relacionamento com Olímpia. Finalmente (ignorando completamente a existência de sua noiva Clara) ele decide pedir a mão de Olímpia. Quando chega à casa do professor, percebe que está ocorrendo uma discussão. Entra e vê Coppola brigando com o professor, ambos debruçados sobre o corpo de Olímpia, que é puxada

de um lado para o outro. Estão discutindo a respeito dos olhos da boneca. Coppola arranca fora os olhos de Olímpia e vai embora. Para Nathanael, isso comprova que Coppola é mesmo Coppelius. O Prof. Spalanzani apanha os olhos ensanguentados de Olímpia e os atira em direção a Nathanael, dizendo uma coisa estranha: que Coppola os havia roubado do rapaz. Ao ouvir isso, Nathanael tem um ataque de fúria e tenta estrangular o professor, mas é detido por pessoas que notam o barulho e vão ver o que está acontecendo. Em surto, ele é internado em uma casa de saúde.

Na parte final da história, Nathanael está se recuperando na casa de Clara e Lothar. Ele e Clara estão com a data do casamento acertada, e resolvem dar um passeio. Sobem em uma torre. Lá de cima, ele acredita ver Coppelius. Em um ímpeto de loucura, Nathanael tenta jogar Clara da torre. Lothar consegue subir e salvá-la, mas, ainda em surto, Nathanael se atira da torre e morre. No parágrafo final, somos apresentados a Clara no futuro, serenamente sentada junto a um outro homem. O narrador encerra dizendo que aquela era uma tranquilidade que ela não poderia ter sentido nunca ao lado de Nathanael.

FREUD LÊ HOFFMANN

Freud discorre sobre o significado do medo de ter os olhos arrancados, dizendo que é um pesadelo comum entre as crianças, e também em vários adultos. “Um estudo dos sonhos, mitos e fantasias nos ensina que a ansiedade com respeito aos olhos, o medo de ficar cego, é com frequência um substituto para o terror da castração” (2015, p.231).ⁱⁱ Freud aproxima esse medo de ser castrado à imagem paterna:

Eu não recomendaria a nenhum opositor da visão psicanalítica o uso desta história específica sobre o Homem da Areia para embasar a teoria

de que a ansiedade quanto aos olhos não tem nada a ver com o complexo de castração. Senão, por que Hoffmann apresentaria a ansiedade sobre os olhos em relação tão próxima com a morte do pai? E por que o Homem da Areia sempre aparece para perturbar o amor? (2015, p.231)

Essa ansiedade sobre os olhos nos leva ao fato de que Nathanael tem a sua visão das coisas prejudicada. Não sabe se Coppelius é Coppola, não sabe se Coppelius/Coppola são o Homem da Areia. Não consegue enxergar que Olímpia é uma boneca. Não compreende por que a noiva Clara está preocupada com o seu comportamento estranho. Para Freud, não interessa se os receios do rapaz são infundados ou não. O que importa é que, para ele, tudo aquilo é real.

Assim, fazendo um breve apanhado dos pontos principais que pautam a leitura que Freud faz do conto de Hoffmann, temos um acontecimento traumático que leva ao complexo de castração, caracterizado pelo estado de repressão consciente de uma série de fatores, provocando um comportamento narcisista, gerando uma sequência de repetições de situações semelhantes e uma série de fragmentações de papéis, que surgem como os duplos que temos nessa história.

Freud busca no ensaio “O Duplo”, escrito por Otto Rank em 1914, a explicação sobre como a imagem paterna aparece fragmentada para Nathanael, bifurcada entre representações positivas (seu pai e o pai de Olívia, o Prof. Spalanzani) e negativas (o Homem da Areia, Coppelius e Coppola). A imagem feminina se divide entre a figura da mãe, que diz que o Homem da Areia não existe, e a da empregada, que diz que ele existe; entre Olímpia, que concorda com tudo o que Nathanael faz e diz, e Clara, que com frequência o contradiz. Sempre que fica muito difícil lidar com a complexidade de

uma situação, um tipo de mecanismo de defesa faz com que os aspectos complicados sejam separados do conjunto e levados para o exterior, surgindo então como uma entidade independente. Dessa forma, o que provoca a inquietante estranheza “na verdade não é nada novo ou estranho, mas algo familiar e muito conhecido pela mente, que acabou sendo alienado dela simplesmente devido a um processo de repressão” (FREUD, 2015, p.241)ⁱⁱⁱ. Isso explica a sequência de fatos repetitivos que ocorrem, e também uma série de mal-entendidos. Por exemplo, Nathanael escreve a primeira carta para Lothar; mas, por um ato falho, endereça a carta para Clara; e depois fica ofendido quando ela escreve a resposta, imaginando que ela tenha lido a carta do irmão. Fica ressentido com Clara por um problema que ele mesmo criou, sem se dar conta. Da mesma forma, não parece haver nenhum remorso de parte de Nathanael, que é noivo de Clara, quando se apaixona por Olímpia. É como se ele não ligasse uma situação com a outra. Isso se explica quando Freud comenta a frase proferida pelo Prof. Spalanzani, quando diz que Coppola havia roubado os olhos de Nathanael. A fúria do rapaz se justifica, se o comentário for interpretado como uma declaração de que Coppelius estragou, na infância, a virilidade do rapaz ao perpetrar uma castração simbólica. Mas no episódio presente quem teve os olhos arrancados foi a boneca Olímpia, não Nathanael. Portanto, Olímpia funciona como a representação daquilo que está reprimido no rapaz. O pai de Nathanael e o pai de Olímpia representam o aspecto positivo da imagem paterna; Coppelius e Coppola (que são parecidos e têm nomes parecidos) representam o Homem da Areia, a criatura castradora que rouba os olhos das crianças e os leva para o lado escuro da lua, para dá-los como alimento aos seus filhos. Segundo Freud, “O indivíduo se identifica com o outro a tal ponto que termina por ficar em dúvida sobre se ele é ele mesmo ou uma manifestação da presença do outro” (2015, p.234).^{iv}

NATHANAEL E SCROOGE

Tanto no caso de Nathanael quanto no de Scrooge, podemos nos perguntar se o que ocorreu com eles aconteceu de fato, ou se foi apenas uma projeção imaginária. Como visto anteriormente, para Todorov, quando essa dúvida ocorre, estamos na presença do estranho (*Étrange*) (2008). Já para Freud isso não faz diferença, primeiro porque no mundo da ficção as regras são estipuladas em cada contexto específico; segundo, porque – seja real, seja imaginária – trata-se de uma realidade psíquica da mesma forma. Também na história de Scrooge, quando ele revisita as memórias da infância, vemos que há dois momentos distintos, o mais remoto, em que as memórias da casa e da família são agradáveis e aconchegantes (*heimlich*), e aquele um pouco mais adiante, quando o menino se encontra deprimido e sozinho (*unheimlich*). Pela forma como a irmãzinha se refere ao pai, dizendo que Scrooge nem vai acreditar no quanto ele está mudado e melhor, percebemos que essa imagem paterna também alterna as duas figuras, a positiva e a negativa.

Em *Uma História de Natal*, o elemento que provoca a inquietante estranheza é a aparição dos quatro fantasmas. Para Freud, fantasmas são também uma das formas de apresentação do duplo. “O tema do Duplo foi investigado a fundo por Otto Rank (1914). Ele discutiu as conexões que o duplo faz com reflexos em espelhos, com as sombras, com espíritos protetores, com a crença na alma e com o medo da morte” (2015, p.235)^v. Assim, os fantasmas da história podem ser vistos como espíritos protetores, dos quais Scrooge se vale para realizar os movimentos psicológicos necessários para a mudança que está para ocorrer.

Outra coisa que Nathanael e Scrooge têm em comum é que não conseguem ser bons companheiros para as mulheres de quem gostam, não valorizando a amizade e a lealdade que elas lhes dedicam. Nas duas histórias são apresentadas cenas que mostram a

sorte que elas tiveram em não continuar com eles, homens emocionalmente castrados, narcisistas, cegos para com os sentimentos alheios, incapazes de aproveitar as dádivas que a vida lhes apresentou.

Um território que Freud não analisa em seu ensaio “Das Unheimliche” é o do silêncio que circunda a presença do feminino. O Homem da Areia, quando arranca os olhos das crianças, leva esses olhos para o lado escuro da Lua. A Lua é uma imagem associada ao feminino (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996). No caso de Nathanael, a figura de Olímpia tanto pode remeter a Clara – a companheira que aceita tudo, *versus* a que provoca mal-estar quando discorda – como também remete ao próprio Nathanael, representando a vítima da violência que foi perpetrada contra os dois. A boneca e o rapaz se conectam também através da imagem paterna positiva, que une o pai de Nathanael e o criador de Olímpia, Spalanzani. Isso torna Nathanael e Olímpia por um lado, irmãos; por outro lado, os faz a mesma pessoa. A figura do pai bom, mas fraco, incapaz de proteger, acaba por comprometer a imagem da mãe, que se torna insatisfeita e desapontada. Essa situação tem reflexos no filho, que se vê obrigado – mesmo que de forma abstrata ou simbólica – a usar sua energia para se tornar o protetor/provedor da própria mãe. Assim, tendo de viver um papel que não é o seu, o filho deixa de seguir o seu ciclo de crescimento, deixa de ser o sujeito e o protagonista de sua própria história. Por isso Freud comenta que o Homem da Areia sempre aparece para “perturbar o amor” (2015, p.231), pois é nos momentos de tensão envolvendo mais responsabilidades perante a figura feminina que as crises eclodem: quando Nathanael está para pedir a mão de Olímpia, e depois quando marca a data de casamento com Clara. Também no caso de Scrooge, que se mostra incapaz de elaborar o que aconteceu no passado envolvendo sua família (pai, mãe e irmã) e a mulher que amou, é no momento de maior tensão que o duplo aflora. Desta vez através das aparições, ressurgem os

pontos apontados por Freud: o problema para enxergar as coisas claramente, as memórias reprimidas, o narcisismo, a rotina repetitiva.

Há várias maneiras de explicar as muitas semelhanças encontradas nos textos de Hoffmann e de Dickens, e a facilidade com que Freud encontra tantas chaves de compreensão para *O Homem da Areia*. Uma dessas maneiras é dizer que o pano de fundo é semelhante nos três contextos sociais em que viveram Hoffmann, Dickens e Freud. Outra, ainda, é dizer que se trata de três homens inteligentes com vivências emocionais semelhantes. Freud considera pertinente informar que Hoffmann “foi fruto de um casamento malsucedido. Quando estava com três anos, o pai abandonou a pequena família e nunca mais voltou para junto deles” (2015, p.232).^{vi} Sobre Dickens, como vimos anteriormente, a biógrafa Claire Tomalin narra o episódio em que ele foi apartado da família e depois mal recebido de volta pela mãe (2011). E Peter Gay, na biografia de Freud, sublinha o estado psicológico de um menino que é filho de uma mãe bonita e jovem e de um pai mais velho. O livro gira em torno do desapontamento de Freud quando o pai lhe conta como foi humilhado, quando moço, e como não encontrou uma forma de reagir e reverter a situação:

Os sentimentos equívocos de Freud em relação ao pai estavam muito mais próximos da superfície. Prova disso é outra de suas lembranças fundamentais da infância, mais patética do que excitante. A recordação perturbou-o e, ao mesmo tempo, fascinou-o. “Eu devia ter dez ou doze anos quando meu pai começou a me levar em seus passeios”, e a conversar sobre o mundo que ele conhecera. Um dia, para mostrar como a vida havia melhorado radicalmente para os judeus da Áustria, Jakob Freud contou este caso ao filho:

“Quando eu era rapaz, num sábado fui dar uma volta pelas ruas da cidade onde você nasceu, todo lindamente enfeitado, com um gorro de pele novo na cabeça. Então vem um cidadão cristão, de um lança atira meu gorro no estrume e grita: ‘Judeu, fora da calçada!’. Interessado, Freud perguntou ao pai: ‘E o que você fez?’”. E veio a calma resposta: “Desci para a rua e apanhei meu gorro”. A reação dócil de seu pai, lembrou Freud de modo ponderado mas talvez um pouco duro, “não me pareceu heroica”. Então seu pai não era um “homem grande e forte”? (GAY, 2012, p.29)

Pais, fracos, mães desamparadas, filhos levados a crescer antes do tempo para resolver problemas que não lhes cabe resolver: essas situações difíceis podem fazer com que alguém enlouqueça, como Nathanael; ou se feche para a vida, como Scrooge; ou canalize sua energia para superar os percalços, como Hoffmann, Dickens e Freud. Seja como for, o certo é que, sem algumas experiências traumáticas que ocorreram, dificilmente teríamos hoje essas duas grandes personagens, Nathanael e Scrooge; ou os dois grandes escritores europeus, Hoffmann e Dickens; e o grande teórico e crítico literário psicanalítico, Sigmund Freud.

REFERÊNCIAS

ALLINGHAM, Philip V. (2014). “John Leech: Cartoonist and Illustrator”. In: *The Victorian Web: Literature, History and Culture in the Age of Victoria*.

Disponível em

<http://www.victorianweb.org/victorian/art/illustration/leech/leech.html>

Acesso em 17.Fev.2017.

BAKHTIN, Mikhail (2006). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Tradução: M. Lahud e Y.F. Vieira. 12.ed. São Paulo: Hucitec.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alan (1996). *Dictionary of Symbols*. Tradução: John Buchanan-Brown. Harmondsworth: Penguin.
- DICKENS, Charles (1999). *Great Expectations*. Nova York: W. W. Norton.
- _____. (2004). *Uma História de Natal*. 5.ed. Tradução: Ana Maria Machado. São Paulo: Ática.
- _____. (2004). *A Christmas Carol*. Nova York: W. W. Norton.
- _____. (2012). *A Tale of Two Cities*. Londres: Penguin.
- EYTINGE, Solomon. (1868). *Spirit of Christmas Past*. Gravura em madeira. 12,4 cm x 9,5 cm. Disponível em <http://www.victorianweb.org/victorian/art/illustration/eytinge/32.html> Acesso em 23.Fev.2017.
- FORSTER, Edward Morgan (2005). *Aspects of the Novel*. Londres: Penguin.
- FREUD, Sigmund (1896). "Further Remarks on the Neuro-Psychoses of Defence". In: STRACHEY, James (Ed.). *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*. Tradução: Alix Strachey. (Vol.III). p.162–85. Disponível em <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf> Acesso em 22.Mai.2016.
- _____. (1919). "The 'Uncanny'" [*Das Unheimliche*]. In: _____. *An Infantile Neurosis and Other Works. The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*. Tradução: Alix Strachey. (Vol.XVII). Disponível em <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf> Acesso em 23.Out.2015.
- GAY, Peter (2012). *Freud: Uma Vida para o Nosso Tempo*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras.
- HIRSCH, Arthur (2001). "Dickens: Ghost of a Freudian Future – Seeing Scrooge Ghosts as Pioneers of Psychotherapy". Disponível em http://articles.Baltimoresun.com/2001-12-23/0112230375_1_scrooge-sheppard-pratt-psychotherapy Acesso em 23.Out.2015.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus (2010). *O Homem da Areia*. Tradução: Ary Quintela. Rio de Janeiro: Rocco.

LEECH, John (1843a). *Ignorance and Want*. Gravura em madeira. 8,6 cm x 7 cm. Domínio público. Disponível em <http://www.victorianweb.org/art/illustration/carol/6.html> Acesso em 23.Fev.2017.

_____. (1843b). *Scrooge's Third Visitor*. Gravura em metal, colorida a mão. 13,5 cm x 8,2 cm. Domínio público. Disponível em <http://collections.vam.ac.uk/item/O685883/scrooges-third-visitor-print-john-leech/> Acesso em 23.Fev.2017.

_____. (1843c). *The Last of the Spirits: The Pointing Finger*. Gravura em aço, original em branco e preto, colorida manualmente. 10,5 cm x 8,2 cm. Acervo do colecionador Dan Calinescu, Toronto. Disponível em http://commons.wikimedia.org/wiki/Gile:The_Last_of_the_Spirits-John_Leech,_1843.jpg Acesso em 23.Fev.2017.

MAGGIO, Sandra Sirangelo (2015). “Vivendo em Três Tempos: Os Contrastes em Dickens e os Três Espíritos de Natal”. In: DICKENS, Charles. *Um Cântico de Natal e Outras Histórias*. São Paulo: Martin Claret.

RANK, Otto (1971). *The Double: A Psychoanalytic Study*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

TODOROV, Tzvetan (2008). *Introdução à Literatura Fantástica*. 3.ed. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva.

TOMALIN, Claire (2011). *Charles Dickens: A Life*. Nova York: Penguin.

MORIARTY'S LEGACY: THE CHARACTER'S FIGURATION AS SHERLOCK HOLMES'S DOUBLE

Euarda De Carli (UFRGS)

Deborah Mondadori Simionato (UFRGS)

INTRODUCTION

The Sherlock Holmes canon is composed of sixty works, including four novels and fifty-six short stories. One of the most famous villains in Conan Doyle's body of work, Professor James Moriarty, is actually featured in only one short-story, "The Final Problem", and one of the novels, *The Valley of Fear*. The character is also mentioned in five other stories, although he is not an active character in these. Despite his considerably small role in the Sherlock Holmes stories, Moriarty is, to this day, considered to be the biggest and most famous villain of the canon and certainly the most adapted of them all. His popularity is due to the fact that he is a mastermind that architected an immense web of crimes in England, but more importantly, he is seen as Sherlock Holmes's archenemy for having attempted to kill him in the short-story aforementioned. Other villains and culprits are also featured in adaptations, but Moriarty is always the one on the spotlight.

The two contemporary television adaptations – both in release date and setting – *Sherlock*, produced by the BBC (2010), and *Elementary*, produced by the CBS (2012), feature the villain as the major criminal mastermind connecting cases and characters throughout several episodes in more than one season. In the British series, Moriarty is portrayed by Andrew Scott, alongside Benedict Cumberbatch as Holmes and Martin Freeman as Watson. In *Sherlock*, Jim Moriarty is mentioned in the very first episode as the sponsor of

the episode's "villain", setting in motion a series of events that culminate in a standoff in the last episode of the season. Moriarty's presence is strong throughout the second season of *Sherlock*, and in the memorable episode "The Reichenbach Fall", a loose adaptation of "The Final Problem", the famous confrontation between Holmes and Moriarty takes place – in a different setting (on the roof of a London hospital) and at a different time (the twenty-first century), but with similar results, that is Moriarty's death and Holmes's apparent death. The third and latest season of *Sherlock* as well as the following Christmas special hint at Moriarty's return – Holmes finally concludes that his archenemy is indeed dead, but somehow, he is back – Holmes is convinced that Moriarty has left him some sort of game, and he starts the fourth season looking for its starting point.

Across the ocean, in the American series, the creators decided on bigger changes related to a couple of characters. While Holmes is portrayed by the British actor Jonny Lee Miller, Watson is a woman, played by Lucy Liu. The great twist of the series is, however, the merging of two characters: Irene Adler and Jamie Moriarty, portrayed by Natalie Dormer. In the show, Moriarty created the persona of Irene Adler, an American artist working for a British museum, to get closer to Sherlock Holmes in London in order to access his abilities and his potential as an enemy. As the episodes of the first season go by, the viewer learns about Irene, her relationship with Sherlock, and how her death in the hands of the mysterious serial killer "M" affects him to the point where his drug use intensifies enough to warrant him a period in an American rehab after he has fled London. Holmes and the viewer share the season's discoveries simultaneously: how "M" – Sebastian Moran – actually did not kill Irene, that it was Moriarty, the mastermind behind a myriad of crimes in London and, later on, the United States. We also learn about how Irene Adler is in fact alive, and not only that, she is in fact Jamie Moriarty.

Considering Moriarty's role in the original stories, and contrasting it to his importance and to how the character is used in contemporary television adaptations – always placed in opposition to Sherlock Holmes, this work intends to explore Moriarty's role as Holmes's double, demonstrating that his image has always worked as a mirror to Holmes's, a feature that has been noticed, increased and explored in depth by the two most recent adaptations.

The objective of this work is twofold: firstly, we aim to look at how Arthur Conan Doyle's Moriarty functions as the double of Sherlock Holmes, considering that the first is always represented and described in relation to the second, not only in the original stories, but also in the most recent television adaptations. The analysis of the characters will be done through, mainly, a close reading of Conan Doyle's works, in particular "The Final Problem", as well as careful consideration of the two aforementioned television adaptations. Taking into consideration that our corpus consists of original works by Doyle and two of its adaptations, we will rely on adaptation and television theories in order to understand how characters are used and highlighted both in *Sherlock* and *Elementary*.

THEORETICAL APPROACHES

When talking about mirrored images and the presence of the double, one cannot but mention Sigmund Freud's text "The Uncanny" (1955). In "The Uncanny", Freud deals with that which is familiar and strange at the same time, as the origin of the word itself shows, according to Freud, "Unheimlich is in some way or other a sub- of heimlich" (1955, p.226). The figure of the double is, therefore, a manifestation of the uncanny, seeing as the double – and in the case of this particular analysis, Moriarty – is in many ways similar to Holmes, as we will discuss later, but credited with evil intentions,

which, to Freud, is part of what characterizes the uncanny (FREUD, 1955).

The main aspects of the double consist of physical and intellectual resemblance, with the repetition of the features or traits of the characters, as well as requiring identification and recognition from both parts. Another aspect of the double, according to Freud, is that it is possible for it to become “[...] the uncanny harbinger of death” (1955, p.235). According to Jung (1971), the figure of the double is representative of characteristics that one projects on the other, as well as repressed feelings and ideas. In this work, we will look at Moriarty and his relationship with Holmes through the above mentioned lenses.

Regarding adaptations, one of the main authors to help us understand and analyze them is Linda Hutcheon, with her seminal work *A Theory of Adaptation* (2006). Defining adaptation is a task that has been undertaken by innumerable authors, and Hutcheon proposes a twofold interpretation of the word, one focusing on adaptation as a product, and the other focusing on adaptation as a process, comprehending the process of creation and process of reception. Following this division of the word, the author states that

In short, adaptation can be described as the following:

An acknowledged transposition of a recognizable other work or works

A creative and an interpretive act of appropriation/salvaging

An extended intertextual engagement with the adapted work. (2006, p.8)

So at the same time we consider the process, that “Adaptation is an act of appropriating or salvaging, and this is always a double process of interpreting and then creating something new”

(HUTCHEON, 2006, p.20), we take into consideration, more specifically in this work, the product, and it “is an announced and extensive transposition of a particular work or works. This ‘transcoding’ can involve a shift of medium [...] or genre [...], or a change of frame and therefore context [...]” (2006, p.7-8).

But more than the concept, it is necessary for the analysis that one acknowledges that “equivalences are sought in different sign systems for the various elements of the story: its themes, events, world, characters, motivations, points of view, consequences, contexts, symbols, imagery, and so on” (2006, p.29), in order not to make statements about the “value” of the work in comparison to its source or its “fidelity”, but rather to reflect upon the equivalences and how the different media work when telling – or showing, in the case of audiovisual – a story.

Even though film and television have a lot of similarities in production techniques, it is in storytelling that lies their major difference: while feature films have a limited amount of time, usually two and a half hours, to develop story and characters, television has the advantage of being able to slowly develop both plot and characters throughout the episodes of a season, even if their number is limited, like in BBC’s *Sherlock*, it is still more screen time than cinema allows. It is necessary to have that in mind when choosing to analyze a character from a television series, because they cannot be singled out in only one episode; we need to consider their development, acting, interactions with other characters in more episodes so that we are more capable to analyze and make affirmations about their behavior, especially when talking about Moriarty and how little we know about him from the original stories, aside from what is related by Watson and Holmes, as will be discussed in the next session.

Television characters are not like holograms.
Each tiny fragment does not contain the sum of

the whole, but rather becomes fully intelligible only when juxtaposed with all the other tiny fragments in all the other scenes in all the other episodes in which the character appears. (PEARSON, 2007, p.42-43)

Besides this, we need to take into consideration the difference between analyzing the psychological aspect of a literary character, in which we have written text (even if by a character-narrator) that contains statements about physical appearance, behavior, and sometimes even thoughts; in contrast,

moving-image media convey subjective interior states through the accumulation of exterior markers of what we see and hear about characters: appearance, actions, dialogue, and other sorts of evidence explicitly presented within the narrative discourse. Viewers necessarily infer and construct interior states of characters, filling in internal thoughts through a process of reconstruction and hypothesizing. (MITTELL, 2015)

And because the audiovisual media is different from the textual in this aspect that we have proposed to analyze, “while we want to gauge a character’s interiority, we judge characters mostly by what they do, cued by how other characters regard, interact with, and talk about them” (MITTELL, 2015).

SIR ARTHUR CONAN DOYLE’S MORIARTY

In the short story “The Final Problem”, even though Watson is the initial narrator, we are told much from Sherlock Holmes’s perspective, unlike the majority of the short stories. It is through Sherlock that we learn that Moriarty is known as the “Napoleon of crime”, the great mind to be defeated, his archenemy. Holmes’s

description of Moriarty is interesting especially when compared and contrasted to Watson's first description of Holmes in *A Study in Scarlet*, when the two protagonists first meet. Watson's description of Holmes is as follows:

His very person and appearance were such as to strike the attention of the most casual observer. In height he was rather over six feet, and so excessively lean that he seemed to be considerably taller. His eyes were sharp and piercing, save during those intervals of torpor to which I have alluded; and his thin, hawk-like nose gave his whole expression an air of alertness and decision. His chin, too, had the prominence and squareness which mark the man of determination. (DOYLE, 2014, p.13)

This first account of Sherlock Holmes's looks and overall appearance is, by itself, conspicuous, as Watson sees in Holmes the unique traits of someone who will "strike the attention of the most casual observer". In "The Final Problem", Holmes describes Moriarty to Watson, and one could say that their resemblance will also "strike the attention of the most casual observer":

His appearance was quite familiar to me. He is extremely tall and thin, his forehead domes out in a white curve, and his two eyes are deeply sunken in his head. He is clean-shaven, pale, and ascetic-looking, retaining something of the professor in his features. His shoulders are rounded from much study, and his face protrudes forward, and is forever slowly oscillating from side to side in a curiously reptilian fashion. He peered at me with great curiosity in his puckered eyes. (DOYLE, 2012, p.516)

Holmes's and Moriarty's descriptions are nothing short of similar. In the latter, we have Holmes describing Moriarty as tall, thin and pale, as well as distinctively mentioning his eyes. Furthermore, Holmes states that the man's appearance is "quite familiar" to him, even though we, the readers, and Watson know nothing about this supposedly new threat. Watson's description of his detective friend bears strong resemblance to Holmes's account of his enemy: Sherlock Holmes is seen as tall and thin, with eyes that are also worth mentioning. Not only that, both descriptions evoke animalist characteristics, as one has reptile features and the other's nose is much like a falcon's.

When describing Moriarty's intellectual aptitudes, Holmes seems almost wistful, and there is admiration in his description: "I was forced to confess that I had at last met an antagonist who was my intellectual equal. My horror at his crimes was lost in my admiration at his skill" (DOYLE, 2012, p.516).

His career has been an extraordinary one. He is a man of good birth and excellent education, endowed by nature with a phenomenal mathematical faculty. At the age of twenty-one he wrote a treatise upon the Binomial Theorem, which has had a European vogue. On the strength of it he won the Mathematical Chair at one of our smaller universities, and had, to all appearance, a most brilliant career before him. But the man had hereditary tendencies of the most diabolical kind. A criminal strain ran in his blood, which, instead of being modified, was increased and rendered infinitely more dangerous by his extraordinary mental powers. Dark rumors gathered round him in the university town, and eventually he was compelled to resign his chair and to come down to London, where he set up as an army coach.

So much is known to the world, but what I am telling you now is what I have myself discovered. (DOYLE, 2012, p.515)

Once again, there is admiration in his tone, perhaps due to his recognizing that Moriarty is not very different from himself, even if the man has applied his intelligence to conquering the very things Sherlock Holmes despises. Holmes also possesses the “criminal strength” which he attributes to Moriarty, it also runs in his blood, with the difference being that Holmes has decided to use his intellect and criminal knowledge to help improve society, unlike Moriarty. Holmes’s obsession leads to thorough research on Moriarty, and he seems to know more about the criminal than anyone in the city.

He is the Napoleon of crime, Watson. He is the organizer of half that is evil and of nearly all that is undetected in this great city. He is a genius, a philosopher, an abstract thinker. He has a brain of the first order. He sits motionless, like a spider in the center of its web, but that web has a thousand radiations, and he knows well every quiver of each of them. He does little himself. He only plans. But his agents are numerous and splendidly organized. Is there a crime to be done, a paper to be abstracted, we will say, a house to be rifled, a man to be removed—the word is passed to the Professor, the matter is organized and carried out. The agent may be caught. In that case money is found for his bail or his defence. But the central power which uses the agent is never caught—never so much as suspected. This was the organization which I deduced, Watson, and which I devoted my whole energy to exposing and breaking up. (DOYLE, 2012, p.515)

Interestingly, despite Moriarty being the source of all evil, according to Holmes, Watson and the police seem to know very little about him. The description is strikingly close to Sherlock's *modus operandi* when it comes to how Moriarty thinks and plans – “he sits motionless, like a spider in the center of its web” (DOYLE, 2012 p.515): this sitting motionless is depicted both in the original stories and in the adaptations, by it is not Moriarty who tends to do it, it is usually done by Sherlock himself.

Holmes also makes his obsession with Moriarty clear to his interlocutor through a mention of death, which could be read as foreshadowing to what will happen in the end of the short story; to Holmes, there is nothing more important than defeating the “Napoleon of crime”, and he goes as far as affirming that there will be nothing for him to do if he catches Moriarty – his career will have reached its summit, and by extension, its end.

I tell you, Watson, in all seriousness, that if I could beat that man, if I could free society of him, I should feel that my own career has reached its summit. [...] But I could not rest, Watson, I could not sit quiet in my chair, if I thought that such a man as Professor Moriarty were walking the streets of London unchallenged. (DOYLE, 2012, p.514)

Holmes sees defeating Moriarty as the end goal of his career, as if there is nothing greater or more important. The use of the word “summit” reinforces the idea of foreshadowing, as Holmes and Moriarty *fall* from a certain height towards their death. Not only does the mention and existence of Moriarty brings about the idea of physical death, it also introduces the end of the “death” of Holmes's career, as if they needed each other to continue on with their professional lives, as without one the other wouldn't have a reason to

exist or continue his deeds. Holmes and Moriarty's very existences are intertwined, and Holmes seems to be aware of that.

The double aspect is highlighted during the meeting of the two men, especially the intellectual duality and rivalry. When Holmes and Moriarty come face to face for the first time (at least as far as we are aware), their conversation accentuates the uncanny in their unique relationship.

"You evidently don't know me," said he.

"On the contrary," I answered, "I think it is fairly evident that I do. Pray take a chair. I can spare you five minutes if you have anything to say."

"All that I have to say has already crossed your mind," said he.

"Then possibly my answer has crossed yours," I replied. (DOYLE, 2012, p.516)

Holmes and Moriarty's interaction, as told by Holmes to Watson, reinforces the idea that the two of them are connected in ways that defy logic. They may not be the same, but they know so much about the other, and they go as far as admitting they know what the other is *thinking*. Their conversations are like a dance to which both of them know the movements equally well, but are trying to "overdance" the other.

Towards the end of the encounter, Moriarty brings about the issue of death, and claims that if he dies, he will take Holmes with him:

It has been a duel between you and me, Mr. Holmes. You hope to place me in the dock. I tell you that I will never stand in the dock. You hope to beat me. I tell you that you will never beat me. If you are clever enough to bring

destruction upon me, rest assured that I shall do as much to you. (DOYLE, 2012, p.517)

Death is, indeed, how their confrontation ends – at least until the fans showered Sir Arthur Conan Doyle with letter asking him to bring his protagonist back to life, which he obliged.

SHERLOCK'S MORIARTY

BBC's contemporary version of Sir Arthur Conan Doyle's famous detective uses Moriarty from the start as the great villain to be defeated – even when the character is supposedly dead, he still torments Holmes. Moriarty's presence is so strong and important in this version of Conan Doyle's stories, that his death is left open, perhaps because the physical death of the character Moriarty does not mean the death of the figure Moriarty who inhabits Holmes's mind. Sherlock Holmes struggles to fight off Moriarty's memory, giving life to an invisible and powerful threat in the shape of a shadow from which Holmes cannot get away.

Jim Moriarty is mentioned in the first episode of the show, and his presence is felt even when he is not physically present throughout the three seasons the series has had so far. Mark Gatiss and Steven Moffat, the show's creators, seem to understand that Holmes's relationship with Moriarty is essential for the conception of Holmes's character, and that the two equally brilliant men push each other to the brink of life – and sanity.

In this version, Moriarty has an aspect of insanity attached to his character, while Holmes appears to be pure calculated rationality. Moriarty invites Holmes to play *the game*: “Kill you? Eh, no. Don't be obvious. I mean I'm going to kill you anyway someday. I don't want to rush it though” (THE GREAT GAME, 2010), a challenge that Holmes cannot but accept. Their relationship, much like in Conan Doyle's original story, is something of a dance, and each one is capable of

predicting the moves of the other. During the last episode of the first season, Moriarty indirectly quotes the original story, affirming that they know what is going through each other's minds.

Moriarty: – Sorry boys! I'm soooo changeable! It is a weakness with me. But to be fair to myself, it is my only weakness. You can't be allowed to continue. You just can't. I would try to convince you. Everything I have to say has already crossed your mind.

Sherlock: – Probably my answer has crossed yours. (THE GREAT GAME, 2010)

Moriarty may not be constantly present during the first season, but he is known to be the mind behind it all, the one to be beaten. During the second season, he is openly the main villain, and its final episode, "The Reichenbach Fall" works as an adaptation of the short story "The Final Problem", at least when it comes to the end. Their dialogue is important to establish how both of them "see" this game they are playing, and how alike they really are, much like the Conan Doyle's original version.

Moriarty: – You need me, or you're nothing. Because we're just alike, you and I. Except you're boring. You're on the side of the angels.

Sherlock: – Yes, but I'm not my brother, remember? I am you. Prepared to do anything. Prepared to burn. Prepared to do what ordinary people won't do. You want me to shake hands with you in hell, I shall not disappoint you.[...]

Moriarty: – No. You're not. I see. You're not ordinary. No. You're me. You're me. Thank you. Sherlock Holmes. (THE REICHENBACH FALL, 2012 – authors' italics)

There is mutual recognition here, with both Holmes and Moriarty seeing themselves in the other one, even if they are, ultimately, on different sides. The world seems to be too small for both these men, and death is the only viable solution. Holmes falls off a building, seemingly to his death, and Moriarty shoots himself, dying on the spot. In the latest season, references to Moriarty are constantly made, and he is frequently mentioned. Despite the evidences of his death in the final episode of the second season, the third season makes it apparent that Moriarty is back, without conveying in which capacity Holmes's archenemy has returned.

Moriarty haunts Holmes with his intellect and influence in London, and even after his death, Holmes still thinks of him as the one to be defeated.

ELEMENTARY'S MORIARTY

In *Elementary*, Sherlock is a drug and alcohol abuser in recovery. He is English, but lives in New York City, where the series takes place. In this, Moriarty is reinvented, more so than in *Sherlock*, but the character maintains the function of Holmes's archenemy, the one he has to defeat.

As the plot unfolds, we learn more about Holmes's past and the events that led him to his drug use. While he was working for a case for Scotland Yard, Holmes met the American artist Irene Adler, with whom he developed an amorous relationship. Her death in the hands of someone called "M", a mysterious serial killer who was dropping victims all over London, makes Sherlock Holmes tip over the edge and lose control of his until then recreational drug use. Holmes ends up moving to the United States, where he checks into a rehabilitation facility. Months later, when all seems to be going well in Holmes's life, M strikes again, this time in New York. It is then that Holmes finds out that M stood for Sebastian Moran, a paid assassin

hired by someone called Moriarty, and that when Irene died, Moran had been in prison, meaning that he was not, as Holmes had believed, the person behind the death of his loved one.

From this moment onwards, Holmes starts to more actively investigate in order to discover who the real Moriarty is. Whenever he seems to find a useful clue, he realizes that Moriarty is always one step ahead of him. In the final episodes of the first season, aware of Holmes's actions, Moriarty hires him to investigate a case and promises, as payment, to answer his questions about Irene's death. At this point, Holmes finds out that she is not actually dead, but has been kidnapped and is currently being kept in a New York mansion. The second last episode of the season reveals to us, as well as to Holmes, that Irene Adler was a mere creation of Jamie Moriarty, used in order to get closer to Holmes and study the need to kill him so he would not get in the way of her plans.

As in *Elementary*, Moriarty's character is reconfigured as a woman – and also being the same person as Irene Adler, another well-known character from the canon –, we cannot talk about physical similarities between Holmes and Moriarty, but they mirror each other in different ways. They are intellectually equal, but Moriarty has won the first game, successfully deceiving Holmes through great power of disguise.

Moriarty, while disguised as Irene Adler, tells Sherlock Holmes that she sees Moriarty as someone who is very much like him, meaning that she sees herself as intellectually and emotionally similar to Holmes. Not only that, she also admits to believing that if they were not enemies, they could have been good friends due to their many similarities. Irene Adler: “– You know, it's funny. I close my eyes and try to picture him, and I see someone an awful lot like you. [...] I think if he weren't so bent on being your enemy, he'd be your friend” (THE WOMAN, 2013).

In the following episode, Holmes asks Moriarty if she thinks they are the same – perhaps because he thinks so himself – and she says she is better than him. They both seem to see what the other one lacks, and what the other one has and they do not – the figure of the double presents characteristics that are underdeveloped in the other, which is the case in *Elementary's* take on Moriarty and Holmes.

THE FINAL MORIARTY

The persistent use of Moriarty as the “great villain to be beaten” in the adaptations analyzed here is evidence that Moriarty is, indeed, an essential character in the Sherlock Holmes canon, being fundamental for the constitution of Holmes – at least when it comes to our twenty first century view of the character. Moriarty is the “other”, the mirrored image of Holmes, as intelligent and brilliant, as perceptive and agile, but not on the same side.

Conan Doyle may only have mentioned Moriarty in a handful of short stories, and only truly given him life in “The Final Problem”, but Moriarty’s importance is such that his name is always remembered alongside Holmes’s, and the many screen adaptations, especially the two analyzed here, explore the character as the “ultimate villain”, not only the greatest and most terrible criminal the world has ever seen, but also a person milestone in Sherlock Holmes’s life, tormenting him professionally and personally until at least one of them finds his demise.

REFERENCES

DOYLE, Arthur Conan. (2012). “The Final Problem”. In: *The Complete Sherlock Holmes*. USA: Sterling Publishing. p.513-525.

_____. (2014). *A Study in Scarlet*. London: Harper Collins.

FREUD, Sigmund (1955). "The Uncanny". In: *An Infantile Neurosis and Other Works*. London: Hogarth Press. p.217-252.

HUTCHEON, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.

JUNG, Carl Gustav (1971). *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton: Princeton University Press.

MITTEL, Jason (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press.

PEARSON, Roberta (2007). "Anatomising Gilbert Grissom: The Structure and Function of the Televisual Character". In: ALLEN, Michael (Ed.). *Reading CSI: Crime TV Under the Microscope*. London: I.B. Tauris.

THE GREAT Game (2010). In: *Sherlock*. Director: Paul McGuigan. Writers: Mark Gatiss, Steven Moffat. BBC One; UK: Hartswood Films; BBC Wales; Masterpiece Theatre, (89 min).

THE WOMAN, (2013). In: *Elementary*. Director: Seith Mann. Writer: Robert Doherty. CBS Television Studios; USA: Hill of Beans Productions; Timberman-Beverly Productions, (88min).

THE REICHENBACH Fall (2012). In: *Sherlock*. Director: Toby Haynes. Writers: Steve Thompson e Mark Gatiss. BBC One; UK: Hartswood Films; BBC Wales; Masterpiece Theatre, (88 min).

JOGO DE ESPELHOS METAFICCIONAL: O DUPLO COMO ELEMENTO ESTRUTURAL EM EDGAR ALLAN POE

Filipe Róger Vuaden (UFRGS)

Elaine Barros Indrusiak (UFRGS)

INTRODUÇÃO

Frequentemente reconhecido como grande expoente da literatura gótica norte-americana, Edgar Allan Poe fez uso de diversos elementos do gênero em seus textos ficcionais, tais como temas relacionados à morte, ao luto e à presença do duplo. Esse último, em especial, além de evidente em suas obras, tem continuamente rendido uma variedade de estudos e análises ao longo dos anos, principalmente após a afirmação da psicologia como ciência no final do século XIX e com os estudos psicanalíticos de Freud no início do século XX, que têm servido como aporte teórico para abordar a recorrência de personagens duplicadas nas obras do escritor norte-americano. Textos como *O Duplo*, de Otto Rank, publicado pela primeira vez em 1914, e “Das Unheimliche”, publicado por Freud em 1919, são pioneiros no estudo do tema do duplo na literatura sob um viés psicanalítico. Rank inclusive menciona o conto “Willian Wilson”, de Poe, ao analisar a singularidade do comportamento e das ações do *Doppelgänger* (nome dado à personagem dupla) na trama. Contudo, a despeito das diversas interpretações psicanalíticas do duplo em Poe, é preciso reconhecer que o autor também possui uma faceta frequentemente negligenciada pelos críticos, que diz respeito a preocupações de ordem formal em relação a seus textos ficcionais.

Além de poeta e contista, Edgar Allan Poe também escreveu diversos ensaios e resenhas nos quais refletiu sobre seu próprio fazer literário ou sobre a produção de outros autores. Em duas resenhas

publicadas em 1842 na *Graham's Magazine*, por exemplo, o autor tece críticas sobre o livro de contos *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne, cujo segundo volume havia recém-saído. Nessas resenhas, além de elogiar as habilidades de escrita e o estilo do compatriota, Poe se propõe a apresentar princípios que garantem a um texto ficcional seu maior êxito. Primeiramente, elenca como elemento importante a noção de unidade de efeito, manifesta exclusivamente em textos breves, que possam ser lidos do início ao fim sem interrupções. Nesse sentido, o autor coloca certa primazia do conto em relação ao romance, e da poesia em relação ao épico, justamente por serem gêneros capazes de manter a unidade de efeito pela sua brevidade. Em seguida, afirma que todas as palavras empregadas na narrativa devem estar a serviço do efeito desejado pelo autor, que deve ser estabelecido antes mesmo da composição da obra ficcional. Tais concepções dialogam diretamente com outro ensaio de Poe, “A Filosofia da Composição”, publicado em 1846, no qual o autor refaz os passos que o levaram à criação de seu mais famoso poema, “O Corvo”. Além das já mencionadas unidade de efeito e extensão, princípios como tom e método são elencados como chave para a construção de um texto literário de impacto duradouro.

Em consonância com essa precisão lógico-matemática defendida por Poe, Scott Peeples, retomando uma fala do professor C. Alphonso Smith proferida em 1909, afirma que a grande contribuição do autor norte-americano à literatura mundial reside em sua arte estrutural, ou sua ideia de *construtividade* (2004, p.178). Assim, ao menos duas facetas de Poe têm moldado parte do nosso imaginário sobre o autor: de um lado, temos a imagem do escritor de histórias macabras e misteriosas, permeadas por elementos do sobrenatural; de outro, a imagem do pai da ficção policial, cristalizada na personagem do detetive Dupin. Contudo, como os ensaios e resenhas críticas de Poe demonstram, suas histórias góticas são fruto do engenhoso esforço e meticuloso cálculo do autor, que vê sua

criação artística como se fosse o resultado da aplicação de uma fórmula matemática. Ainda assim, poucas são as análises que lançam luz sobre a construção formal dos chamados contos de mistério de Poe, e menos ainda aquelas que se propõem a relacionar a presença de elementos góticos a questões de ordem estrutural.

Nesse sentido, o que se pretende aqui é abordar a construção do duplo a partir de um viés narratológico. Como corpus de trabalho, selecionamos os contos “A Queda da Casa de Usher” e “Ligeia”, narrativas em que a manifestação do duplo não é restrita apenas à figura do *Doppelgänger*, mas está presente também nas constantes repetições de palavras e eventos, além das extensas descrições de ambientes que refletem os sentimentos dos narradores e das interpolações textuais feitas nos contos. Em tais interpolações, Poe insere poemas de sua autoria que refletem, de certo modo, os eventos narrados até então, criando um complexo jogo de espelhos metaficcional a partir da variedade de sugestões da presença do duplo nesses contos, evidenciando a centralidade desse elemento, tido como característico do gótico, na construção formal de suas narrativas.

“A QUEDA DA CASA DE USHER”

De acordo com Peeples, “A Queda da Casa de Usher”, além de frequentemente reconhecido como um dos principais contos de Poe, é o exemplo perfeito para se analisar a construção formal, especialmente pelo fato de o conto ser estruturado a partir da imagem de uma casa, o que reforça a figura do autor como um arquiteto ou engenheiro das palavras (2004, p.178). Em primeiro lugar, o início do conto chama a atenção pela recorrente repetição de sons e expressões, evidenciando a presença do duplo já no menor nível de análise formal possível, o fônico:

*During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. (POE, 2004, p.199 – grifos dos autores)*⁴

As aliterações criadas a partir da repetição do fonema /d/ ajudam a marcar o ritmo da prosa já na abertura do conto. Felizmente, a tradução em português manteve tal característica, criando aliterações a partir dos fonemas /d/, /t/ e /s/, conforme os grifos nas citações. Além disso, o trecho original faz uso abundante do artigo *the*, reforçando o caráter repetitivo das construções gramaticais empregadas.

Ao final desse primeiro excerto, encontramos o narrador diante da casa de Usher, a qual lhe causa, de imediato, “insuportável desespero”, com suas “paredes nuas”, suas “janelas vagas semelhantes a olhos”, e envolta por “uns poucos troncos esbranquiçados de árvores fenecidas”. Com a intenção de contemplar o prédio de outro ângulo, o narrador se dirige a um lago próximo à casa; porém, ao contemplar o reflexo do prédio nas águas, as “imagens remodeladas e invertidas do capim pardacento, dos fantasmagóricos troncos de árvore, das janelas semelhantes a olhos” lhe causam ainda mais pavor. Por trás dos adjetivos empregados na descrição, que reforçam o clima de mistério e horror do conto, temos

⁴ Na tradução de Cássio de Arantes: “Durante todo um dia carregado, silente e sótno no outono daquele ano, quando as nuvens pairavam opressivamente baixas no firmamento, eu passava sozinho, a cavalo, por um trato de terra singularmente desalentador; e em pouco tempo me vi, ao cair das sombras do anoitecer, diante da melancólica Casa de Usher”. (POE, 2012, p.221 – grifos dos autores)

a segunda referência à presença do duplo, evidenciada a partir do reflexo da Casa de Usher nas águas do lago (POE, 2012, p.221).

Outra peculiaridade do lugar em que o narrador se encontra diz respeito ao fato da expressão *Casa de Usher* compreender tanto a residência quanto a linhagem da família. Ou seja, a referência à casa possui dupla acepção. Além disso, antes mesmo de adentrar a residência a pedido de seu amigo Roderick, o narrador nos informa que os Usher possuem um histórico de relações incestuosas, uma vez que “a família inteira derivava da linha direta de descendência e desse modo se perpetuara, com variações muito insignificantes e muito efêmeras” (POE, 2012, p.223). Tal fato reforça ainda mais os motivos que levam o narrador, posteriormente, a ver os irmãos Roderick e Madeleine Usher de forma tão semelhante, ainda que os dois sejam gêmeos de sexos opostos.

Próximo da entrada da mansão, o narrador percebe a decadência da propriedade e do prédio, que, embora aparentemente estável, é cortado por uma fissura em ziguezague. Seus espaços internos, por outro lado, são descritos de forma a suscitar ainda mais sensações ruins em quem o adentra. De certa forma, o narrador evidencia certo pareamento entre o estado precário e decrépito da casa e a figura de seu anfitrião, Roderick Usher, que, além de sofrer de “uma aguda enfermidade física”, é descrito a partir de seu “semblante cadavérico”, seus “olhos grandes, claros e luminosos”, seus “cabelos mais finos e macios do que teias de aranha” e de sua “fisionomia que não era das mais fáceis de esquecer” (POE, 2012, p.225). Roderick, por outro lado, atribui a natureza de sua doença a “um mal de constituição e de família” (2012, p.226), do qual estava fadado a perecer. Da mesma forma, sua irmã, Madeleine, “sua última e única companheira de sangue neste mundo” (2012, p.227), sofria de uma enfermidade que, embora não diagnosticada pelos médicos, manifestava-se em surtos semelhantes aos de catalepsia. Conforme Roderick relata ao narrador, o óbito de Madeleine também era

iminente, criando, assim, mais um elo entre a condição dos irmãos e, em último nível, entre o estado de saúde deles e a precariedade da casa da família.

Em relação aos anos que passou sem sair da mansão, Roderick afirma que se sentia preso ao lugar, como se uma força misteriosa o impedisse de sair. Segundo ele, a constituição da casa era o que causava tal efeito, pois essa lhe dava a impressão de estar, de certa forma, viva. Somos informados pelo narrador que Roderick acreditava na senciência dos vegetais e até mesmo de objetos inanimados, como sua casa, concluindo que essa faculdade se manifestava na colocação das pedras que formavam as paredes e as torres da propriedade, “na ordem de seu arranjo, bem como devido à infinidade de fungos que as cobriam, e às árvores que havia em torno” (POE, 2012, p.232). Porém, mesmo antes de Roderick aludir a essa espécie de consciência de sua casa, o próprio narrador a sugere, não apenas nas referências às sensações que ela lhe provoca, mas também pelas expressões que utiliza para descrevê-la, a exemplo das “janelas vagas semelhantes a olhos” (2012, p.221); ou seja, o narrador compara partes da casa a órgãos de seres sencientes, especialmente a órgãos ligados aos sentidos.

Também chama a atenção, no meio do conto, o emprego que Poe faz do *mise en abyme*, recurso caracterizado pela inserção de uma narrativa dentro de outra. Conforme os dias se passam na mansão dos Usher, somos informados que Roderick possuía grande facilidade em improvisar rapsódias ao som do violão. Um desses pequenos poemas, intitulado “O palácio assombrado”, não passa despercebido aos ouvidos do narrador:

I

No mais verdejante de nossos vales
que bons anjos têm por morada,
outrora, um nobre e majestoso palácio –

Radiante palácio – assomava.
Nos domínios do monarca Pensamento –
Era lá que ele ficava!
Serafim algum jamais esticou suas rêmiges
Sobre uma construção nem a metade tão bela.
[...]

V

Mas criaturas malignas, em mantos de aflição,
Atacaram o venturoso solar do rei;
(Ah, pranteemos, pois nunca mais um amanhã
Alvorecerá sobre ele, desolado!)
E, à volta de seu lar, a glória
Que corava e florescia
Não é senão uma história vagamente lembrada
De uma antiga era sepultada. [...]

(POE, 2012, p.230-231)

Originalmente intitulado “The Haunted Palace”, o poema acima foi primeiro publicado separadamente, em 1839, sendo no mesmo ano incorporado ao conto. Sua publicação prévia, no entanto, permite que vejamos uma relação intertextual explicitamente evidenciada por Poe entre o poema e o conto. Levando em conta seu conteúdo, o poema alude não apenas à debilitada mente de Roderick, mas também à condição da personagem e da casa onde vive. Desta forma, a primeira estrofe serve como uma lembrança de um período outrora glorioso do palácio, que pode ter reflexos no passado da Casa de Usher. As estrofes seguintes se dedicam a celebrar a figura do rei desse palácio, lembrado por sua sagacidade e

sabedoria. A quinta estrofe, porém, como evidencia o trecho acima, marca o fim de tal período próspero a partir da chegada de criaturas malignas, que, com o passar do tempo, levam ao esquecimento dos tempos áureos do lugar. Torna-se impossível não relacionar as condições do palácio ao qual se refere o poema às atuais condições da mansão dos Usher. A presença de espíritos malignos no palácio reflete e reforça o desconforto que tanto o narrador quanto Roderick sentem dentro da casa. Além disso, a figura do rei é comparável a Roderick, na medida em que ambos permanecem confinados aos seus palácios.

É interessante observar, ainda, o efeito criado a partir da inserção do poema no conto. Ao aludir, de certa forma, aos acontecimentos da história da família Usher narrados até então, o poema funciona como uma espécie de espelho metaficcional que reflete e duplica a narrativa até aquele ponto. Além disso, no momento em que Poe insere o poema na metade do conto, ele o divide em duas partes, como que sugerindo que a segunda metade que está por vir se encarregará de mostrar o outro lado desse espelho. Assim, chegamos ao que Dennis Pahl considera a chave estrutural de “A Queda da Casa de Usher”: a noção de contenção, ou de estar dentro de um recipiente (*Apud* PEEPLES, 2004, p.183). Em relação à presença do duplo, Pahl argumenta que um duplo está contido dentro de outro. “O Palácio Assombrado” está contido em um texto que trata justamente de uma personagem presa a uma casa e que acredita que essa se encontra, de certa forma, assombrada; Roderick, por sua vez, está preso a uma casa cujo ambiente não apenas reflete seu estado emocional, mas cuja aparência também se assemelha à condição física de seu dono. Um dos quadros de Usher representa o interior de um pequeno túnel, da mesma forma que a casa possui uma cripta na qual o corpo de Madeleine é sepultado; ainda, o próprio nome da família reforça essa ideia de contenção, uma vez que, da palavra Usher, é possível extrair o pronome pessoal

objeto *us*, referente à primeira pessoa do plural, além dos pronomes pessoais *she* e *he*, correspondentes aos pronomes ela e ele, respectivamente. Nesse sentido, é como se ela, Madeleine (*she*), e ele, Roderick (*he*), compusessem o nós (*us*) que forma a família *Usher*.

Conforme mencionado anteriormente, tanto os irmãos Usher quanto a casa em que vivem se assemelham na medida em que todos se encontram próximos ao colapso e à ruína. Contudo, de acordo com John H. Timmerman, há também um processo de separação que ocorre simultaneamente à queda da família (2009, p.164). A casa tem a estabilidade de sua estrutura ameaçada pela fissura em zig-zague; Usher, por sua vez, ao escrever a carta que traz o narrador até sua casa, menciona um distúrbio mental capaz de desestabilizá-lo; Madeleine e Roderick, por fim, embora sejam gêmeos e estejam próximos da morte, padecem de enfermidades diferentes.

O clímax do conto acontece cerca de uma semana após o sepultamento de Madeleine. Incomodado pela mudança de comportamento de Roderick desde a suposta morte da irmã, o narrador é tomado por uma onda de nervosismo que o impede de dormir, atribuída por ele “à desconcertante influência da mobília sombria do aposento” (POE, 2012, p.235). Subitamente, ouve os passos de Roderick, que bate à sua porta apresentando traços de histeria. A fim de acalmar o amigo, o narrador toma da estante a obra *Mad Trist*, de Sir Launcelot Canning, a fim de lê-la em voz alta. Conforme a leitura prossegue, os eventos da história se materializam no conto:

Ao término desse período levei um susto e, por um instante, parei; pois a mim me pareceu (ainda que na mesma hora concluisse que minha excitada imaginação me tapeara) – pareceu que de alguma parte deveras remota da mansão chegava, indistintamente, aos meus ouvidos, o

que podia ter sido, em sua exata similitude de natureza, o eco (mas um eco abafado e surdo, sem dúvida) desse mesmo ruído de madeira rachando e quebrando que Sir Launcelot tão enfaticamente descrevera. (POE, 2012, p.237)

Mais uma vez, a referência a outra obra literária funciona como um espelho que reflete os acontecimentos da história principal. Ao contrário de “O Palácio Assombrado”, contudo, *Mad Trist* é uma obra criada por Poe apenas em função do conto, não tendo sido publicada previamente. Timmerman comenta que, em *Mad Trist*, cada passo dado por Ethelred em direção à morada do eremita tem seu reflexo no esforço de Madeleine em abandonar a cripta em que foi sepultada viva (2009, p.165). Enquanto isso, a forte tempestade que cai sobre a mansão se relaciona à tensão estabelecida dentro do aposento do narrador, que, tomado por medo, decide fugir da casa logo após presenciar não apenas o retorno de Madeleine, que ele acreditava estar morta, como também o ataque dela ao irmão, que resulta na morte de ambos.

Fora do prédio e em meio à tempestade, o narrador observa o forte clarão que emana da lua e atravessa a fissura da casa, que, somada à força da tempestade, finalmente é capaz de, de fato, levá-la à ruína. Assim, o conto termina com o narrador testemunhando a Casa de Usher sendo engolida pelo lago que inicialmente refletia sua imagem, em uma perfeita representação da ideia de que a chave estrutural do conto reside no fato de um duplo estar contido dentro de outro; em outras palavras, ambos os irmãos Usher morrem na casa que os abriga, e esta, simultaneamente, ao desmoronar, é consumida pelo lago que ficava à sua encosta e em cujas águas sua imagem se refletia. Por fim, a queda da casa de Usher reflete a dupla acepção da palavra, mencionada já no início do conto, uma vez que diz respeito não apenas ao fim da linhagem da família Usher, como também à destruição da mansão que a abrigou por muitas gerações.

“LIGEIA”

Em “Ligeia”, o narrador inicia seu relato nos apresentando os encantos de sua primeira esposa, aquela que dá nome ao conto e cujas origens ele afirma ser incapaz de lembrar; em razão de tal incapacidade, coloca sua memória debilitada como responsável por seu constante sofrimento. Assim como em “A Queda da Casa de Usher”, a sugestão do duplo é evidenciada já no início do conto, por meio da repetição de sílabas e palavras:

I cannot, for my soul, remember *how*, *when*, or even precisely *where*, I first became acquainted with the lady Ligeia. [...] in truth, the character of my beloved, *her* rare learning, *her* singular yet placid cast of beauty, and the *thrilling* and *enthraling* eloquence of *her* low musical voice, made their way into my heart by paces so *steadily* and *stealthily* progressive that they have been *unnoticed* and *unknown*. (POE, 2004, p.159 – grifos dos autores)⁵

Novamente, Poe faz uso de aliterações para marcar o ritmo de sua prosa e para sugerir, já de início, a ideia de repetição e duplicação. Infelizmente, tais características são pouco evidentes na tradução, como o excerto atesta. Aqui, ao contrário de “Usher”, fica claro que o foco do narrador recai precisamente sobre a personagem-título do conto, e não sobre o local onde os eventos inicialmente se desenrolam.

⁵ Na tradução de Cássio de Arantes: “Não sou capaz, por minha alma, de lembrar como, quando ou mesmo precisamente onde conheci a dama Ligeia. [...] na verdade, o caráter de minha amada, seu raro saber, o naípe singular mas plácido de sua beleza e a eloquência cativante e arrebatadora de sua entonação de voz baixa e musical abriram caminho até meu coração a passos tão firmes e furtivos que permaneceram despercebidos e incógnitos. (POE, 2004, p.203)

Por meio de extensos parágrafos, o narrador descreve minuciosamente as características de sua amada Ligeia. Dentre elas, destacam-se especialmente sua rara beleza, seu aspecto divino e, principalmente, seu vasto conhecimento de línguas clássicas e modernas, assim como as áreas da moral, da matemática e das ciências. Ainda, o narrador chama a atenção para os olhos de Ligeia: “Aqueles olhos! Aqueles enormes, aqueles cintilantes, aqueles divinos olhos!”, para os quais “não encontramos modelos na remota Antiguidade”, pois o “matiz de suas íris era do mais brilhante negro e, muito acima, pestanejavam os longos cílios cor de azeviche” (POE, 2012, p.205).

Em algum momento da relação entre o narrador e sua amada, somos informados que Ligeia adoece e morre. Porém, antes de partir, ela pede, como último desejo, que o narrador repita alguns versos de sua autoria compostos poucos dias antes:

Vede! é noite de gala
Nesses anos últimos e solitários!
Uma multidão de anjos, alados, trajados
Em véus, e afogados em lágrimas,
Sentam-se em um teatro, para assistir
A uma peça de esperanças e medos,
Enquanto a orquestra sussurra vacilante
A música das esferas.
[...]
Apagam-se – apagam-se as luzes – apagam-se
todas!
E sobre cada forma que ali estremece
A cortina, mortalha fúnebre,

Desce com o ímpeto de uma tempestade,
E os anjos, todos eles pálidos e sem forças,
Erguendo-se, desvelando-se, afirmam
Que a peça é a tragédia ‘Homem’
E seu herói, o Verme Vencedor.
(POE, 2012, p.209-210)

Os excertos acima se referem a um poema originalmente intitulado “The Conqueror Worm”, cuja primeira publicação ocorreu em 1843, cinco anos após a primeira versão de “Ligeia”. Dois anos mais tarde, em 1845, uma nova publicação do conto passa a contar com o acréscimo do poema. Dessa forma, aqui mais uma vez Poe evidencia uma relação intertextual entre um conto e um poema a partir da inserção do último no primeiro. O poema, de forma bastante simbólica, trata de uma reunião de anjos que aguardam o início de uma peça. De certa forma, é como se aguardassem a chegada de Ligeia, que está prestes a morrer e que, devido a seu aspecto divino, reforçado por suas qualidades sobre-humanas, se juntará aos anjos. A última estrofe do poema, contudo, representa de modo bastante abrupto a finitude da vida, sobre a qual desce “a cortina, mortalha fúnebre”, que faz da peça uma tragédia.

Após a morte da esposa, o narrador, extremamente abalado, vaga sem rumo até encontrar uma velha abadia, a qual decide adquirir e reformar. Ao descrevê-la externamente, deixa claro um pareamento entre o aspecto do local e seus sentimentos de pesar causados pela ausência de Ligeia:

A soturna e desolada imponência da construção,
o aspecto quase bravio da propriedade, as
inúmeras memórias melancólicas e venerandas
ligadas a ambas *harmonizavam-se grandemente*
com os sentimentos de total abandono que me

havam compelido àquelas plagas remotas e antissociais do país. (POE, 2012, p.211 – grifos dos autores)

Se, externamente, a abadia lhe causava sensação de abandono, internamente ela se torna o local onde o narrador projeta uma “débil esperança” de aliviar sua tristeza. Ao descrever seu interior, o único aposento que recebe a atenção do narrador é uma grande câmara, em forma de pentágono, de forro abobadado, e cuja face sul era preenchida por uma enorme janela através da qual as luzes do sol e da lua “incidem com um brilho fantasmagórico sobre os objetos ali dentro” (POE, 2012, p.212). Além disso, o local era decorado por áureos candelabros, um divã, cinco grandes sarcófagos, cada um em uma das extremidades do aposento, e por longas tapeçarias que cobriam as paredes. Em tal ambiente macabro, que por vezes relembra a descrição interna da Casa de Usher e cujo aspecto fantasmagórico é inclusive reforçado pelo narrador, acontece seu casamento com Lady Rowena Trevanion, “na condição de sucessora da inesquecível Ligeia” (2012, p.212).

Rowena, contudo, falha em substituir Ligeia. Fisicamente, por exemplo, ela não lembra de modo algum as feições de sua antecessora, que possuía olhos e cabelos negros; pelo contrário, Rowena tem cabelos loiros e olhos azuis. Além disso, o narrador não identifica afeição da parte de Rowena, diferentemente da experiência matrimonial que teve com Ligeia, cujo amor não abria espaço para dúvida em sua mente. Em virtude disso, ele passa a nutrir pela nova esposa “um ódio mais próprio de um demônio que de um homem” (2012, p.213). Assim, frustrado com o novo casamento, o narrador rende-se ao ópio para rememorar “Ligeia, a adorada, a augusta, a bela, a sepultada” (2012, p.213). Somos então informados que o uso do ópio acaba tornando-se um vício, evidenciado pelas constantes menções a ele ao longo da narrativa, uma vez que o efeito da droga é capaz de liberar visões de sua inesquecível primeira esposa.

Assim como Ligeia, Rowena adoece, logo no segundo mês de casamento. Além de ser acometida por febres, ela afirma sentir uma estranha presença no aposento do casal. O narrador, contudo, acredita que tal sensação seja fruto do mal-estar da esposa ou, em último caso, do aspecto lúgubre do ambiente. Com o passar dos dias, porém, Rowena ouve com frequência sons indistintos e sente movimentos entre as tapeçarias. Nesse sentido, é difícil não relacionar a condição do casal e da abadia com a dos irmãos Usher e de sua casa. Assim como a mansão despertava sensações ruins em seus habitantes, sugerindo, inclusive, uma espécie de sciência, a abadia adquirida pelo narrador é descrita de forma a suscitar sentimentos semelhantes em quem a frequenta. Logo após mencioná-la pela primeira vez, o restante do conto passa-se inteiramente ali, como se tanto o narrador quanto Rowena estivessem confinados ao local, assim como Roderick e Madeleine jamais abandonam a mansão da família.

Conforme a doença de Rowena se agrava, a sensação de uma estranha presença aumenta. O narrador, contudo, afirma ser incapaz de ouvir os sons que a esposa ouve ou sentir os movimentos que ela percebe. Entretanto, em determinado momento ele imagina ter visto uma sombra indefinida, mas de aspecto angelical; porém, atribui tal sensação às visões oriundas do uso do ópio, visto que se encontra sob efeito da droga. A fim de aliviar o sofrimento de Rowena, o narrador serve à esposa uma taça do vinho recomendado pelos médicos. Quando ela está para beber da taça, o narrador vê cair algumas gotas de um líquido desconhecido na bebida, embora não seja capaz de afirmar se o que vê era real ou fruto de sua imaginação.

Três dias depois, Rowena falece, sendo velada na câmara da abadia. Mais uma vez, o narrador encontra-se entorpecido pelo ópio, que desencadeia várias lembranças de Ligeia. Perdido em tais memórias, por duas vezes imagina ouvir um leve som vindo do leito da falecida esposa. Ao averiguar o corpo, percebe um leve rubor

em seu rosto e uma leve pulsação no coração, que rapidamente se esvaem. Assim, a noite prossegue permeada pelas visões de Ligeia e pela sensação de ouvir sons no leito de Rowena. Em determinado momento, porém, além de recobrar a cor, o cadáver passa a se mexer e, de forma debilitada, ergue-se da cama e caminha para o centro do aposento. O narrador, imóvel, assiste à cena que tem diante de si, incrédulo de que aquela seja mesmo sua esposa. Ao observá-la melhor, percebe que ela aparenta estar mais alta e prostra-se aos seus pés. Em seguida, ela, ao desvencilhar-se das ataduras que lhe cobriam, revela longos cabelos cacheados e negros. Por fim, ao abrir os olhos, agora negros e não azuis, não restam mais dúvidas ao narrador: sua amada Ligeia havia finalmente retornado.

Fica evidente, portanto, que todas as referências à presença do duplo no conto estão de alguma forma relacionadas à personagem de Ligeia. As repetições de sons apontadas no início desta análise, por exemplo, são destacadas em excertos que descrevem as qualidades da personagem; o poema inserido na metade do conto, além de aludir de forma simbólica a Ligeia, é tido como produto de sua autoria; as diversas passagens que mencionam o vício do narrador em usar ópio não apenas sugerem a frequência de tais eventos, como também estão sempre atreladas à saudade sentida pelo narrador, que busca na droga uma possibilidade de ficar mais próximo da amada; a abadia adquirida pelo narrador é descrita de modo a refletir seus sentimentos; a estranha presença que Rowena sente na câmara nupcial, evidenciada por sons e movimentos por trás das tapeçarias, sugere uma presença fantasmagórica, como se Ligeia estivesse, de algum modo, assombrando o local após sua morte. Por fim, Rowena, que não se assemelhava de forma alguma à primeira esposa do narrador, muito embora tenha sido escolhida para substituí-la, acaba, ao final do conto, incorporando de modo totalmente inesperado a figura de Ligeia, criando um efeito de surpresa tanto no narrador quanto no leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise dos dois contos, buscamos evidenciar aqui o fato de que a sugestão e a recorrência do duplo nas obras de Poe podem ser vistas de modo a reforçar a engenhosidade e a precisão matemática advogadas pelo autor na construção de uma história impactante. Em ambos os contos, o duplo possui um papel central, uma vez que permeia as narrativas do início ao fim e não se restringe apenas às personagens duplicadas, estando presente também nas ações e sentimentos dessas personagens e nos espaços que as rodeiam. Ainda, é possível atentar para a recorrência do duplo a partir da repetição de sons e palavras, o que reforça ainda mais o caráter estrutural desse elemento para a construção narrativa do autor.

A presença do *mise en abyme* tanto em “A Queda da Casa de Usher” quanto em “Ligeia” estabelece relações intertextuais, na medida em que os dois poemas anteriormente mencionados foram publicados isolada e previamente aos contos. Contudo, sua inserção nas narrativas acaba, simultaneamente, estabelecendo também relações intratextuais, pois, uma vez inseridos nos contos, passam a fazer parte deles, e, como tal, desempenham a função de espelho nessas narrativas, refletindo e aludindo aos eventos que se seguiram até seu aparecimento, evidenciando o caráter metaficcional das obras.

Por fim, seguindo o argumento de Scott Peeples de que os contos de Poe que datam do final dos anos 1830 apresentam grande preocupação com as noções de construção e arranjo (2004, p.179), procuramos demonstrar de que forma a meticulosa construção dos espaços ficcionais dessas histórias, a exemplo da Casa de Usher e da abadia em “Ligeia”, citam e enfatizam a arquitetura textual de Poe, que pode, então, ser visto como um arquiteto ou engenheiro das palavras. Dessa forma, fica evidente que a precisão de seu fazer

ficcional está, desde o início, a serviço do efeito que o autor almeja buscar com seus contos, indo ao encontro do argumento de Richard Wilbur de que suas obras devem ser lidas cuidadosamente, palavra por palavra, frase por frase (2003, p.79). Assim, corrobora-se, enfim, a ideia de que Edgar Allan Poe de fato aplica em suas próprias narrativas os princípios que defende em ensaios e resenhas como elementos chave para a construção de uma história de efeito impactante e duradouro.

REFERÊNCIAS

PEEPLES, Scott (2004). "Poe's 'Constructiveness' and 'The Fall of the House of Usher'". In: HAYES, Kevin J (Ed.). *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. New York: Cambridge University Press. p.178-190.

POE, Edgar Allan (2004). "Ligeia". In: THOMPSON, G. R. (Ed.). *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. 1.ed. New York: W. W. Norton & Company. p.159-173.

_____. (2004). "Nathaniel Hawthorne". In: THOMPSON, G. R. (Ed.). *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. 1.ed. New York: W. W. Norton & Company. p.643-650.

_____. (2004). "The Fall of the House of Usher". In: THOMPSON, G. R. (Ed.). *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. 1.ed. New York: W. W. Norton & Company. p.199-216.

_____. (2012). "A Queda da Casa de Usher". In: _____. *Contos de Imaginação e Mistério*. 1.ed. Tradução: Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas. p.221-41.

TIMMERMAN, John H. (2009). "House of Mirrors: Edgar Allan Poe's 'The Fall of the House of Usher'". In: BLOOM, Harold (Ed.). *Edgar Allan Poe's "The Tell-Tale Heart" and Other Stories*. New York: Infobase Publishing. p.159-172.

WILBUR, Richard; CANTALUPO, Barbara. (2003). "Interview with Richard Wilbur (maio 2003)". *The Edgar Allan Poe Review*, 4(1), 68-86. In <http://www.jstor.org/stable/41506167> Acesso em 25.Fev.2016.

VIAGEM AO CENTRO DA PÁGINA: ALAN MOORE COMO PERSONAGEM EM SUA PRÓPRIA *OEUVRÉ*

Leonardo Pogliá Vidal (UFRGS)

Para quem estuda uma obra, a obra ou a carreira de Alan Moore, a ideia do autor é tão inevitável quanto a morte ou os impostos – é um muro em que se bate eventualmente, e é necessário transpô-lo de alguma maneira. Geralmente se passa por cima – e aqui não digo que não seja uma atitude perfeitamente adequada para aqueles que desejam se concentrar na obra do autor em vez de na vida deste. Mas em alguns casos específicos um olhar para a figura do autor pode ser extremamente útil na compreensão de sua obra, especialmente quando se busca determinar o emprego de recursos que lhe são específicos e repetidos, tropos e temas de que trata constantemente em sua produção.

Este artigo busca problematizar a figura do autor na produção de Alan Moore, que é bastante peculiar nesse sentido. Para tanto, se vai analisar a inserção da figura do autor em obras como *Roscoe Moscow*, *Promethea* e *The League of Extraordinary Gentlemen*, algumas homenagens recebidas de seus pares e biografias como *Alan Moore: Storyteller* (2011), *The Extraordinary Works of Alan Moore* (2003) e *Magic Words: The Extraordinary Life of Alan Moore* (2013), além da peça autobiográfica *The Birth Caul* (1999), estabelecendo paralelos entre as ideias de Moore sobre estética e magia e a maneira como expõe sua própria biografia. O objetivo é propor uma leitura específica da figura de Moore enquanto personagem/construto pervasivo em sua obra (e no meio dos quadrinhos em geral), cuja finalidade parece ser a de emprestar a esta um sentimento de unidade, um elemento comum que acaba por unificar sua produção enquanto proposição estética.

Dirigir o olhar para a figura do autor é uma atitude crítica que pode ser tida como problemática. Como lembra Roland Barthes no ensaio “A Morte do Autor”, focar o autor é necessariamente fechar o texto a diferentes possibilidades de interpretação, é calçá-lo com o cunho da autoridade e desprezar o papel do leitor: “Uma vez afastado o Autor, a pretensão de “decifrar” um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (BARTHES, 1988, p.69). Barthes propõe uma atitude crítica libertária, em que o apelo à autoridade é substituído pela plasticidade do texto, que se empresta a diferentes interpretações. O preço para o nascimento do leitor, para ele, é necessariamente a morte do autor. Barthes argumenta, portanto, que se colocou historicamente muito peso na figura do autor, mas que um texto só é realizado ao ser lido e interpretado pelo leitor.

Embora este capítulo vá na contramão dessa ideia, não são necessariamente incompatíveis: o leitor é livre para interpretar mesmo que reconheça a voz autoral. O que Barthes argui contra é a atitude crítica que busca entender um texto nos termos do autor, não contra o autor em geral. Reconhecer que elementos como estilo, apresentação, focalização são constituintes de uma estrutura, uma voz, que guia a leitura é, em meu entender, fundamental no estudo de uma obra, e a razão por que a Narratologia clássica analisa elementos como narrador ou focalização. São elementos constitutivos do texto, que merecem a atenção em um estudo formal. Obviamente, trata-se aqui da obra, sendo necessário esclarecer a diferença entre os níveis autorais. Neste estudo, está alijada a figura do autor no mundo real: quando falo em Moore, refiro-me às estruturas que transparecem no texto, ao autor implícito ou à voz narrativa (quando estas coincidirem). É uma distinção importante.

A Narratologia Estruturalista (distinção realizada por HERMAN; VERVAECK, 2001, p.41) também lida com a figura do autor como uma

figura externa ao texto, atribuindo a ideia clássica do autor *no texto* à estrutura do *autor implícito* (ou seja, algo que pode ser arguido além da figura do narrador, que não concorda necessariamente com essa figura e pode usá-la de forma irônica). Há, porém, na ideia desta estrutura a ressalva de que a voz autoral pode imbuir um texto de novos significados, embora seja em última instância sempre passível de interpretação (a Narratologia não é restritiva em termos de interpretação, limitando-se à análise da estrutura do texto).

Smomith Rimmon-Kennan comenta os diversos níveis envolvidos, em seu livro *Narrative Fiction* (1983):

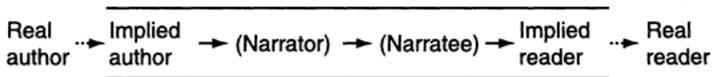


Figura 1 – RIMMON-KENNAN, 1983, p.89.⁶

O autor, a pessoa do mundo real, é externa ao texto, restando a estrutura do autor implícito, que pode ou não coincidir com a voz do narrador, que se dirige ao narratário (para quem a narrativa é escrita, e que pode ou não ser uma personagem), o conjunto da narrativa (incorporando narrador e narratário) sendo dirigido a um *leitor implícito*. Tudo isso é parte da obra, enquanto que o leitor, a pessoa, é quem vai ler e, em última instância, interpretar. Há, assim, não um caráter autoritário ou prescritivo na estrutura do autor implícito, mas sim um conjunto de características que podem (mas não necessariamente o fazem) constituir uma voz, ou uma *persona*. Comento este aspecto da estrutura porque a partir daqui as coisas vão-se complicar, necessariamente, porque aqui se está tratando de

⁶ O material ilustrativo que integra este capítulo é utilizado como citação. Seu emprego está de acordo com a doutrina do uso razoável (*fair use*) de material para fins de crítica e educação, encontrando-se em conformidade com o parágrafo VIII do artigo 46 do capítulo IV da Lei 9.610, de 1998, que trata sobre direitos autorais no Brasil.

quadrinhos, e tanto a natureza subversiva do meio quanto as práticas da indústria tornam essa distinção elusiva, para dizer o mínimo.

Em primeiro lugar, um quadrinho geralmente (e no caso de Moore, a grande maioria deles) é uma colaboração entre desenhista, colorista e roteirista – quando não há um trabalho artístico no letreiramento também, através de onomatopeias e inserções icônicas no formato das letras. Assim, cada página traz uma confluência de vozes que colaboram para o efeito estético da narrativa. Conforme lembra Wolk:

Quando você olha para um quadrinho, não está vendo o mundo e uma representação direta do mundo: o que você está vendo é uma interpretação ou transformação do mundo, com alguns aspectos exagerados, adaptados ou inventados. Não é apenas irreal, é uma construção deliberada de uma pessoa, ou pessoas. [...] Não há duas pessoas que vivenciem o mundo da mesma maneira, e a maneira como elas desenham é o mais próximo que um leitor poderia chegar de ver o mundo através de seus olhos. (WOLK, 2011, p.20-21 – Tradução minha)

De forma que analisar um trabalho considerando-o uma obra de Alan Moore não está estritamente correto. Alan Moore é, antes, uma das vozes envolvidas. E nem é correto buscar realizar uma separação entre o icônico e o verbal, como se o primeiro fosse o território do desenhista e/ou colorista e o último do roteirista, porque elementos como composição, conteúdo de cada quadrinho, escolhas de ângulo, momento, são feitas no roteiro (MCCLOUD indica ao falar sobre as *cinco escolhas*, em seu *Making Comics*, 2006, p.10), e outros elementos são inseridos pelos artistas durante a colaboração. Uma boa solução para o problema que se instaura é considerar a estrutura da voz narrativa (incluindo autor implícito e

narrador) através do conjunto de seus aspectos fundamentais: verbal e visual. Ou seja, a voz narrativa de uma obra é indivisível, produto da integralidade de suas vozes, sejam essas quantas forem.

E ainda assim, mesmo após quase ter arguido este artigo para fora da existência, ainda há características imanentes à obra de Moore que são identificáveis na grande maioria de seus trabalhos. Para listar algumas cito a tendência de trabalhar/adaptar personagens já estabelecidas; o emprego tanto da tradição literária quanto da tradição do meio dos quadrinhos e do quadrinho em si, o que frequentemente envolve uma retomada da história da personagem; e um humor irreverente e rebelde em relação aos recursos e tropos comuns ao meio. Annalisa Di Liddo, em seu livro *Alan Moore: Comics as Performance, Fiction as Scalpel*, comenta esses aspectos sob o manto de ligação com a tradução literária, que pode aparecer como referência, paródia ou alusão (LIDDO, 2009, p.35). Mais do que apenas tropos identificáveis, a natureza pervasiva dessas qualidades em diferentes obras do autor torna-se reconhecível àqueles que com elas estão familiarizados, o que dá à obra um sentido de unidade. Há, assim, uma voz narrativa reconhecível, penetrante e constante na obra de Alan Moore.

Entre as características dessa voz (ou dessa estrutura, desse autor implícito) está a inserção de diferentes níveis narrativos em suas obras, e com frequência isso é feito através da figura do próprio Moore, que aparece como narrador intradieético (ou seja, o narrador como parte da narrativa). Note-se que em geral, embora se coloque dentro do universo diegético da história, não faz parte dela ou influi nos eventos representados; sua função principal, além da inserção humorística da figura do autor em pontos cruciais, parece ser metalinguística. Isso faz de Moore não apenas o autor, ou o criador da estrutura do autor implícito, mas também um tema recorrente em sua obra. Não se vai aqui buscar enumerar uma por uma as aparições e símiles de Moore – seria tarefa extensa demais

para um artigo. Em vez disso, enumero as primeiras aparições e algumas ocasiões pontuais em que há a inserção de Moore como personagem, a fim de ilustrar a qualidade pervasiva da presença do autor não só enquanto autor implícito, mas também como personagem e distinta voz narrativa em sua obra.

O argumento é válido do princípio da carreira de Moore até seus últimos trabalhos. O primeiro trabalho fixo como roteirista (e, no caso, também artista) que Moore realizou foi a série *Roscoe Moscow: Who Killed Rock'n'Roll* (1979-1980), para a revista *Sounds*. Adotando o pseudônimo de Curt Vile, Moore começou a inserir pequenas “pistas” da presença do autor no universo diegético já na primeira tira, ao fazer o detetive (contratado para descobrir quem matou o Rock'n'Roll) comentar um erro de ortografia na página, que tornava o “detetive particular” em “pato particular”:



Figura 2 – MOORE, Alan. *Roscoe Moscow*. (In: *Sounds Magazine*, 31.Mar.1979).

A figura do autor, entretanto, só vai aparecer alguns meses mais tarde. Curt Vile não tem, aparentemente, a identidade visual de Alan Moore, parecendo uma figura corrompida, enlouquecida e, apropriadamente, tendo-se o pseudônimo em mente, vil. Careca, com um olho maior que outro, um sorriso demente e o que parece ser um baseado na mão, é apresentado como “o artista”, sobre uma especulação se o dinheiro teria sido o motivo. Na mesma linha, note-se que o autor tem o cuidado de apresentar também o protagonista, Roscoe Moscow, e “Rodney Rectangle”, que faria o papel dos quadros:



Figura 3 – MOORE, Alan. *Roscoe Moscow*. (In: Sounds Magazine, 09.Jun.1979).

Mesmo em situações em que o autor intradiegético, Curt Vile, não aparece na narrativa, sua presença às vezes se faz anunciar, como no exemplo abaixo, em que a voz narrativa realiza um comentário sobre um acidente comum nas mesas de desenho e o desafio de manter o prazo de entrega da arte:



Figura 4 – MOORE, Alan. *Roscoe Moscow*. (In: Sounds Magazine, 07.Jul.1979).

Há mais algumas inserções da personagem de Curt Vile na história, mas gradualmente uma figura cuja retórica visual se tornou conhecida no meio dos quadrinhos começa a se fazer presente. A primeira aparição reconhecível de Alan Moore como Curt Vile vem em Maio de 1980. A figura abaixo apresenta o contraste entre as duas apresentações. É reconhecível a mudança de atitude, que faz com que Curt Vile (que aparece entre pornografias, com um uniforme nazista e torturando um rato, que implora por ajuda) passe a se assemelhar mais com a figura de Moore:

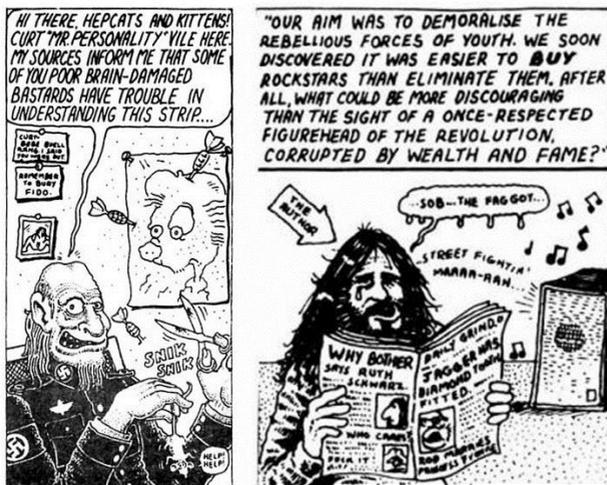


Figura 5 – MOORE, Alan. *Roscoe Moscow*. (In: Sounds Magazine, 27.Out.1979 e 10.Mai.1980).

Em junho do mesmo ano, Curt Vile manda um bilhete para Alan Moore, comentando as lindas ilustrações coloridas que levou meses para fazer, com milhares de anjos e iluminuras (e só espera que não tenham se perdido na impressão em preto e branco):

Dear Alan - here's that special Roscoe Moscow heading I told you about, all done in full colour with the beautifully illuminated lettering saying "EPISODE 8: 'COMIN' POP TO BARNER AND HOME" - hope you like it all the thousands of tiny angels and the intricate scroll-work in magenta and gold. It's taken me months to do, and I only hope that it prints OK and doesn't just turn out as a blank white space. wouldn't that be awful? - yours, Curt Vile.

Figura 6 – MOORE, Alan. *Roscoe Moscow*. (In: Sounds Magazine, 14.Jun.1980).

Pouco depois, Moore “sai do armário”, quando uma vez mais a presença do autor aparece na série. A diferença é que se trata de um tratamento gráfico sobre uma sequência de fotografias do próprio Moore, falando (de novo) diretamente ao leitor, sob o pseudônimo de Vile, se auto-intitulando “messias do desenho e vítima do ácido” e anunciando o último episódio da série:

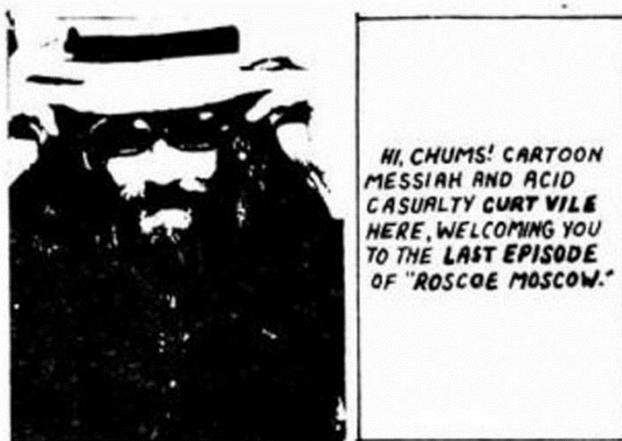


Figura 7 – MOORE, Alan. *Roscoe Moscow*. (In: Sounds Magazine, 28.Jun.1980).

A partir dessa primeira aparição, Moore torna-se uma figura comum em sua própria obra, surgindo na série seguinte, para a mesma revista, novamente com problemas para manter o prazo de entrega, autointitulado como o “queridinho do *avant-garde*” e encontrando uma solução pouco convencional para seu problema de inspiração: em vez de simplesmente se matar, que é a primeira solução que lhe ocorre, resolve fazer o cartum em giz de cera rosa sobre papel alumínio, e todas as letras em Português antigo – para só então se matar. Uma saída de classe, indubitavelmente:



Figura 8 – MOORE, Alan. *The Stars My Degradation*. (In: *Sounds Magazine*, 09.Ago.1980).

Há mais do que o óbvio humor cáustico que comenta a preferência do *avant-garde* por recursos pouco convencionais e às vezes de gosto duvidoso: há uma reflexão sobre as escolhas estéticas do artista e seu comprometimento com sua arte, o valor da arte, e uma auto ironia profunda, refletida na expressão cômica do autor. Outro uso metalinguístico é o da figura no quadro desenhando o próprio quadro.

O que a inserção da *persona* de Moore traz para sua obra é a construção de uma narrativa intertextual, um autor implícito que passa a ser uma presença pervasiva, um nível narrativo de voz irônica e ao mesmo tempo consciente da tradição, tanto literária quanto a

do meio específico, que se diverte ao incorporar referências e ao mesmo tempo busca minar as bases dos tropos comuns ao meio. Em algumas obras, como *Watchmen* (em que os heróis falham em impedir que o vilão salve o mundo), *Miracleman* (em que o herói conquista o mundo e passa a viver como um deus em seu Olimpo particular), *Supreme* (que retoma a história da personagem em alusões óbvias ao *Superman*, configurando-se quase em uma caricatura da personagem), essa voz pode ser sentida sem estar necessariamente materializada (apesar do autor misterioso em *Watchmen* e do pretensioso autor inglês de quadrinhos em *Supreme*). Em outras obras, a inserção se dá de forma diferente: os dois primeiros volumes de *Liga Extraordinária* trazem comentários, anúncios e apresentações que são em grande parte brincadeiras, assim como o nome dos autores. No terceiro volume, entretanto, caricaturas dos autores são inseridas, e uma vez mais Moore passa a figurar em sua obra como personagem intradiegetica/autor implícito.



Figura 9 – Moore e Kevin O'Neil.

Na edição número 30 de *Promethea*, no momento em que a protagonista destrói o mundo há uma sucessão de vários quadros focando diferentes locais e personagens mostrados durante a trama, geralmente com personagens reagindo ao evento que começa a acontecer. Esses quadros são alternados com o discurso da protagonista, que explica que destruir um mundo também é se

libertar de uma ideia de mundo. Dois dos quadros mostram Moore e James Williams III, o escritor e o artista, também reagindo ao que acontece na história, enquanto estão trabalhando na própria página que o leitor tem diante dos olhos (Moore se descreve no roteiro, e Williams III está se desenhando):



Figura 10 – *Promethea*, p.23.

A cena tem efeito humorístico, especialmente pelo fato de estarem ambos surpresos com o que acontece, como se não tivessem percebido o que acontecia. Essa quebra metalinguística acontece ao mesmo tempo em que *Promethea*, à maneira de Shakespeare, quebra a ilusão diegética e explica que todos ali são também personagens em uma história, e ela a escolhida para quebrar essa ilusão. Aí é retomado o tropo do artista no momento da produção (que já vinha da época do pseudônimo de Curt Vile). A inserção do artista produzindo a narrativa que se lê também aparece em *Voice of the Fire*, o primeiro romance de Moore, especificamente no último capítulo, “Phillip’s Fire Escape”, que começa com o autor no ato de escrever as últimas palavras do capítulo anterior. *Voice of the Fire* é composto de vários capítulos que se passam em diversas épocas da história da mesma localidade, Northampton, cidade natal de Moore. Pode-se dizer que se trata de uma biografia em contos de sua cidade natal, e (uma constante) a retomada da tradição, dessa vez no que

Liddo chama de *chronotopes* (2009, p.63), a representação de um local através do tempo. Não incidentalmente, quando Moore criou sua obra (que era uma *performance* teatral antes de ser quadrinizada por Eddie Campbell em 1999) *The Birth Caul*, que se trata de uma biografia ficcionalizada, em que busca retomar temas relativos à consciência e à linguagem em uma narrativa que regride temporalmente, o primeiro passo é notar a presença de todos ali, e, ao mesmo tempo em que centra no local, tornar fluido o tempo narrativo, voltando à história de Northampton (onde a *performance* foi encenada), para os dias da tribo dos Votadini, que habitara o local (MOORE; CAMPBELL, 1999, p.04), e retomar a história do local:



Figura 11 – MOORE, Alan; CAMPBELL, Eddie. *The Birth Caul*, 1999, p.06.

A *performance* foi encenada em celebração à mãe de Moore, que havia falecido há pouco tempo. Coincidentemente, não muito depois de Moore ter anunciado ao mundo, quando completou 40 anos, sua dedicação à magia (fato que em suas biografias ele atribui a uma racionalização peculiar: de que seria mais original uma declaração bombástica do que cair na mesmice de uma crise de meia-idade). Desde então o autor tem sido bastante vocal em relação a seu papel de mago, e sua ideia do que considera magia também se espalhou, tanto por sua obra quanto através de entrevistas, biografias e documentários. Esse é outro fator relevante que deve ser mencionado.

A qualidade incomum do trabalho de Moore e a consistência com que produz obras de qualidade o tornaram desde cedo bastante conhecido no meio dos quadrinhos, que é um mercado vasto,

composto não apenas de títulos quadrinizados, mas também de um circuito de convenções, vendedores e distribuidores especializados, grupos de discussão, publicações especializadas, etc. Sendo um dos autores de renome no meio, deu através de sua carreira diversas entrevistas, muitas vezes recontando sua vida e trajetória.

Um exemplo notável desses esforços é o livro *Alan Moore: Conversations* (2012), editado por Eric L. Berlatsky. O livro é composto de várias entrevistas, dadas por Moore entre 1981 e 2009 (em que consta também uma cronologia bastante extensa e completa da carreira e vida do autor). As entrevistas estão organizadas cronologicamente, do começo da carreira de Moore até o trabalho no volume 3 da *Liga Extraordinária* (entitulado *Century*), sendo que o conjunto funciona como um tipo de biografia.

Há esforços biográficos mais recentes e dirigidos, como a extensa entrevista realizada por George Khoury no livro *The Extraordinary Works of Alan Moore* (2003), o documentário/entrevista/biografia *The Mindscape of Alan Moore* (2003), dirigido por Dez Vylen; a biografia escrita por Lance Parkin e publicada em 2013, *Magic Words: The Extraordinary Life of Alan Moore* (trabalho extensivamente baseado em entrevistas dadas por Moore através dos anos, mas notável pelo intenso esforço crítico e conhecimento da obra do autor em geral). O livro *Alan Moore: Storyteller* (2011), tem a característica de ser uma biografia autorizada, escrita por Gary Spencer Millidge e ricamente ilustrada – mas que também se baseia largamente em entrevistas anteriores.

E isso traz à tona um fato digno de menção: muitos conhecem a fama de Moore como um *troll* recluso, que sai de seu esconderijo em Northampton uma vez por ano para proferir injúrias contra a Indústria dos quadrinhos, e a falta de criatividade do meio. Acontece que Moore é um *troll* sociável, e ao longo de sua carreira deu inúmeras entrevistas, que normalmente são permeadas do mesmo humor e auto ironia característicos de sua obra e do tratamento de

sua *persona* literária. Um bom exemplo seria a atitude de Moore no evento *Magic Words: An Evening with Alan Moore*, de 2013, quando, ao ser chamado de “um eremita grosseiro que odeia a vida e se alimenta de raiva e fúria” (MÉALÓID, 2013 – Tradução minha), depois de simular indignação, derrubar o microfone e dar uns passos em direção à porta, voltou para concordar alegremente com a descrição, deixando a interpretação da brincadeira a cargo dos ouvintes. Conforme comenta Lance Parkin:

A regularidade com que Moore é entrevistado significa que, se diferentes jornalistas lhe fazem a mesma pergunta, naturalmente ele vai lhes dar respostas bastante semelhantes, e tende a usar exemplos e anedotas similares. (PARKIN, 2013, p.334 – Tradução minha)

Mais do que um fato trivial ou curioso, a ideia de que a biografia de Moore é largamente baseada nas recordações de Moore de sua própria vida, não havendo (até onde sei) um esforço documental e amplo, em que várias fontes são entrevistadas e pesquisa realizada que se estenda além de suas publicações, mas também a registros e documentos, traz uma questão importante: até que ponto a consciência e o estilo de um autor moldam a construção da narrativa que é a sua vida?

Mais do que isso, além do fato de que o estilo de um autor, seu modo de tratar suas personagens, inevitavelmente vai permear também a narrativa em que consta como um narrador autodiegético (ou seja, que trata de si mesmo), também o filtro da memória tem se provado bastante duvidoso. A título de ilustração, transcrevo um trecho de *The Extraordinary Works of Alan Moore* (2003), em que o entrevistador corrige o entrevistado em relação à sua biografia:

Alan Moore: [...] esqueci a maneira exata de como aconteceu, se “Skizz” foi a primeira série que me ofereceram...

George Khoury: Sim, “Skizz” foi já em 82.

Alan Moore: Isso foi antes de *Warrior*?

George Khoury: Eu acho que foi tudo ao mesmo tempo. Acho que em 82 e 83 foi quando você realmente começou a fazer um monte de coisas.

Alan Moore: Tudo começou a acontecer ao mesmo tempo. Assim que alguém me ofereceu uma série...

George Khoury: É como se, quando você começou a escrever para *Warrior*, parecia que tinha mais trabalho do que conseguia fazer!

Alan Moore: Bem... sim. Eu acho que aconteceu de o primeiro trabalho que me ofereceram foi... não foi “Skizz”?

George Khoury: Tenho quase certeza de que foi *Warrior*.

Alan Moore: Bom, nesse caso, digamos que tenha sido *Warrior*. (KHOURY, 2003, p.68 – Tradução minha)

Assim, Moore muda sua versão para acomodar a ideia de Khoury de que *Skizz* (uma reinvenção da trama de *E.T.* publicada pela editora britânica 2000AD) foi comissionada antes dos trabalhos realizados por Moore para a revista *Warrior*. Khoury provavelmente estava certo – uma pesquisa no site *Comic Books Database* mostra que *Warrior #01* foi publicada em março de 1982, enquanto *Skizz* veio um ano depois, em *2000 AD #308*, março de 1983. Temos, então, uma narrativa (o Moore ficcional, a personagem Moore) que passa tanto pelo filtro estético quanto pela narrativização do autor. Não é um grande passo concluir que esta personagem também está imbuída de qualidades que Moore tende a dar a suas personagens em outros pontos de sua obra.

O resultado dessa profusão de obras biográficas não é apenas uma porção maior de leitores familiarizados com a biografia do autor, mas também (dado que o próprio autor é a consciência que orienta o ponto de vista dessas biografias) acrescentar a esta estrutura, que permeia seus trabalhos, mais características do que o mero tratamento de trabalhos e temas anteriores e tropos comuns percebidos: acrescenta uma história, talvez elementos pessoais. Da mesma forma que, narratologicamente, *actantes* (ou seja, aqueles que realizam a ação na história) se tornam personagens ao ganharem características definidas (RIMMON-KENNAN, 1983, p.36), a estrutura ganha contornos de *persona*, considerada a obra como um todo – e talvez seja isso que se considera sempre que se fala coloquialmente na figura do autor: a estrutura do autor implícito, considerada em relação à obra, no que apresenta em comum (não o autor do mundo real, mas como este se apresenta em sua ficção). Nesse sentido, o caso de Moore é interessante também porque sua biografia, bem conhecida pelos apreciadores de seu trabalho, apresenta algumas idiossincrasias que cumpre notar, apresentam certas características narrativas que não são de todo dissimilares de sua produção ficcional, particularmente no aspecto de se apropriar de toda uma tradição, e empregá-la como paródia, de maneira irônica e bem-humorada.

Resumindo ao ponto de ser reducionista, Moore nasceu em 18 de Novembro de 1953, no Hospital St. Edmond, em Northampton, de uma família operária que tinha um profundo respeito pelas Letras. Educado em casa além da escola e fã de livros de mitologia e histórias em quadrinhos, Moore passou no teste “*Eleven Plus*”,⁷ aos 11 anos, e pôde estudar em um colégio mais avançado. A competição com os colegas, porém, foi um baque para seu ego, e ele desistiu da vida

⁷ O *Eleven Plus* (que significa “onze anos ou mais”) é um exame realizado pelas crianças inglesas e da Irlanda do Norte ao final de sua educação primária. Ele regula a admissão para escolas secundárias técnicas ou acadêmicas.

acadêmica. Aos 17 anos, influenciado pela contracultura da década de 60, Moore é expulso da escola por vender LSD, e passa por uma série de subempregos, até ir parar no que define como o pior deles (PARKIN, 2013, p.40): escrever e desenhar quadrinhos. Entrementes, Moore casa com Phyllis, sua primeira esposa, em 1974. Leah, sua primeira filha, nasce em 1978. Seus quadrinhos começam a sair na mesma época, em periódicos *underground*, como *Sounds* e *ANON*. Amber, sua segunda filha, nasce em 1980, época em que Moore começa a despontar no *mainstream* inglês, nas revistas *Marvel UK*, *2000AD* e *Warrior*. Em 1984, Moore começa a escrever para a DC Comics em *The Saga of the Swamp Thing*. *Watchmen* sai em 1986, e o título torna Moore famoso internacionalmente. Moore deixa a DC em 1988, após um desentendimento sobre propriedade intelectual, e volta para o circuito independente junto com Phyllis, fundando a *Mad Love Publishing*. Em 1990 se separa de Phyllis. Nessa época Moore trabalha em projetos como *From Hell*, *The Birth Caul*, escreve edições de *Spawn*, *Supreme* e o romance *Voice of the Fire* (publicado em 2004). Em 1993, revela que começou a se dedicar à magia, e em 1994, que adora o deus-serpente Glycon (PARKIN, 2013, p.253). Magia passa a constituir um tema importante em sua obra. Moore volta para o circuito *mainstream* em 1999, colaborando com a editora independente *Wildstorm*, no selo criado para seus próprios quadrinhos, *America's Best Comics (ABC)*. Lá escreve histórias da *League of Extraordinary Gentlemen*, *Tom Strong*, *Promethea*, *Top Ten* e *Tomorrow Stories*, tudo ao mesmo tempo, lidando sozinho com o universo ficcional. A editora mais tarde foi adquirida pela DC Comics, o que o fez finalmente romper com os títulos, após ter levado as tramas a termo, em 2006. Moore sentiu que seu nome estava sendo usado pela editora para promover adaptações cinematográficas de suas obras, situação que ele havia deixado claro querer evitar. No mesmo ano, *Lost Girls* é publicada, em parceria com Melinda Gebbie. No ano seguinte (2006), Moore e Gebbie se casam. Moore então se

recolhe para se dedicar a projetos pessoais, como novas edições da *Liga*, quadrinhos esporádicos e *Jerusalem*, seu novo romance.

Uma pessoa que leia o parágrafo acima pode perceber um autor prolífico, uma trajetória bastante acidentada com o mercado dos quadrinhos e uma predileção pelo alternativo, por aquilo que não foi tomado pela indústria (visto que Moore retornou às raízes periodicamente durante sua vida). O que dificilmente alguém deixaria passar em branco é a virada esotérica de sua carreira. Mas só se percebe quão fundo vai essa característica quando se investiga a origem de Glycon. Luciano de Samosata descreve Glycon em seu texto *Alexandre, o Criador de Oráculos*, quando descreve a maneira como Alexandre de Abonúticos criou Glycon ao empregar uma cabeça falsa de linho pintado, controlada por fios de crina de cavalo, que ia sobre o corpo de uma serpente domesticada, enrolada no corpo de Alexandre. Com o fantoche movendo a boca em seu ouvido, Alexandre dispensava previsões em troca de dinheiro. Moore estava confessando adorar um fantoche, e uma fraude reconhecida. Mais tarde, Moore esclareceria que o que entende como magia é o que geralmente se entende como arte, e assim racionalizaria suas bombásticas declarações.

Mas é o tratamento irreverente e humorístico da própria biografia que dá também um tom rebelde ao construto Moore, a ideia de autor formada pelos leitores de seus trabalhos. Isso acontece também quando descreve sua profissão como o ponto mais baixo em que se poderia chegar, ou que a razão por que foi expulso da escola ao vender LSD era porque se sentia invulnerável, estando sob o efeito da droga, e portanto, não tomou nenhum cuidado para esconder o que fazia. São formas bem-humoradas que lidam talvez com momentos traumáticos de sua vida, mas ao mesmo tempo denunciadoras de uma qualidade subversiva do humor do autor, que não hesita em dar à própria biografia o mesmo tom que com frequência dá a seus textos. Se isso não faz com que sua

autobiografia seja nem um pouco mais ficcional que qualquer outra (ou que qualquer outra biografia), isso ao menos denuncia de forma mais visível a intervenção da voz autoral, e faz com que a *persona* de Moore seja mais perceptivelmente associada a uma criação estética.

E é esse construto, com as qualidades que denota tão claramente, que o leitor contumaz das obras de Moore entrevê no folhear as páginas: uma voz autoral rebelde, bem-humorada, com uma simpatia pelo subversivo e antipatia pelo *establishment*, que conhece profundamente a tradição, mas com frequência a emprega para minar as próprias fundações. Proponho aqui que a percepção desses contornos claros pode orientar a leitura de forma enriquecedora, ampliando as conotações intertextuais e possibilitando ao leitor viajar mais fluidamente entre as obras, sem necessariamente estar cerceado pela presença impositiva da figura do autor.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland (1988). "A Morte do Autor". In: *O Rumor da Língua*. Tradução: Mário Laranjeira. Brasília: Ed. Brasiliense.
- BERLATSKY, Eric (Ed.) (2012). "Alan Moore: Conversations". Mississippi: University Press of Mississippi. E-book. Disponível em www.amazon.com Acesso em 03.Mai.2014.
- CAMPBELL, Joseph (2004). *The Hero With a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press.
- FRANKS, Tim (2012). *Hardtalk*. Entrevista com Alan Moore concedida a Tim Franks, transmitida pela BBC. Disponível em <http://www.bbc.co.uk/programmes/b01fq32k> Acesso em 14.Nov.2016.
- GREEN, Matt (2012). *Alan Moore and Melinda Gebbie*. Discussão mediada por Matt Green. Nottingham Contemporary. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=93sV5XGLmgQ> Acesso em 03.Mai.2014.

HERMAN, Luc; VERVAECK, Bart (2005). *Handbook of Narrative Analysis*. Nebraska: University of Nebraska Press.

KHOURY, George *et al* (2003). *The Extraordinary Works of Alan Moore*. Toronto: TwoMorrows Publishing.

LIDDO, Annalisa Di (2009). *Alan Moore: Comics as Performance, Fiction as Scalpel*. Mississippi: University Press of Mississippi.

MCCLOUD, Scott (2006). *Making Comics: Storytelling Secrets of Comics, Manga and Graphic Novels*. Nova Iorque: HarperCollins Publishers.

MILLIDGE, Gary Spencer (2011). *Alan Moore: Storyteller*. Reino Unido: Ilex Press.

MOORE, Alan *et al* (1979 a 1980). *Roscoe Moscow*. In: *Sounds Magazine*. London: Sounds.

_____. (1980 a 1983). *The Stars My Degradation*. In: *Sounds Magazine*. London: Sounds.

_____. (1982). *Warrior*. (n°.1). Reino Unido: A Quality Magazine. Disponível em <http://www.comicbookdb.com/issue.php?ID=74992> Acesso em 21.Dez.2015.

_____. (1983). *Skizz*. (n°.308). Reino Unido: 2000 AD. Disponível em <http://comicbookdb.com/issue.php?ID=72119> Acesso em 21.Dez.2015.

_____. (1997). *Voice of the Fire*. London: Indigo Ed.

_____; CAMPBELL, Eddie (1999). *The Birth Caul*. Sydney: Eddie Campbell Comics.

_____. (2003). *Writing for Comics*. Urbana, Illinois: Avatar Press.

_____. (2005). *Promethea*. (n°.30). Toronto: America's Best Comics.

_____; O'NEILL, Kevin. (2014). *The League of Extraordinary Gentlemen : Century*. (Vol.3). London: Knockabout.

PARKIN, Lance (2013). *Magic Words: The Extraordinary Life of Alan Moore*. London: Aurum Pres Ltd.

_____. (2013). *Magic Words: An Evening with Alan Moore*. Evento realizado no Prince Charles Cinema, em Londres. Entrevista concedida a Lance Parkin. Transcrição completa de Pádraig Ó Méalóid. Disponível em <https://slovobooks.wordpress.com/2014/11/08/lance-parkins-magic-words-an-evening-with-alan-moore-a-transcription/> Acesso em 21.Dez.2015.

RIMMON-KENNAN, Shlomith (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2.ed. New York: Routledge Taylor & Francis.

SAMOSATA, Lucian of (2016). *Works of Lucian of Samosata*. (Vol.2). Disponível em <http://www.gutenberg.org/cache/epub/6585/pg6585-images.html> Acesso em 14.Nov.2016.

THE MINDSCAPE of Alan Moore (2003). Direção: Dez Vylenz. Produção: _____; Moritz Winkler. Shadowsnake Films, (78 min).

WOLK, Douglas (2007). *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*. Cambridge: Da Capo Press.

TONI MORRISON E A PRESENÇA DO DUPLO NO ROMANCE *PARAÍSO*

Liliane de Paula Munhoz (UFG)

A presença do duplo, através de sua relação dialética com a realidade, é significativa na constituição da identidade das mulheres protagonistas e da voz feminina que fala no romance *Paraíso*, da autora norte-americana Toni Morrison. Ao criar dois ambientes aparentemente antagônicos, como a interiorana cidade de Ruby e o Convento (antiga casa de jogos e encontros), Morrison constrói personagens femininas apenas aparentemente diferentes. As conservadoras Soane e Dovey, que se casaram com os gêmeos idênticos Steward e Deacon Morgan, juntamente com todas as outras mulheres “honestas” da cidade, têm os mesmos anseios e sofrimentos que as mulheres “obscenas” do Convento. Neste artigo, focalizaremos principalmente Consolata (a “prostituta sem valor”), Soane e Dovey (as damas angelicais da cidade).

As mulheres desse romance, que encerra a trilogia *Amada*, *Jazz* e *Paraíso*, vivem todas em um contexto de violência, provocado por suas relações com os homens e com as regras de uma sociedade sexista e patriarcal. Utilizaremos, no sentido de argumentar sobre esse tema, a repetição que aparece no paralelismo da experiência das mulheres: Dovey é casada com Steward Morgan, que é “insolente e não se desculpa nunca” (MORRISON, 1998, p.344)⁸, e Consolata é amante de Deacon Morgan, que “não podia tolerar ser desviado de sua história pessoal por uma rameira” (1998, p.321). Ambas têm encontros quase transcendentais com um homem misterioso e

⁸ O romance será citado no corpo do texto a partir da tradução de José Rubens Siqueira, para a editora Companhia das Letras. Doravante, para simplificar, adotaremos, nas citações, a abreviação P – para Paraíso; seguida do número da(s) página(s).

invisível para os outros personagens da narrativa. Além disso, tanto as mulheres da cidade quanto as do Convento experimentam violência verbal, humilhações e agressões físicas.

No caso de Consolata, esse homem que somente ela vê parece representar também o seu duplo. No que diz respeito a Dovey, o Amigo era um homem que ouvia “as bobagens” que ela dizia, com atenção e interesse (1998, p.108).

Como, então, compreender o tema do duplo no romance da autora? Parece-nos que tanto o realismo fantástico quanto o duplo perpassam por um modo de reconhecimento da história e das experiências da mulher negra norte-americana semelhante às explicações a respeito da duplicação de Clemént Rosset (1999).

Na perspectiva do filósofo francês, a duplicação de um acontecimento relaciona-se com a dificuldade inerente ao ser humano de aceitar a realidade:

Toda duplicação supõe um original e uma cópia, e se perguntará quem é o modelo e quem o duplica, o “outro acontecimento” ou o acontecimento real [no sentido usual do termo]. Descobre-se então que o “outro acontecimento” não é verdadeiramente o duplo do acontecimento real. É, na verdade, o inverso: o próprio acontecimento real que, em última análise, é o “outro”: o outro é este real aqui, ou seja, o duplo de um outro real que seria, ele, o próprio real, mas que sempre escapa e do qual nunca se poderá dizer nem saber nada. (1999, p.41)

Se o real nos incomoda e se desejamos dele nos livrar, criamos uma ilusão, ou seja, deslocamos o nosso olhar, não para não ver esse real, mas para sublimá-lo; caso contrário, nos suicidamos ou enlouquecemos.

Em *Paraíso*, as mulheres do Convento são assassinadas, porém seus corpos desaparecem e elas reaparecem para as pessoas com as quais tinham convivido e pelas quais tinham amor. É como se essas mulheres tivessem sobrevivido à morte e continuassem vivendo em um universo paralelo. Segundo essa teoria, a morte seria uma ilusão, ou ainda, como afirmou Edgar Morin (1997), o instante da morte seria o momento da duplicação imaginária.

Em outra clave, Juan Bargalló Carraté afirma que o duplo coincide com o disfarce, com a máscara, e existe a partir do momento em que o sujeito tem consciência de si, da qual o Outro não é mais que uma alternativa (1994, p.12). Se o sujeito se esconde do Outro, torna-se irreconhecível para si mesmo. O duplo aparece, então, nesse momento em que o Eu é dois (o Eu e o Outro).

Começamos, portanto, esta análise com um recorte de uma passagem em que esse fenômeno acontece:

Um homem se aproximou. Altura média, passo leve, veio direto para a rampa de entrada. Usava chapéu de caubói que lhe escondia os traços, mas Consolata não teria conseguido enxergar, de qualquer forma. No lugar onde se sentou na escada da cozinha, emoldurado pela porta, um triângulo de sombra escondia seu rosto, mas não sua roupa: colete verde sobre a camisa branca, suspensórios vermelhos caídos de ambos os lados da calça bege, botinas de trabalho pretas, brilhantes.

“Quem é?”, ela perguntou.

“Que é isso, garota. Você sabe quem sou eu.” Ele se inclinou, e ela viu que usava óculos escuros, de tipo espelhado, que brilha.

“Não”, respondeu. “Não posso dizer que sei.”

“Bom, não interessa. Estou viajando por aqui.”
Estavam a dez metros um do outro, mas as palavras dele lambiam o rosto dela.

“É da cidade?”

“Hm, hm. De longe. Tem alguma coisa para beber?”

“Veja na casa.” Consolata estava começando a deslizar para a linguagem dele, como mel porejando de uma colmeia.

“Ah, sei”, ele disse, como se isso encerrasse o assunto e preferisse continuar com sede.

“Vá entrando”, disse Consolata. “As meninas trazem alguma coisa para você.” Ela se sentiu leve, sem peso, como se pudesse se mexer sem levantar, se quisesse.

“Você me conhece melhor do que isso”, o homem disse. “Não quero ver as suas meninas. Quero ver você.”

Consolata riu. “Com esses óculos você enxerga melhor do que eu.”

De repente, ele estava do lado dela, sem ter se mexido, sorrindo como se estivesse (ou esperasse estar) se divertindo. Consolata riu de novo. Parecia tão engraçada, cômica mesmo, a maneira como ele tinha voado dos degraus para cima dela, e como estava olhando para ela, flertando, cheio de secreta alegria. A menos de vinte centímetros do rosto dela, e como estava olhando para ela, flertando, cheio de secreta alegria. A menos de vinte centímetros do rosto dela, ele tirou o chapéu. O cabelo limpo, cor de chá, despencou numa cascata sobre seus ombros e suas costas. Ele tirou os óculos então,

e piscou, um lento e sedutor movimento da pálpebra. Os olhos dele, ela viu, eram redondos e verdes como maçãs novas. (MORRISON, 1998, p.288-289)

Este fragmento, que marca o primeiro contato de Consolata com um homem (que ninguém mais vê), situa-se no momento em que ela havia deixado o porão e ido para cima, para a porta da cozinha do Convento. O narrador não revela quem é ele, pois “o chapéu de caubói lhe escondia os traços [...] Consolata não teria conseguido enxergar, de qualquer forma [...] um triângulo de sombra escondia o seu rosto” (1998, p.288)

É depois de vê-lo pela primeira vez que as mulheres olham para ela estranhando-a, porque ela está transformada. Este personagem, conhecido durante grande parte da narrativa como Connie, é Consolata Sosa. Nos seis capítulos anteriores ao que é intitulado com o seu nome, ela passava dias e noites bebendo no porão; tinha “medo de morrer sozinha, sem luto de ninguém, enterrada em solo não sagrado” (1998, p.288); estava velha (é assim que o narrador, que assume diversos pontos de vista, se refere a ela); infeliz; havia vinte anos, aproximadamente, que sofria o abandono da família, do seu lugar de origem, e, finalmente, do amante; e, sozinha (indiferente às outras mulheres, também infelizes e miseráveis). Como se não bastasse, ela não conseguira evitar o horrível aborto que uma das jovens da cidade realizara nas dependências do Convento: Arnette “estivera batendo na barriga sem parar [...] esmagara a vida que tinha dentro dela com o cabo de um esfregão inserido com perícia de estuprador, impiedosa e repetidamente, entre as pernas” (1998, p.286-287).

O encontro de Consolata com o seu duplo anuncia a morte próxima, mas também faz surgir a confiança em suas capacidades e desaparece o medo do mundo exterior. Nos termos de Gislene Aparecida dos Santos, o “estranhamente familiar” é o aparecimento

de algo que se precisou construir em determinado momento da vida, por angústia, por medo de perda da identidade, por pânico do estilhaçamento (2004, p.69). Acontece com as mulheres do romance a necessidade de criarem um mundo em que o homem não seja intransigente, soberbo e egoísta, pois o homem, esse Outro, também ajuda as mulheres a construírem a ideia de quem elas são. Além disso, sobre os homens, elas projetam as suas aspirações e os seus receios.

Assinala Nicole Bravo (2000), que o duplo apresenta o caráter de ser idêntico e diferente, até mesmo o oposto do original. Assim, Consolata, Mavis, Gigi, Seneca e Pallas, as mulheres pobres, órfãs e “livres” têm sua identidade construída não apenas na sua trajetória pessoal, mas também na sua relação com o outro, com a alteridade. Em relação às mulheres da cidade, elas são desviantes: além de terem a pele mais clara, elas prescindem dos homens e de Deus (1998, p.317).

No fragmento transcrito, os óculos que Consolata e o desconhecido usam têm forte significação. Ela, desde a primeira “aparição”, usava óculos escuros, de forma que ninguém sabia para onde ela estava olhando. Eles escondem os olhos dela e, ao mesmo tempo, possibilitam que ela veja o mundo exterior. É notável que ela só precise deles pois há muita luz lá fora. Por que Consolata não consegue ver quando há luz?

No dicionário de símbolos, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant assinalam que “A luz sucede às trevas. [...] A luz simboliza constantemente a vida, a salvação, a felicidade dadas por Deus. [...] As trevas são por corolário, símbolo do mal, da infelicidade, do castigo, da perdição e da morte” (1994, p.570). O medo da noite é próprio de qualquer ser humano, desde as cavernas. À noite os animais lá fora podiam atacar, por isso a noite é símbolo de perigo.

Luz/escuridão e seus significados transitam na cultura judaico-cristã numa oposição dualista, de modo que a primeira está associada

à bondade, à virtude e à alegria, porém podemos ultrapassar esses limites, por ora simples. É na luz do dia que a moral cristã (por vezes branca) se fortifica, no reprimir as vontades, no comer em silêncio, no cruzar as pernas. É no vigiar puritano que o dia fica nítido e edifica a casa. A noite é a experiência do turvo, a moral encolhe, a rua e seus divertidos pecados se apresentam, o riso e os beijos se escancaram, as pernas se abrem para o mundo. As experiências noturnas são lúdicas e vívidas e não, necessariamente, mórbidas, pois as máscaras sociais saem.

Olhar o mundo com lentes escuras é uma sinuosa forma de captar e perceber o dia pelo ângulo da noite. Consolata estende a noite ao clarear e torna-se misteriosa, pois vê além da claridade cristã. Embora tenha sido salva do abandono e de abusos sexuais pela Irmã Mary Magna e, portanto, tenha aprendido a cultivar os princípios do catolicismo, ela representa também alguns caracteres do misticismo da cultura africana: Consolata “levantava os mortos” (1988, p.278). Com os olhos cegos para a claridade do dia, ela enxergava dentro das pessoas doentes ou mortas e as trazia de volta para a vida.

Os olhos de Consolata eram misteriosos, ela não conseguia enxergar sem óculos escuros, porque, segundo ela, havia “Sol demais no mundo” (1998, p.54). No entanto, próximo ao momento de sua morte, ela se vê. É como se, naquele momento, ela se abrisse para viver plenamente sua dupla natureza: ela é corpo e espírito. O homem desconhecido, cuja presença parece divina, seria a própria imagem da mulher que se completa e se torna inteira.

A passagem seguinte marca a percepção que Mavis tem da nova Consolata:

E por elas serem próximas, se entenderem tão bem, foi que Mavis começou a se preocupar. Não com os hábitos noturnos de Connie, ou o fato de ela beber ou não, pois as fumaças

familiares haviam desaparecido recentemente. Era uma outra coisa. Era a maneira como Connie balançava a cabeça, como se estivesse ouvindo alguém próximo, como ela dizia “Hm-hm” ou “Se você acha”, respondendo a perguntas que ninguém tinha feito. Além disso, ela não só deixara de usar óculos escuros, como andava bem vestida, de certa forma, todo dia, com um daqueles vestidos que Soane Morgan costumava trazer para ela quando não usava mais. (1998, p.297)

Connie não precisa mais usar óculos. Ela não precisa mais deles para proteger-se da luz. Parece que, nesse momento, ela está mais espiritualizada: até conversa com alguém que ninguém vê. Consciente da sua individualidade, ela começa a auxiliar as outras mulheres a também se encontrarem.

De uma forma extraordinariamente fantástica, Toni Morrison pontua um dos fortes dramas do romance: Consolata, assim como as outras quatro mulheres do Convento, buscam o autoconhecimento. Mavis, Gigi, Seneca, Pallas e ela são “Evas negras carnudas não redimidas por Maria” (1998, p.29). Mulheres cuja raça é indefinida estão simbolicamente na estrada à procura de sua identidade. Para que isso ocorresse, foi preciso visitar o passado; perdoar o abandono, os abusos sexuais. Conforme Otto Rank, “o passado de um indivíduo está ligado tão intimamente à sua existência, que se tornará desgraçado se tentar desligar-se dele” (1939, p.14).

Ao encontrar o seu duplo, Consolata torna-se menos frágil, menos abandonada, menos desprotegida. A presença desse misterioso Outro funciona, portanto, como um mecanismo equilibrador, que complementa e harmoniza essa mulher sensível demais para a realidade exterior.

No outro ponto da narrativa, encontram-se as mulheres de Ruby, entre elas Soane e Dovey Morgan. Mulheres conhecidas pelo

sobrenome dos maridos. Elas se casaram com os gêmeos idênticos Steward e Deacon, os netos do patriarca Zecariah, o qual também era irmão gêmeo de Tea. A propósito, Coffee e Tea se separaram porque Tea havia cedido a uma humilhação imposta por brancos. Não discutiremos a oposição entre os gêmeos ancestrais, porém é importante mencioná-la no sentido de nos reportar ao caráter de orgulho e altivez que distingue o avô de Steward e Deacon. Outro ponto também a se pensar é que talvez a oposição entre negros e mestiços já fosse assinalada desde o tempo de Coffee e Tea – sugerida no nome deles.

Na patriarcal cidade de Ruby, onde vivem Dovey e Soane, o caráter de rigidez faz com que o lugar seja quase um cárcere. Não existe na história de sua fundação nenhuma Big Mama, mas apenas Big Daddy e Big Papa. As mulheres, com exceção de algumas jovens e de Anna Flood, que herdou do pai a única mercearia da cidade, e Patricia Best, a professora de História dos Negros, todas encerram-se nos espaços domésticos e nas igrejas. Os homens, mesmo percorrendo curtos caminhos, dirigem seus carros (os automóveis dos Morgan, considerados os donos da cidade, são imponentes); as mulheres não dirigem, elas caminham.

Os habitantes de Ruby, majoritariamente, repetem conceitos e valores sobre as mulheres propagados nas sociedades ocidentais desde os padres do século XII. Étienne de Fougères, o bispo de Rennes, por exemplo, ensinava que a natureza feminina apresenta três vícios maiores. Em primeiro lugar, são feiticeiras que preparam misturas suspeitas, a começar pela maquiagem, unguentos e pastas depilatórias, que servem para falsear suas aparências; a segunda falha consiste em serem às vezes indóceis, agressivas e hostis aos machos a quem elas são tuteladas; e o terceiro vício, o mais perigoso, é que sua natureza afetada torna-as fracas demais e, portanto, seu desejo queima-as, conduzindo-as à luxúria (DUBY, 2001, p.13-14).

Na celebração do casamento de Arnette e K. D., na passagem em que Morrison parodia a fala de um conservador religioso, ouvimos o narrador dizer: “As mulheres de Ruby não empoavam o rosto e não usavam perfume de vadias” (1998, p.168). Nesse sentido, então, a comunidade entende que as mulheres, protegidas, na segura e austera cidade, não usam maquiagem e nem perfume para que não ocorra a violência sexual. As que transgridem a norma de não se enfeitarem, certamente para não seduzirem (porque os homens – pobrezinhos – são seduzidos pelas feiticeiras), são “vagabundas”.

O que explicaria, então, o fato de Arnette abortar cruelmente o bebê que ela teria do namorado? Para ocultar o “pecado”, porque afinal as mulheres de Ruby eram todas “castas e fiéis”. Ser uma mulher virtuosa impõe a ela uma atitude das mais repulsivas contra a humanidade. Não se trata de defender ou não o aborto, mas o bebê de Arnette tinha cinco ou seis meses quando foi esmagado (1998, p.287). Em nome da honra, da honestidade e da pureza, a garota que tinha “um pote de lágrimas dentro dos olhos” (1998, p.286) comete um assassinato contra seu próprio filho.

Do outro lado, no Convento, Pallas também estava grávida, após um estupro coletivo. Ela, como Arnette, nega a gravidez. Em uma conversa com Consolata, diz que não existe bebê, porque, aos dezesseis anos, ela não poderia. Diferentemente da garota da cidade, que, a propósito, também era adolescente (quinze anos), Pallas Truelove não rejeita o bebê. Ela o desenha no seu molde no porão do Convento e está com ele nos braços no final da narrativa, quando está “morta”.

K. D., cujo nome é Coffee Smith, é o único descendente dos Morgan. Ele é filho de Ruby, a irmã dos gêmeos, cujo nome os novos patriarcas utilizaram para designar a cidade. Ele havia esbofetado a namorada, quando ela lhe disse: “Se é esse o tipo de vagabunda que você quer, vá em frente, nego” (1998, p.69), referindo-se a Gigi “e seus peitos gritantes” (1998, p.70). Para ele, que não hesitou em

agredir a namorada, ela era leviana e tagarela. Com quem ele aprendeu a desprezar uma mulher? Certamente, na cultura em que ele está inserido: nos Estados Unidos, nos anos de 1970, quando houve diversos manifestos em favor dos Direitos Civis para todos e em favor das mulheres e dos negros.

Morrison estabelece um contraponto entre a qualidade do que o senso comum determina como valor a ser exaltado, tais como o casamento e a maternidade, e a vida de mulheres que não seguem o padrão. Ao fazer referência e apresentar as mulheres do Convento como humanas e com virtudes, que são rejeitadas, a autora foge do senso comum e se opõe à ideia coletiva de que as mulheres “vadias” devem ser descartadas e as “virtuosas”, sublimadas.

No tempo em que Toni Morrison contextualiza as personagens, o caráter opressivo sobre as mulheres comparece na paixão que os homens têm pela ordem e pela moral. Nos anos de 1970, as mulheres ainda tinham de se casar virgens, não podiam ter filhos fora do casamento, não podiam ser mães solteiras. Essa era, a propósito, a maior preocupação de um pai. A cidade de Ruby repete os padrões de comportamento construídos na cultura ocidental: a modéstia, a pureza sexual, a inocência, a submissão e a passividade são qualidades cultivadas pelas mulheres. Assim são apresentadas Soane e Dovey Morgan.

A comunidade de Ruby é formada por uma população negra de classe média-alta. Ninguém, a não ser Roger Best (que se casou com uma mulher de pele clara, a qual morreu porque ninguém da cidade ofereceu auxílio na hora das complicações do parto), tem dificuldades financeiras extremas. Soane e Dovey são casadas com os gêmeos donos do banco e de grande parte da cidade. Eles são provedores e chefes da família, além de viverem o sonho americano de sucesso e poder sobre os outros.

A linguagem que Morrison utiliza na descrição de Steward e Deacon, assim como dos seus bens, sinaliza o domínio que ambos

exercem sobre a população de Ruby. Na quarta parte, intitulada *Seneca*, o narrador destaca, por exemplo, que “o banco não é tão alto quanto nenhuma das igrejas, mas parece dominar a rua mesmo assim” (1998, p.105). Os bancos e as igrejas são os espaços que normatizam a vida pública. A moral cristã e o dinheiro projetam um cotidiano puritano e burguês.

Em uma discussão com os jovens, a respeito da inscrição no Forno, Steward quer impor a sua opinião e acaba dizendo: “Escutem aqui [...] Se você, qualquer um de vocês, ignorar, mudar, tirar ou aumentar uma palavra da boca daquele Forno, eu arrebento a sua cabeça como se fosse uma cobra” (1998, p.104).

Além dessa pretensão de “arrebentar” qualquer um que se insurgir com opiniões contrárias às suas, Steward e Deacon financiam os estudos de Arnette, como forma disfarçada de comprarem as desculpas pela agressão que o sobrinho K. D. praticara; emprestam dinheiro e recebem, como pagamento, as casas hipotecadas de seus “amigos”. Steward é um personagem que adquire valores burgueses, de modo que sua personalidade alcança traços presentes na elite branca (subentende-se que enriquecer é embranquecer).

Esse personagem pertence a um contexto amplo, contraditório e com representações intrínsecas. Para entendermos Stewart, precisamos estudar e reconhecer o contexto ideológico, político, econômico e, sobretudo, cultural da narrativa. Steward era neto de ex-escravos que foram para o oeste. Esse momento corresponde ao nascimento do Estados Unidos como país imperialista. Essa família, portanto, personifica uma representação ideológica nos Estados Unidos do século XIX e XX.

No século XIX, os Estados Unidos iniciaram seu processo de expansão territorial. A Marcha para o Oeste é sobretudo um processo de ocupação e civilização ocidental sobre espaços selvagens dos primitivos. O velho oeste tornava-se novo e moderno com uma

colonização ocidental e cristã. As ferrovias e seu traçado retilíneo aproximavam o leste do oeste, na verdade, o oeste tornava-se leste.

Em uma breve comparação, o imperialismo europeu se consolidou na conquista de territórios ultramarinos. As relações político-econômicas entre metrópole e colônia arquitetavam a superioridade europeia sobre a inferioridade colonial. O sentido de pátria se corporificava, naquele período, como a cultura do Estado, um cimento simbólico que solidifica o *nós* para os *outros*. Em outras palavras, a colônia jamais seria metrópole.

O jovem imperialismo norte-americano adotou o modelo de crescimento do corpo da pátria, ou seja, a ampliação do “*nós*” sobre o desaparecimento dos “*outros*”. Mesmo no conceito de “*nós*”, no entanto, houve uma hierarquia racial, por isso, os avós colonizadores procuraram uma cidade de negros. Quando chegaram a *Fairly*, não foram aceitos, pois a cidade era constituída de negros mais claros e eles mantinham uma certa pureza racial.

O projeto de modernidade dos Estados Unidos é a concretude imperialista, a agressividade industrial e a busca insaciável pela riqueza, por isso Steward é um personagem que transita entre o final do século XIX até meados do século XX e sua personalidade projeta esse capitalismo mais maduro e sólido.

A bandeira norte-americana, que ele hasteia no sítio nos feriados, e o carro imponente, que ele usa desnecessariamente (da casa dele até o banco é muito perto), simbolizam a sua demarcação de espaço: Steward é o proprietário da terra, da casa, do sítio, do carro, do banco, da esposa. Diferentemente dos avós, ele não é aventureiro, mas apresenta um poder opulento, expansivo, e territorializa a cidade de Ruby ao domínio do capital financeiro.

Dovey, sua esposa, é, talvez, a mais abandonada de todas as mulheres do romance. Como Consolata, ela vê um homem que não é visto ou ouvido por mais nenhum personagem da narrativa. Ele aparece para ela, pela primeira vez, quando ela está sozinha em uma

casinha simples, que Steward recebera como pagamento de uma dívida.

A passagem em que o Amigo (imaginário) aparece é bastante romântica, com uma linguagem poética, que apela para imagens visuais: “Então uma mão poderosa mergulhou num saco gigantesco e atirou punhados de pétalas no ar. Ou, pelo menos, foi o que pareceu. Borboletas. Uma trêmula estrada de asas cor de caqui estendeu-se por uma eternidade sobre o topo verde das árvores, depois desapareceu” (1998, p.108).

Em Ruby os quintais são amplos e sem nenhuma cerca ou muro: a cidade segura, e a ideia de que todos se conhecem é repetida muitas vezes. Dovey, no entanto, não reconhece no homem nenhum traço que lembre as tradicionais famílias locais. Ela imagina que ele esteja atravessando o quintal como um atalho para algum outro lugar, porque talvez esteja atrasado. Ela conversa com o estranho e tem a impressão de que ele “não mexeu os lábios para falar” (1998, p.108). Ela fala com ele sobre as borboletas. Ele agacha na frente dela para ouvi-la e sorri, compreensivo. Ele parecia ouvir “cada palavra com atenção” (1998, p.109). Depois, ela vê a figura dele “dissolver na renda de sombra que velava as casas adiante” (1998, p.109).

Além da linguagem poética dessa passagem, chama atenção o caráter fluido do personagem. Diferentemente do que lemos na experiência de Consolata, a esposa de Steward não tem nenhum traço físico semelhante aos desse Outro. Porém, esse contato revela as duas realidades de Dovey. A primeira em que ela nunca tem nada importante para dizer. Em outro episódio, com Steward, por exemplo, ela pensa algo, quer dizer, mas desiste. Dovey desconfia que não consegue agradar ao marido, o qual é mais exigente que o irmão. A segunda é essa em que ela fala sobre pequenas coisas e é ouvida. Resultado do seu desejo de que sua realidade fosse diferente.

Soane, a esposa de Deacon Morgan, aparece, no capítulo três (intitulado “Grace”), associada à imagem da mulher tecelã, que fia

quotidianamente, esperando o marido que está metaforicamente em viagem: “Estreitas fitas de renda transbordavam de uma cesta na mesa lateral. Tia Soane tecia como uma prisioneira: diariamente, metodicamente, de graça, produzindo um monte de renda sem nenhuma finalidade prática” (1998, p.67). Através do ponto de vista de K. D., Morrison mostra uma crítica muito comum que a sociedade capitalista faz às mulheres que decidiram ser mães e donas de casa. O trabalho delas é inferiorizado porque não tem valor de mercado, é “de graça”.

Em uma outra passagem, o narrador assinala que a ela estão designadas as tarefas domésticas. Deek (Deacon) tinha saído para caçar às 3h30m da manhã (ele estava nervoso com as mudanças no comportamento dos jovens e estourar cabeças de codornas era uma forma de se aliviar). Soane, acordada, conversava, em monólogo, com as codornas que ela imaginava que estariam no chão da cozinha de manhã: “E quando ele voltar vai jogar um saco de vocês no meu chão limpinho e dizer assim: ‘Isto aqui basta para o jantar’. Todo orgulhoso. Como se estivesse me dando um presente. Como se vocês já estivessem depenadas, limpas e cozidas” (1998, p.118). Ela precisa então apressar-se e preparar o café e a roupa de trabalho dele. Quando ele chega, o café está pronto. Ele senta, tira as botas e a mulher as leva para a varanda dos fundos (1998, p.124). Além disso, ele deixa cair no chão a roupa, que ela recolhe depois.

As duas mulheres rocha são bem-comportadas, religiosas, têm espírito piedoso e abnegado. São exemplo de retidão de caráter, representam os perfis de esposa e dona de casa. Todavia, as duas percebem e questionam as regras sociais de formas diversas das mulheres do Convento. Soane rompe com as regras quando se torna amiga sincera de Consolata, mesmo sabendo que ela era uma mulher “falada” e que inclusive havia se envolvido com seu marido. Além disso, ela é uma das únicas a tratar Billie Dellia (a filha de Pat Best, que herdara a pele clara da mãe e havia, quando criança, montado a

cavalo sem calcinha) com atenção, e ela convida as mulheres do Convento para a festa de casamento de K. D. Dovey, por sua vez, apesar de não conseguir falar com o marido o que pensa e o que sente, encontra conforto na fantasia fugaz – o que não deixa de ser uma forma de a mulher, nas suas condições, aproximar-se de si mesma.

Apesar de terem habilidades como professoras na escola em que Pat Best leciona, e, no caso de Soane, também a habilidade de costureira e tecelã, as irmãs vivem sob o jugo patriarcal que as impede de terem independência econômica e de expressão. Soane e Dovey não falam o que pensam aos seus maridos. A primeira lamenta essa inabilidade (1998, p.330). A segunda contesta apenas para si mesma, em silêncio, os valores racistas, sexistas e capitalistas de Steward. Ele compartilha com ela por exemplo, que a mulher de Roger Best era “excremento que deveria ser deixado para trás” (1998, p.234), além disso, ao longo de trinta anos, “quanto mais ele ganhava, menos se tornava” (1998, p.330).

As duas irmãs acabam rompendo a confiança uma na outra, por não compartilharem mais as mesmas impressões, as mesmas opiniões. Enquanto que, para Soane, as mulheres do Convento são só umas mulheres diferentes; Dovey concorda com a opinião da cidade de que elas são lama, “putas e estranhas” (1998, p.331).

Dirigindo-se às mulheres deitadas nuas no chão e desenhando a silhueta de cada corpo, Consolata diz:

Meu corpo criança, dolorido e sujo, pula nos braços de uma mulher que me ensina que meu corpo é nada, meu espírito tudo. Concordei com ela até encontrar outro. Minha carne tem tanta fome de si mesma que devora o outro. Quando ele vai embora a mulher me salva de meu corpo outra vez. Duas vezes ela salva o meu corpo. Quando o corpo dela fica doente eu cuido dele

de todas as formas que a carne funciona. Carrego com os braços e no meio das pernas. Lavo, embalo, entro dentro dele para ele continuar respirando. Quando ela morreu não consegui superar. Meus ossos nos dela a única coisa boa. Não espírito. Osso. Nada diferente do homem. Meus ossos nos dele, a única coisa de verdade. Fico pensando então onde o espírito se perde nisso tudo? É verdadeiro, como osso. Um doce, um amargo. Onde está perdido? Escutem, ouçam. Nunca quebrar em dois nunca botar um acima do outro. Eva é mãe de Maria. Maria é filha de Eva. (1998, p.301-302)

No romance, em inglês:

My child body, hurt and soil, leaps into the arm of a woman who teach me my body is nothing my spirit everything. I agreed her until I met another. My flesh is so hungry for itself it ate him. When he fell away the woman rescue me from my body again. Twice she saves it. When her body sickens I care for it in every way flesh works. I hold it in my arms and between my legs. Clean it, rock it, enter it to keep it breath. After she is dead I can not get past that. My bones on hers the only good thing. Not spirit. Bones. No different from the man. My bones on his the only true thing. So I wondering where is the spirit lost in this? It is true, like bones. It is good, like bones. One sweet, one bitter. Where is it lost? Hear me, listen. Never break them in two. Never put one over the other. Eve is Mary's mother. Mary is the daughter of Eve. (1998, p.263)

Transcrevemos o trecho acima também em inglês para nos reportarmos à mudança da forma, que compartilha da alteração

ocorrida com o personagem. A transcrição em português não deixa evidente o uso desse recurso. O fato é que, após o encontro com o duplo, Consolata abandona as convenções da linguagem que respeitara até esse momento.

Esse fragmento, além de mostrar a noção de que Consolata está inteira (sem óculos, “sem máscaras”), encerra outros dois pontos importantes da nossa discussão. Primeiro, prenuncia o final do romance: as mulheres que retornam depois da morte são corpo e espírito. “Mortas”, elas dirigem o Cadillac; seus cabelos crescem (três centímetros) (1998, p.357); bebem suco e comem biscoitos (1998, p.359); sentem dor quando recebem abraço apertado (1998, p.361) e sentem as mãos queimarem (1998, p.363) – realizam ações próprias do corpo. Segundo, ilustra a nossa tese em relação ao espelhamento das mulheres da cidade e do Convento: mulheres de diferentes espaços, mas todas vítimas de uma sociedade desigual, onde homens e mulheres não têm os mesmos direitos. Não há grandes diferenças entre as mulheres “puras” e as “transgressoras”. Todas têm virtudes e defeitos, todas estão abandonadas e solitárias.

Há, ao longo do romance, outras personagens e outros aspectos que poderiam ser analisados no sentido de argumentar sobre o fato de existirem repetições que conduzem aos conceitos do duplo, no entanto, o espaço desse artigo não permite que nos estendamos. Concluimos, esperando ter feito um retrato de como a imagem de Consolata, a mulher “falada” espelha a das “honestas e virtuosas” Dovey e Soane. Refletidas em espelhos, as mulheres dos dois cenários apresentam mais semelhanças do que diferenças.

REFERÊNCIAS

BARGALLÓ Carraté, Juan (1994). “Hacia una Tipología del Doble: El Doble por Fusión, por Fisión y por Metamorfoses”. In: _____. (Ed.). *Identidad y Alteridad: Una Aproximación al Tema del Doble*. Sevilla: Alfar.

BRAVO, Nicole Fernande (2000). "Duplo". In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução: Carlos Sussekind *et al.* 3.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio. p.261-288.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicionário de Símbolos*. Tradução: Vera da Costa e Silva *et al.* 8.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio.

DUBY, Georges (2001). *Eva e os Padres: Damas do Século XII*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.

MORIN, Edgar (1997). *O Homem e a Morte*. Tradução: Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago.

MORRISON, Toni (1997). *Paradise*. New York: Penguin.

_____. (1998). *Paraíso*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras.

RANK, Otto (1939). *O Duplo*. Tradução: Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Alba.

ROSSET, Clément (1999). *O Real e seu Duplo*. Tradução: José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM.

SANTOS, Gislene Aparecida dos (2004). *Mulher Negra, Homem Branco: Um Breve Estudo do Feminino Negro*. Rio de Janeiro: Pallas.

BERTHA, A LOUCA? A SOMBRA E O FOGO DE QUEM SEMPRE ESTEVE À SOMBRA

Lis Yana de Lima Martinez (UFRGS)

Lucia Sá Rebello (UFRGS)

Everyone knows nowadays that people “have complexes”. What is not so well known, though far more important theoretically, is that complexes can have us. (JUNG, Carl)

Para a física, a sombra é a ausência fragmentária da luz, que se encontra bloqueada por um corpo. A existência desse corpo diante da luz produz a ausência. A sombra se altera de acordo com a alteração da disposição da luz, ou seja, a natureza da sombra depende da natureza do objeto e mesmo da natureza da luz que está sendo bloqueada (ARCAND; WATZKE, 2005, p.188). Assim, o corpo não produz a sombra, é apenas componente para que o processo se realize. Certamente que, todavia, a composição desse corpo tem influência direta na composição da sombra, pois, quanto maior for a sua opacidade, maior será o impedimento de passagem da luz e mais explícita e definida será a sombra.

Para Jung, a sombra, que se ergue concomitante à *persona* e com ela coexiste por oposição é formada por muitas e diversas pujanças que definem o que é e o que não é permitido ao indivíduo perante os outros, quando em convívio. Ou seja, a sombra e a *persona* se instituem quando, na infância, espontaneamente, são determinados ao indivíduo os ideais para a sua personalidade. O contexto social – família, escola, sociedade – delimita o que é permitido ser expresso por esse sujeito. O que não é – como raiva, vulnerabilidades, medos, sexualidade, entre tantos outros –, seja a expressão que for, alimenta a sombra do indivíduo, seu lado obscuro. A *persona* é, pois, um complexo funcional que surgiu por razões de

adaptação ou de necessária comodidade, mas que não é idêntica à individualidade. O complexo funcional da *persona* diz respeito exclusivamente à relação com os objetos (JUNG, 1991, p.390).

Por um momento, física e psicologia parecem discordar, pois uma afirma que sombra é o que “não é” e a outra o que “é”. Uma diz que a sombra inexistente, a outra que a sombra existe. Para a física, a sombra é algo visível; para a psicologia, algo difícil de apreender. Talvez a sombra seja ambas as coisas. Talvez tanto a física como a psicologia estejam falando a mesma coisa. Fato é que o indivíduo, independentemente de qualquer contexto, “é” e ao “ser” está sujeito a todas as leis da física, mesmo que não as perceba constantemente. O imaginário de que a escuridão é ruim só existe porque existe escuridão, pois ela é um parâmetro que o ser humano compreende, sente. Assim como a gravidade. Se uma pessoa contar a outra uma história que diga “era uma vez uma princesa que vivia em um castelo distante”, o ouvinte imediatamente irá pressupor que essa princesa, se em pé e em movimento, caminha com as duas pernas e que seus pés estão “colados” à terra; ou seja, não a imagina flutuando. O mesmo servirá para o castelo. Para que o castelo ou a princesa flutuem, o contador da história terá que dizer que se trata de uma princesa e um castelo “flutuantes”. Sugerimos, portanto, que se pense na *persona* como uma onda eletromagnética com intensidade, polarização e frequência suficientes para ser visível ao olho humano, ou seja, a luz, e a sombra sua ausência. Trabalharemos, então, ao mesmo tempo, com duas ideias de sombra: uma externa, a sombra que se projeta sobre a personagem, e a interna, a que emerge de dentro dela.

Neste texto, pretendemos mesclar, sempre que possível, física e psicologia de modo abrangente, buscando uma bem-aventurança entre os postulados por ambas para fins de compreensão do universo literário. Também apresentaremos uma singela tradução dos trechos citados da obra de Jean Rhys para que se possa abranger um maior

número de leitores. Nesta crítica com base pós-colonialista, cujos fundos de comparação com física e psicologia são de cunho metafórico, a finalidade do emprego de ambas as ciências é a de trabalhar questões latentes à personagem Berta Antoinetta Mason Rochester, ou Antoinette Cosway como é seu nome em *Wide Sargasso Sea*.

JANE EYRE: AN AUTOBIOGRAPHY E WIDE SARGASSO SEA

A man who has not passed through the inferno of his passions has never overcome them. (JUNG, Carl)

Em *Jane Eyre: An Autobiography*, Bertha Antoinetta Mason é a louca trancada no sótão. Ponto final? Não, ela é também a causa para que Jane não se case com Mr. Rochester e, portanto, também um empecilho pelo qual o leitor – compadecido por mais um infortúnio que cai sobre a protagonista – deseja que ela não existisse. Sabe-se de Bertha menos do que o necessário para se falar dela em *Jane Eyre*. A narradora, a própria Jane, apresenta ao leitor, a partir do que consta em sua memória, muito pouco sobre a história da Mrs. Rochester. *Jane Eyre* é uma narrativa que possui histórias – como a de Bertha e a de Adèle – dentro de uma história – a de Mr. Rochester – dentro de uma história – a contada por Jane. Apesar de se tratar de um romance escrito por Charlotte Brontë, sob o pseudônimo de Currer Bell, se trata de uma autobiografia ficcional, cuja autora ficcional (e narradora) é a própria protagonista. A clara impossibilidade de se casar com Rochester faz Jane se afastar da propriedade Thornfield e enfrentar outra série de acontecimentos até que, ao final, ela possa, com a morte de Bertha, com ele se casar. Segundo é contado, Mrs. Rochester consegue escapar e colocar fogo na mansão antes de subir ao telhado e, de lá, se jogar.

Wide Sargasso Sea, escrito pela dominicana Ella Gwendolen Rees Williams, sob o pseudônimo de Jean Rhys, é segmentado em

três partes. Na primeira parte, Antoinette Cosway nos conta sua história. Conta sobre o incidente no rio com Tia, o casamento de sua mãe, o incêndio na propriedade e a morte de seu irmão, sua ida para a escola católica e seus dois pesadelos. Na segunda parte, um narrador em primeira pessoa, sem nome, que os leitores de *Jane Eyre* identificam como sendo o Mr. Rochester do romance de Brontë, assume a caneta para contar de seu casamento com Antoinette e de como foi informado mais tarde por terceiros da linhagem de loucos da qual provinha sua esposa. Na última parte, aquilo que um dia foi Antoinette deixa seu registro confuso sobre sua própria existência.

Se considerarmos *Wide Sargasso Sea* e *Jane Eyre: An Autobiography* como obras que compartilham histórias de um mesmo universo ficcional, temos Antoinette e Bertha como a mesma personagem em momentos diferentes de sua vida. E é exatamente isso que propomos em nossa crítica à obra de Ella Gwendolen, na premissa de que *Wide Sargasso Sea* não está em *Jane Eyre*, mas *Jane Eyre* está em *Wide Sargasso Sea*.

EU, BERTHA

They tell me I am in England but I don't believe them. (RHYS, Jean)

Antoinette Cosway esteve sempre à sombra. Nem inglesa nem jamaicana, soube desde a abolição da escravatura e a morte de seu pai, se não desde sempre, o significado de estar à sombra da Metrópole. À sombra da ausência da pátria, a Metrópole como “um mítico, uma mãe separada de seu filho pela distância imensurável de um mar” (ALVIM, 2000, p.142). À sombra de um discurso ambivalente entre colonizador e colonizado que fora escrito para dentro da própria (BHABHA, 1985, p.95). Como resultado da perda da força de trabalho escrava, a família da menina Cosway, cuja renda provinha de uma plantação, ficou pobre assim como seus vizinhos, que acabaram por abandonar suas plantações e uma casa vizinha, a qual foi dita

amaldiçoada. Sobre todo o contexto, ela lamenta “No one came near us” (RHYS, 1966, p.15). Segundo Adriana Amaral, “o ser [...] está duplamente limitado: a uma presença de um presente que se move, mas também a um contexto reduzido”, foi assim que os Cosway se transformaram, não eram mais colonizadores e passaram a viver como os colonizados (AMARAL, 2000, p.37).

Antoinette também ficou à sombra de outras personagens. Ela cresceu de modo espontâneo, ou, nas palavras de Christophine, empregada negra da casa, “She run wild, she grow up worthless. And nobody care” (RHYS, 1966, p.22). A menina cresceu tendo em Tia, uma menina que era filha de outra servente da casa, sua única companhia e em Christophine sua única referência. Desse modo, ela, tal como Camila em *Manhã Transfigurada*, não foi “adestrada” para o papel social que a aguardava. Assim como Antoinette, a protagonista de Luiz Antonio de Assis Brasil tem na empregada sua conselheira e acaba se tornando uma jovem “inadequada” aos padrões socialmente aceitos de sua época e, portanto, também cai em desgraça. A necessidade dessa relação entre a protagonista de Rhys e a empregada se deve à falta de proximidade que Annette tem com a filha. Annette, em verdade, a rejeitou por três marcadas vezes: (1) quando deprimida e arredia com a situação de pobreza e abandono na qual se encontravam após a morte de Mr. Cosway, (2) quando conhece Mr. Mason e se afasta de casa por longos períodos de tempo, e (3) quando, coberta por ira com a queima da casa e as mortes de seu filho (Pierre) e seu papagaio (Coco), empurra Antoinette, que fora visitá-la na casa em que fora posta para descansar após o incidente.

Após ficar às sombras não tão expeças, levando em consideração a natureza dos objetos obstruentes (ARCAND; WATZKE, 2005, p.188) – de sua tia Cora, a quem sua guarda acaba sendo concedida, após a sua mãe entrar em estado de loucura se fazendo mais ausente do que presente em sua vida, e de Richard Mason, filho

de seu padrasto e o responsável por tramar seu casamento – Antoinette Cosway se vê à sombra de Edward Rochester, que finalmente obstrui seu contato com a luz de modo definitivo, como profetizado em seus sonhos. Assim como a Inglaterra (colonizador) em relação à Jamaica (colonizado), Annette e Edward são dois corpos opacos que não permitem a passagem de luz até ela. São duas mentes focadas em si e em sua própria dor. A mãe sente, primeiro, a desgraça da pobreza e, segundo a revolta com seu segundo marido a quem ela culpa pela tragédia da morte do filho na queima da casa. Rochester, por sua vez, sente o temor da falta de dinheiro e de ir contra os planos formulados por seu pai, e a infelicidade em estar preso a um casamento com quem não ama e com quem, por não compreender, passa a não tolerar.

Ao mesmo tempo em que a sombra sobre a personagem cresce, cresce a emergência de sua sombra interior com relação a sua *persona*. Quando pequena, Antoinette viveu sob os cuidados de Christophine, comendo sua comida e seguindo seus conselhos, tendo uma única amiga, Tia, que acaba por trair sua amizade ao roubar suas roupas e o dinheiro que levava consigo e, depois, ao atirar-lhe uma pedra no rosto. Antoinette banhava-se nua no rio assim como Tia fazia, a única diferença que a personagem ressalta como aparente para si entre as duas é que a amiga não usava roupas de baixo sob o vestido. Mas, de alguma forma, pressente que a vida na Jamaica é diferente da vida inglesa e mesmo diferente do que as pessoas da Metrópole supunham: “I wish I could tell [Mr. Mason] that out here is not at all like English people think it is. I wish [...]” (RHYS, 1966, p.29). A personagem nasceu e cresceu sem um local de pertencimento bem definido. Tinha hábitos semelhantes aos dos negros, mas nunca foi um deles e isso, aliado aos processos traumáticos da recusa da mãe e ao “embranquecimento” que ocorreu na rotina da casa após o casamento de sua mãe com Mr. Mason, foi sedimentando nela uma quantidade irreparável de “matéria degenerada” que aumentou a

tensão em sua mente, como dentro de uma estrela que está prestes a explodir no céu. Sobre o fato, ela lamenta:

In some ways it was better before he came though he'd rescued us from poverty and misery. The black people did not hate us quite so much when we were poor. We were white but we had not escaped and soon we would be dead for we had no money left. What was there to hate? [...] We ate English food now, beef and mutton, pies and puddings. I was glad to be like an English girl but I missed the taste of Christophine's cooking. (RHYS, 1966, p.29-30)⁹ vii

A estrela, porém, adormece e só vem a explodir quando Rochester a transforma em Bertha. O marido retira da esposa o que resta de seu *ego* ao trocar o modo como a chama:

He hates me now I hear him every night walking up and down the veranda Up and down. When he passes my door he says. "Goodnight, Bertha." He never calls me Antoinette now He has found out it was my mother's name. "I hope you will sleep well, Bertha" – it cannot be worse," I said. "That one night he came I might sleep afterwards. I sleep so badly now. And I dream". (RHYS, 1966, p.94)^{viii}

Para Derrida, o nome, responsável por designar uma individualidade, é uma exterioridade que referencia em si uma interioridade (1988, p.63-64). O nome é uma máscara, uma *persona* que se refere diretamente ao *ego*. A morte final de Antoinette (o *ego*) ocorre no momento em que Rochester a leva para a Inglaterra, quando saturada da nociva presença da ausência do marido e total

⁹ Todas as traduções de citação são de responsabilidade da autora e constam ao fim do livro. [Nota do editor].

sentimento de não-pertencimento, ela explode e se transforma naquilo que ele havia denominado, em Bertha, um buraco negro. Trancando-a no sótão, Rochester se comporta, segundo o que teoriza Said (1995), como qualquer outro colonizador, amparado por um “coro de intelectuais”, em missão “civilizatória”, que justificou utilizar a força apenas como último recurso e para fins benignos. Antoinette deixa de ser apenas uma ausência, porque um outro tipo de presença se cria, “uma presença feita mesmo de ausência” (DERRIDA, 1991, p.17). Então, mesmo que houvesse – e não houve, a não ser se levarmos em consideração a tentativa de visita de Richard Mason – alguma incidência de luz, as ondas não mais a tocariam, mas seriam sugadas e destruídas porque Bertha agora se comportava na “velocidade de um predador” (BLUNDELL, 2016, p.2). Ou, nas palavras de Grace Poole, ela estava agora “too far gone to be helped” (RHYS, 1966, p.153).

FOGO

As far as we can discern, the sole purpose of human existence is to kindle a light in the darkness of mere being. (JUNG, Carl)

Resultado de um processo de energia que, segundo Friedman (2008), libera, entre outras coisas, calor, o fogo é um tema recorrente em *Wide Sargasso Sea*, e em pelo menos três ocasiões em que ele é trazido à narrativa, esses momentos se tornam facilmente memoráveis por sua dramaticidade.

O primeiro é quando os negros revoltados com a família Mason colocam fogo na casa e Annette se arrisca para salvar seu filho:

Then there was another smell, of burned hair, and I looked and my mother was in the room carrying Pierre. It was her loose hair that had burned and was smelling like that. I thought, Pierre is dead. He looked dead. He was white

and he did not make a sound, but his head hung back over her arm as if he had no life at all and his eyes were rolled up so that you only saw the whites. My stepfather said, "Annette, you are hurt – your hands [...]" But she did not even look at him. "His crib was on fire," she said to Aunt Cora. "The little room is on fire and Myra was not there. She has gone. She was not there!" (RHYS, 1966, p.33)^{ix}

A imprevisibilidade do evento para a personagem se materializa no encontro irrestrito com a alteridade radical do outro que não pôde ser mensurada (DERRIDA, 1988, p.5-6). O evento, também, acaba resultando na dissolução da marcada presença da ausência de seu irmão que, em decorrência, acaba por falecer.

O segundo momento é quando Coco, pássaro de estimação de Annette, arde em chamas:

"She wanted to go back for her damned parrot. I won't allow it." [...] Our parrot was called Coco, a green parrot. He didn't talk very well, he could say Qui est là? Qui est là? and answer himself Ché Coco, Ché Coco. After Mr Mason clipped his wings he grew very bad tempered, and though he would sit quietly on my mother's shoulder, he darted at everyone who came near her and pecked their feet. [...] I opened my eyes, everybody was looking up and pointing at Coco on the glacia railings with his feathers *alight*. He made an effort to fly down but his clipped wings failed him and he fell screeching. He was all on fire. I began to cry. "Don't look," said Aunt Cora. "Don't look." [...] I heard someone say something about bad luck and remembered that it was very unlucky to kill a parrot, or even to

see a parrot die. (RHYS, 1966, p.35 – grifo das autoras)^x

Cirlot (2001) define o pássaro como representação de liberdade da alma, símbolo de transferência do ser. A morte de Coco é também uma morte para a alma de Annette. O fogo vem como uma luz reveladora a Antoinette e traz a mensagem de que nada será como antes e de que a vida não é como ela sempre conheceu e pensou que fosse.

O terceiro, quando Bertha está prestes a pôr fogo em Thornfield Hall:

Grace Poole was sitting at the table but she had heard the scream too, for she said, "What was that?" She got up, came over and looked at me. I lay still, breathing evenly with my eyes shut. "I must have been dreaming," she said. Then she went back, not to the table but to her bed. I waited a long time after I heard her snore, then I got up, took the keys and unlocked the door. I was outside holding my candle. Now at last I know why I was brought here and what I have to do. There must have been a draught for the flame flickered and I thought it was out. But I shielded it with my hand and it burned up again *to light me along the dark passage*. (RHYS, 1966, p.155 – grifo das autoras)^{xi}

Nesse sentido, Rhys apresenta o fogo, do mesmo modo que na definição de Cirlot (2001), como um mediador entre as formas que se criam e formas que desaparecem. Isto é, assim conforme outros elementos, como a água, o símbolo da transformação e da regeneração buscada pela personagem. J. E. Cirlot ainda lembra que, para a maioria dos povos primitivos, o fogo era visto como a mesma matéria de luz existente no sol e nos raios (2001, p.106).

O que ocorre com Bertha, após a citação acima, fora previamente contado em *Jane Eyre*. Jane fica sabendo por um camponês que Thornfield Hall naquele momento dormia em ruínas. A mansão havia pegado fogo e sido completamente por ele consumida. O homem conta que Bertha colocou fogo primeiro nas cortinas próximas ao sótão, depois no quarto que havia sido de Jane e, em seguida, enquanto Rochester retirava os criados, subiu ao telhado. Quando Rochester teria chegado até ela, os presentes o ouviram chamar por Bertha e então a viram gritar e se atirar do telhado em direção à morte.

É comum encontrarmos trabalhos que abordem o fogo como representação do *quente* em oposição ao *frio* e seus simbolismos nas obras de Charlotte Brontë, levando a decorrência de sua capacidade de produzir calor. Aqui, com o breve apontamento realizado acima, antes que nos encaminhem para o arremate, queremos atentar para a capacidade do fogo de produzir luz. Uma tentativa desesperada de reaver para si a *persona* que equilibrava sua *sombra* e estabilizava seu *ego*.

O nome, se pensarmos no que postula Jacques Derrida, “ao instante da morte” do nomeado, “permanece” sendo sempre sua referência para os demais mesmo que não traga o nomeado de volta à vida, o “nomeado jamais responderá a ele mesmo senão através da “[...] memória” de terceiros (1988, p.62). O que ocorre com Antoinette é a total inversão dos eventos, o nome foi morto e apagado da memória de todos, inclusive da nomeada, antes que ela viesse a morrer, e parece que ela busca desesperadamente por dar luz a seu nome na ressurreição da morte.

ARREIMATE

Não há fatos, somente interpretações. Não podemos constatar nenhum factum “em si”: talvez seja um nonsense querer este tipo de coisa.
(NIETZSCHE, Friedrich)

Considerando, segundo Spivak (1987), que lemos o mundo como um texto, acreditando na literatura como local em que arranjos sociais e representações podem/devem ser questionados, e, ainda, observando o poder da literatura de proporcionar ao leitor o processo de reinterpretção de seu *locus* de origem através de sua identificação com uma personagem distinta, trouxemos aqui a crítica envolvendo Bertha Mason em *Wide Sargasso Sea*. Compreendemos, desse modo, que por meio do estudo da literatura, temos a capacidade de nos instruir e instruir os outros a observar o mundo como um texto que se lê (SPIVAK, 1981, p.95). Assim, arriscamos abarcar o mundo que nos cerca, um mundo exato que pouco dialoga com o humano, para contrapor nossa crítica, materializada mais como uma reflexão e um convite à leitura de *Wide Sargasso Sea*, acerca da personagem criada por Rhys a partir da obra de Brontë. Para que não haja nenhuma dúvida, no entanto, declaramos aqui a compreensão de a literatura ser reflexo de nosso mundo, de um período histórico, dos seres e como esses seres estão a se articular, e, portanto, não há dicotomia exata entre vilão e mocinho. Por mais que Rhys tenha exposto a figura de Rochester como a do colonizador e, destarte, a de um possível vilão, a personagem escrita por Charlotte Brontë, enquanto integrante de *Jane Eyre*, em nada pode ser julgado pelo Rochester de *Wide Sargasso Sea*. Como dito no início, *Jane Eyre* está em *Wide Sargasso Sea*, mas *Wide Sargasso Sea* não está em *Jane Eyre*.

REFERÊNCIAS

ALVIM, Luiza Beatriz Amorim Mello (2000). “Sobre a Memória em Jacques Derrida”. In: GLENADEL, Paula; NASCIMENTO, Fernando (Orgs.). *Em Torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7Letras.

AMARAL, Adriana Cörner Lopes (2000). “Sobre a Memória em Jacques Derrida”. In: _____.; _____. (Orgs.). *Em Torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7Letras.

ARCAND, Kimberly; WATZKE, Megan (2015). *Light: The Visible Spectrum and Beyond*. New York: Black Dog & Leventhal.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio (2010). *Manhã Transfigurada*. Porto Alegre: L&PM.

BHABHA, Homi (1985). “Signs Taken From Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delhi”. In: *Critical Inquiry*, 12(1), 144-165. Chicago, University of Chicago Press.

BLUNDELL, Katherine (2016). *Black Holes: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

BRONTË, Charlotte (2001). *Jane Eyre: An Autobiography*. New York: W. W. Norton.

CIRLOT, Juan Eduardo (2001). *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge.

DERRIDA, Jacques (1988). *Mémoires: Pour Paul de Man*. Paris: Galilée.

_____. (1991). *Limited Inc*. Campinas: Papyrus.

FRIEDMAN, Raymond (2008). *Principles of Fire Protection, Chemistry and Physics*. Burlington: Jones & Bartlett Learning.

JUNG, Carl Gustav (1991). *Tipos Psicológicos*. Petrópolis: Vozes.

RHYS, Jean (1966). *Wide Sargasso Sea*. Londres: Penguin.

SAID, Edward Wadie (1995). *Orientalism*. London: Penguin.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1981). "Reading the World: Literary Studies in the 80s". In: *College English*, 43(7), 671-679. Disponível em https://www.jstor.org/stable/376895?seq=1#page_scan_tab_contents

O JOGO DOS DUPLOS EM “WILLIAM WILSON”, DE EDGAR ALLAN POE

Marluce Faria de Melo e Souza (UERJ)

O jogo de projeções é constante na obra de Edgar Allan Poe. Em “William Wilson”, no entanto, ele é levado às últimas consequências: a projeção, de tão radical e devastadora, gera uma separação concreta, de modo que não há apenas um William Wilson, mas dois. O narrador, percebendo-se cindido, relata o terror de conviver com seu duplo. Contudo, a simples existência de um reflexo e a descrição de um sentimento não são suficientes para despertar, no leitor, a intensidade de um tema tão potencialmente dramático. Para mergulhar nos mais profundos conflitos humanos, é necessária uma plataforma múltipla que dê conta dos labirintos da mente. Assim, Poe, um grande arquiteto da construção de efeito, faz uso de todos os elementos disponíveis para dar sustentação a seu universo criativo.

Em “William Wilson”, nada é um, tudo é múltiplo. O duplo rompe os limites do tema e se transforma em princípio de composição. Desse modo, a existência de um segundo Wilson não é a única manifestação do duplo. Para efetivamente configurar a intensidade poética, Poe constrói reverberações de sentido através de escolhas de palavras, texturas sonoras, aspectos gráficos, articulação de fonemas e uma intensa projeção de imagens. Até mesmo a métrica, normalmente reservada à poesia, entra no jogo criativo: nada é deixado de lado pelo escritor americano, e cada parte carrega um propósito na construção narrativa. Nesse âmbito, aproveitaremos as contribuições de T.S. Eliot sobre correlato objetivo para destacar a comunhão de elementos externos para a projeção de uma experiência interna.

Segundo desenvolve no ensaio “Hamlet and His Problems”, correlato objetivo é um objeto, uma situação ou uma cadeia de eventos que representam a fórmula para uma emoção específica. Em outras palavras, é uma plataforma de projeção para refletir no meio externo conflitos ou sensações interiores. O maior sentimento de horror que Wilson pode experimentar é o encontro com seu duplo; o confronto com a própria consciência é sua fonte máxima de angústia, a experiência mais aterradora. É assim que a narrativa atua como seu vingador mais cruel e implacável: por meio de correlatos objetivos, recria a experiência do duplo em cada um de seus elementos formadores. Em nossa análise, teremos como foco três aspectos primordiais: a ambiguidade, que se estabelece como a base poética do conto; a dimensão sonora, que replica o conteúdo descrito; e, por fim, o paralelo entre os fatos narrados e a construção narrativa.

A abertura do conto já apresenta um microcosmo da intenção criativa, trazendo à luz traços desses aspectos. Em primeiro lugar, a epígrafe é “What say of it? what say CONSCIENCE grim, / That spectre in my path?”^{10xii}, creditada ao poeta inglês William Chamberlayne em seu “Pharronida”. O que mais chama atenção é o erro no crédito. Não é possível encontrar, em “Pharronida”, o verso citado. Algo semelhante é transmitido ao leitor no primeiro parágrafo:

Let me call myself, for the present, William
Wilson. The fair page now lying before me need
not be sullied with my real appellation. This has
been already too much an object for the scorn –
for the horror – for the detestation of my race.
To the uttermost regions of the globe have not
the indignant winds bruited its unparalleled
infamy? Oh, outcast of all outcasts most
abandoned! – to the earth art thou not forever

¹⁰ Todas as traduções realizadas no texto são de responsabilidade da autora e constam ao final deste livro. [Nota do editor]

uma sequência trocaica composta por sílaba longa, breve, longa, breve, longa. Do mesmo modo, “William Wilson” é formado por um dímetro trocaico, no qual se sucedem uma sílaba longa, breve, longa, breve. Os opostos necessariamente se alternam: cada sílaba longa é acompanhada por uma sílaba breve. Além disso, o próprio nome conta com uma articulação interna expressiva: a aproximante labiovelar /w/ se alia ao elástico /l/ – uma consoante lateral alveolar –, bem como à produção nasal bilabial de /m/ e ao movimento expansivo das vogais /i/ e /ə/. Desse modo, no caso das consoantes, a pronúncia exige uma rápida alternância entre pontos de articulação opostos, como a alveolar e o bilabial; no caso das vogais, a alternância se dá entre alturas opostas, como a alta em /i/ e a média-baixa em /ə/.

O efeito vocálico é notável: ao pronunciarmos “William Wilson”, mobilizamos todo o aparelho fonador e forçamos seus limites, provocando o desdobramento simbólico de “William” em “Wilson”. A própria rima interna aproximada entre as terminações /yəm/ e /sən/ já produz o efeito do eco. Articulados juntos, “Let me call myself William Wilson” oferece um autêntico vai-e-volta sonoro, e, em seu interior, numa labiríntica construção em camadas, traz mais vaivéns internos. Cada sílaba longa é seguida por sua sombra breve. Cada consoante alveolar é acompanhada por sua sombra bilabial. Cada vogal alta é enalçada por sua sombra média-baixa. Assim como o narrador é perseguido por seu duplo, o conteúdo textual se vê perseguido pelo duplo sonoro.

Na frase de abertura, os únicos termos que não participam desse jogo rítmico são “for the present”, cujo isolamento é representado adicionalmente por vírgulas. Uma sugestão adquire função premonitória: intermediados pela realidade temporal, William Wilson e sua sombra apresentam-se como reflexos invertidos, colocando-se em oposição. A imagem nos remete à cena final, em que há o combate decisivo entre os dois. É apenas no confronto com

seu duplo que Wilson percebe a verdade de si mesmo: “Not a thread in all his raiment – not a line in all the marked and singular lineaments of his face which was not, even in the most absolute identity, *mine own!*”^{xvii} (POE, 1992, p.641 – grifo autor). O momento de realização é o momento de destruição. Em outras palavras, a morte, como muitas vezes acontece em Poe, ocorre em um raro instante de vida.

Há, ainda, outro elemento fundamental no primeiro parágrafo: em “William Wilson”, como um é dois, um termo é sempre múltiplo. Ao longo do conto, há um obsessivo encadeamento de explicações e adjetivos, revelando um constante paralelo entre a dualidade expressa pelos fatos narrados e a construção narrativa. Voltemos a uma das passagens já destacadas:

This has been already too much an object *for the scorn – for the horror – for the detestation of my race*. [...] Oh, outcast of all outcasts most abandoned! – to the earth art thou not forever dead? *to its honors, to its flowers, to its golden aspirations?* – and a cloud, *dense, dismal, and limitless* [...]. (POE, 1992, p.626 – grifos do autor)

“For the scorn” se desdobra em “for the horror” e em “for the detestation of my race”; “to its honors” se desdobra em “to its flowers”, “to its golden aspirations”; “dense” se desdobra em “dismal” e “limitless”. O mesmo pode ser visto em diversos outros trechos:

In his rivalry he might have been supposed actuated solely by a whimsical desire to *thwart, astonish, or mortify* myself; although there were times when I could not help observing, with a feeling made up of *wonder, abasement, and pique*, that he mingled with *his injuries, his insults, or his contradictions*, a certain most

inappropriate, and assuredly most unwelcome affectionateness of manner.^{xvi} (POE, 1992, p.630 – grifos do autor)

– I began *to murmur*, – *to hesitate*, – *to resist*.^{xvii} (POE, 1992, p.640 – grifos do autor)

De maneira análoga, “thwart” se desdobra em “astonish” e “mortify”; “wonder”, por sua vez, em “abasement” e “pique”; “his injuries”, em “his insults” e “his contradictions”. São frequentes as sensações descritas de forma multiplicada, assim como são recorrentes as informações imprecisas: “I shrouded my nakedness in triple guilt”; “Of these [recesses], three or four of the largest constituted the play-ground”; “From each room to every other there were sure to be found three or four steps either in ascent or descent”^{xviii} (POE, 1992, p.628).

De tão poderosa, há momentos em que a imagem da indefinição autoproclama-se soberana e chega a interromper o narrador:

I discovered, *or fancied I discovered*, in his accent, his air, and general appearance, a something which deeply interested me.^{xix} (POE, 1992, p.633 – grifo do autor)

A large mirror, – *so at first it seemed* to me in my confusion [...].^{xx} (POE, 1992, p.641 – grifo do autor)

Em meio aos relatos do narrador, que poderia ser o dono absoluto dos fatos e das certezas, revelam-se pequenas dúvidas e autoquestionamentos. Uma das principais razões de sua repulsa por Wilson é a maneira como ele o expõe em público. Em certa medida, o narrador expõe a si mesmo cada vez que admite uma incerteza. Por vezes, até faz uma espécie de autocensura: “I have before said, *or*

should have said, that Wilson was not, in the most remote degree, connected with my family”^{xxi} (POE, 1992, p.630 – grifo do autor).

A ambiguidade, assim, é muita: está em todas as partes. Já na epígrafe, não é só o crédito incorreto a “Pharronida” que nos insere no universo do ambíguo. “*That spectre in my path*” nos oferece, também, a primeira imagem do fantasmagórico. Iniciado nessa dimensão, o leitor é mais facilmente levado pela aura indistinta e fantástica que ronda as descrições do narrador. Ele próprio, aliás, situa a si mesmo e ao sentimento de horror no campo dos sonhos: “Have I not indeed been living in a dream? And am I not now dying a victim to the horror and the mystery of the wildest of all sublunary visions?”^{xxii} (POE, 1992, p.626). Tais aspectos podem ser vistos mais claramente em seu relato sobre a escola de Dr. Bransby:

My earliest recollections of a school-life are connected with a large, rambling, cottage-built, and somewhat decayed building in a misty-looking village of England, where were a vast number of gigantic and gnarled trees, and where all the houses were excessively ancient. In truth, it was a dream-like and spirit-soothing place, that venerable old town. At this moment, in fancy, I feel the refreshing chilliness of its deeply-shadowed avenues, inhale the fragrance of its thousand shrubberies, and thrill anew with undefinable delight, at the deep, hollow note of the church-bell, breaking, each hour, with sullen and sudden roar, upon the stillness of the dusky atmosphere in which the old, fretted, Gothic steeple lay imbedded and asleep.^{xxiii} (POE, 1992, p.627)

Termos como “misty-looking” e “dream-like” reforçam a qualidade fantástica da narrativa, que ganha em estranheza com o contraste entre descrições sombrias e reações entusiasmadas. O

prédio é caracterizado como “decayed”, “old”, “fretted” e “asleep”, incrustado em uma “[still and] dusky atmosphere”; a velha cidade que o abriga traz “gnarled trees”, “excessively ancient [houses]” e “deeply-shadowed avenues”; o sino da igreja, por fim, rompe o ar com “[a] deep, hollow note” e “[a] sullen and sudden roar”. Todas as imagens criam a impressão da ruína, da melancolia e da lugubridade. Em outro trecho, a escola recebe a denominação de “prison-like rampart”. O narrador, porém, define o local como “[a] spirit-soothing place” e curiosamente se vê tomado por uma “undefinable delight”.

Na mesma passagem, o rigor sonoro e o paralelo entre os fatos narrados e a construção narrativa voltam a se impor: “and *thrill* anew with undefinable delight, at the *deep, hollow* note of the church-bell, breaking, each hour, with *sullen* and *sudden* roar, upon the *stillness* of the dusky atmosphere in which the old, *fretted*, Gothic *steeple* lay *imbedded* and *asleep*”^{xxiv} (POE, 1992, p.62 – grifos do autor).

Como indicam os sublinhados, há uma longa sequência de palavras compostas por letras dobradas, que reproduzem, em sua própria forma, a duplicidade fundamental do conto; se não contarmos artigos e preposições, tais termos correspondem a quase metade do trecho, o que os eleva a uma posição de destaque. Comparado ao restante do parágrafo, o ritmo da frase também sofre alteração e une-se a rimas internas, aproximações fônicas e aliterações para intensificar o efeito. A repetição da sibilante /s/ em “sullen and sudden roar, upon the stillness of the dusky atmosphere” ressalta a qualidade sombria da atmosfera, que adquire fluidez com a rima *sullen/sudden*. Acompanhando o badalar dos sinos, a narrativa é quase completamente reduzida a monossílabos e dissílabos, provocando uma série de curtas explosões à fala – sobretudo na parte final, em que “the old, fretted, Gothic steeple lay imbedded and asleep” apresenta uma sucessão de consoantes oclusivas.

“Thrill”, por si só, encontra no som uma total adequação a seu sentido, já que os movimentos orais envolvidos em sua articulação

requerem uma vibração da língua contra os alvéolos; quando alia-se a “anew”, uma rima aproximada, duplica seu impacto expressivo. A proximidade sonora entre “steeple” e “asleep” tampouco parece casual, e o primeiro soa como um reflexo invertido do segundo: ambos incluem consoantes fricativas, oclusivas e laterais, mas variam quanto à posição da sílaba longa /i:/ – enquanto cai na primeira sílaba em “steeple”, encontra-se na segunda sílaba em “asleep”. De maneira simbólica, o campanário absorve as propriedades de seu vizinho e, junto com toda a paisagem, adormece.

O intenso rigor sonoro da frase, assim, atua como o correlato objetivo de uma pungente sensação interna: o parágrafo em destaque leva o narrador ao passado e, através dos sons, dá vida a suas lembranças. As sensações que experimenta são tão profundas que encontram eco em todos os elementos poéticos, deixando-se levar pela reverberação dos sinos de sua adolescência. A tentativa de voltar ao passado tem um propósito bem claro: “Steeped in misery as I am – misery, alas! only too real – I shall be pardoned for seeking relief, however slight and temporary, in the weakness of a few rambling details”^{xxv} (POE, 1992, p.627). Imerso em sofrimento, o narrador busca uma fuga momentânea. De modo sugestivo, “steeped” tenta se aproximar de “steeple” e “asleep”; quem sabe a agonia dominante encontra, na imagem da igreja, algum instante de alívio.

Por esse motivo, tais “rambling details” mostram-se essenciais para o narrador:

These [details], moreover, utterly trivial, and even ridiculous in themselves, assume, to my fancy, adventitious importance as connected with a period and a locality, when and where I recognise the first ambiguous monitions of the destiny which afterwards so fully overshadowed

me. Let me then remember.^{xxvi} (POE, 1992, p.627)

Da passagem acima, ressaltamos especialmente os prenúncios ambíguos (“the first ambiguous monitions”) que se apresentam a William Wilson. A sensação premonitória ganha reflexo na própria narrativa, e o leitor também tem acesso aos vislumbres da ruína. Na frase inaugural do conto, já encontramos o primeiro prenúncio do embate entre Wilson e seu duplo. O tom fantasmagórico da narrativa igualmente pressagia a fantasia de um sonho prestes a ser rompida pela realidade brutal.

Conforme o narrador segue com suas descrições, voltamos ao prédio de sua antiga escola. O diretor possui uma imagem altamente contraditória:

Of this church the principal of our school was pastor. With how deep a spirit of wonder and perplexity was I wont to regard him from our remote pew in the gallery, as, with step solemn and slow, he ascended the pulpit! This reverend man, with countenance so demurely benign, with robes so glossy and so clerically flowing, with wig so minutely powdered, so rigid and so vast – could this be he who of late, with sour visage, and in snuffy habiliments, administered, ferule in hand, the Draconian laws of the academy? Oh, gigantic paradox, too utterly monstrous for solution!^{xxvii} (POE, 1992, p.627)

Num paralelo com o próprio narrador, o diretor também se divide em dois e forma mais uma das inúmeras unidades duais do conto. Em perfeita harmonia com seu paradoxal regente está a escola, cuja estrutura nos remete a um autêntico labirinto:

At an angle of the ponderous wall frowned a more ponderous gate. [...] then, in every creak

of its mighty hinges we found a plenitude of mystery [...].

But the house! – how quaint an old building was this! – to me how veritably a palace of enchantment! There was really no end to its windings – to its incomprehensible subdivisions. It was difficult, at any given time, to say with certainty upon which of its two stories one happened to be. From each room to every other there were sure to be found three or four steps either in ascent or descent. Then the lateral branches were innumerable – inconceivable – and so returning in upon themselves, that our most exact ideas in regard to the whole mansion were not very far different from those with which we pondered upon infinity. During the five years of my residence here, I was never able to ascertain with precision in what remote locality lay the little sleeping apartment assigned to myself and some eighteen or twenty other scholars.^{xxviii} (POE, 1992, p.628)

A entrada já introduz a atmosfera da casa: “At an angle of the ponderous wall frowned a more ponderous gate”. Ao portão é atribuído o peso de uma expressão de raiva ou desgosto, uma carga negativa que humaniza – ou, ao contrário, sataniza – o objeto. O prédio da escola é tão nebuloso que, mesmo após anos de residência, o narrador era incapaz de saber exatamente onde estava. A própria escolha de palavras atesta sua propriedade ambígua: “windings”, sinuosa até em sua sonoridade, “incomprehensible subdivisions”, “innumerable”, “inconceivable”, “returning in upon themselves”, esta uma expressão tão retorcida quanto seu conteúdo procura expressar.

A sala de estudos, naturalmente, evoca a mesma sensação:

Interspersed about the room, crossing and recrossing in endless irregularity, were innumerable benches and desks, black, ancient, and time-worn, piled desperately with much-bethumbed books, and so beseamed with initial letters, names at full length, grotesque figures, and other multiplied efforts of the knife, as to have entirely lost what little of original form might have been their portion in days long departed.^{xxix} (POE, 1992, p.628)

Termos igualmente labirínticos se repetem. É o caso, por exemplo, de “crossing and recrossing in endless regularity”. Também chamam atenção os termos compostos, como “time-worn” e “much-bethumbed”, o neologismo “beseam” e as informações acumuladas de maneira confusa numa única frase longa e intrincada. Tomados em unidade, tais elementos projetam na leitura a tortuosidade da descrição. É assim que a ambiguidade do espaço, crescente com o passar da narrativa, chega a seu ápice. Nesse momento simbólico, o segundo William Wilson é finalmente mencionado. Sua presença é encarada com desconforto desde o início: “when, upon the day of my arrival, a second William Wilson came also to the academy, I felt angry with him for bearing the name [I hated], and doubly disgusted with the name because a stranger bore it, who would be the cause of its twofold repetition^{xxx}” (POE, 1992, p.631). Numa síntese da intenção criativa, o narrador reconhece a potência do duplo e seu impacto dramático. O eco do nome dá voz a um conflito primordial que, dessa forma, ganha sustentação no mundo externo.

Em “William Wilson”, assim como a ambiguidade se apresenta sob várias formas, também o eco revela várias camadas. A imagem do eco, já dupla em si mesma, é redobrada:

my rival had a weakness in the faucial or guttural organs, which precluded him from raising his voice at any time above a very low

whisper. [...] His cue, which was to perfect an imitation of myself, lay both in words and in actions; and most admirably did he play his part. My dress it was an easy matter to copy; my gait and general manner were, without difficulty, appropriated; in spite of his constitutional defect, even my voice did not escape him. My louder tones were, of course, unattempted, but then the key, – it was identical; *and his singular whisper, it grew the very echo of my own.*^{xxxii} (POE, 1992, p.631-632)

O eco que era simbólico adquire uma dimensão concreta. Juntos, os dois opostos interagem para produzir uma reverberação potencializada, sentida pelo narrador nos mais profundos recessos de sua alma. O jogo dos duplos é duplo: numa complexa construção em arabesco, para usar um termo caro a Poe, a imagem projetada pelo narrador é retornada a ele, agora com poder multiplicado.

Invaso pelo terror, ele foge. No entanto, fugir de Wilson, ele logo percebe, é a impossível fuga de seu próprio destino: “I fled in vain. My evil destiny pursued me as if in exultation, and proved, indeed, that the exercise of its mysterious dominion had as yet only begun^{xxxiii}” (POE, 1992, p.639). Os caminhos tortuosos da narrativa nos conduzem, por fim, a um baile de máscaras. Nada mais sugestivo para uma composição que se funda no mistério e na ambiguidade. O definitivo confronto entre o narrador e seu duplo, anunciado desde o início do conto, finalmente se realiza:

He hesitated but for an instant; then, with a slight sigh, drew in silence, and put himself upon his defence.

The contest was brief indeed. I was frantic with every species of wild excitement, and felt within my single arm the energy and the power of a multitude. In a few seconds I forced him by

sheer strength against the wainscotting, and thus, getting him at mercy, plunged my sword, with brute ferocity, repeatedly through and through his bosom.^{xxxiii} (POE, 1992, p.641)

Para que a alta carga dramática seja realizada, há uma intensa projeção de correlatos objetivos, sobretudo no campo sonoro. A fricativa /s/, simbolicamente, tem suas duas facetas exploradas. Em primeiro lugar, sua leveza, que dá forma à pausa e à quietude: “He hesitated but for an instant; then, with a slight sigh, drew in silence, and put himself upon his defence”^{xxxiv} (POE, 1992, p.641 – grifos do autor).

A paralisia absoluta se intensifica na relação paronomástica entre “slight”, “sigh” e “silence”. “Sigh” está inteiramente incluído nas palavras “slight” e em “silence”, fundindo a debilidade, o suspiro e o silêncio numa unidade de inação.

Quando a fricativa retorna adiante, porém, já exhibe sua face súbita e intensa. Seu som sibilante não mais produz um murmúrio, mas sim uma rajada de vento: “In a few seconds I forced him by sheer strength against the wainscotting, and thus, getting him at mercy, plunged my sword”^{xxxv} (POE, 1992, p.641 – grifos do autor). Wilson acompanha seu movimento e também exhibe a outra face, de modo que a hesitação vira ataque. A sutileza e a fluidez cedem espaço à agressividade. A violência da espada atravessando o corpo é representada por palavras de explosiva pronúncia, como “plunged” e “sword”, e termos de difícil articulação, como as aliterações de /r/ e /j/: “brute ferocity, repeatedly through and through”^{xxxvi} (POE, 1992, p.641 – grifos do autor). Quando ataca, o narrador descreve sua força de modo altamente apropriado à natureza do conto: “I was frantic with every species of wild excitement, and felt within my single arm the energy and power of a multitude”^{xxxvii} (POE, 1992, p.641).

A multidão que é um, mais do que uma imagem, é um princípio de composição. Assim como Wilson caminha sempre com

sua sombra, o que é prenunciado desde o início pelo jogo rítmico “Let me call myself William Wilson”, também os espaços e a construção narrativa funcionam como duplos, e também os sons atuam como espelhos do conteúdo descrito. Conforme reconhece o próprio narrador, apenas palavras não são capazes de expressar uma sensação aterradora: “But what human language can adequately portray that astonishment, that horror which possessed me at the spectacle then presented to view?”^{xxxviii} (POE, 1992, p.641). Para efetivamente realizar no universo criativo o conflito de um homem que se percebe cindido, é necessária uma comunhão completa entre o interno e o externo. A partir do uso dos correlatos objetivos, cada parte une sua significação particular para produzir, com força potencializada, um todo poeticamente reverberante.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M. H. (2012). *The Fourth Dimension of a Poem: And Other Essays*. New York: W. W. Norton & Company.
- ELIOT, T. S. (1966). “Hamlet and His Problems”. In: _____. *The Sacred Wood: Essays on Poetry & Criticism*. London: Methuen. p.95-103.
- POE, Edgar Allan (1992). “William Wilson”. In: _____. *The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Modern Library. p.626-641.
- _____. (2008). “William Wilson”. In: *Histórias Extraordinárias*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras. p.234-253.

O DUPLO PAR EXCELLENCE EM THE COMEDY OF ERRORS

Rafael Campos Oliven (UFRGS)

The Comedy of Errors é, aparentemente, uma peça simples e de menor profundidade temática. Tanto o enredo quanto a interação entre os personagens poderiam, através de uma leitura superficial, levar-nos a crer nisso. Ademais, não são poucos os críticos literários que, preferindo ater-se às tragédias, desconsideram esta comédia, como se de pouca importância ela fosse. No entanto, isso é muito importante de se levar em conta, se tratando de Shakespeare, não só as aparências enganam, como nada ali é por acaso. Procurei, através deste trabalho, provar por que, entre outras coisas, esse é o caso. É tendo isso em mente o que leva Harold Bloom, em seu livro *Shakespeare: The Invention of the Human*, a afirmar que

A mais curta e mais unificada de todas as peças de Shakespeare, *The Comedy of Errors* é considerada por muitos estudiosos como a sua primeira, o que eu tendo a duvidar. Ela mostra tal habilidade, de fato domínio – em ação, personagem incipiente, trabalho cênico – que de longe supera as três peças de *Henry VI* e a comédia um tanto fraca *The Two Gentlemen of Verona*. É verdade que na comédia Shakespeare estava livre para ser ele mesmo desde o princípio, enquanto a sombra de Marlowe escurece as primeiras histórias (incluindo *Richard III*) e *Titus Andronicus*. No entanto, mesmo concedido o gênio cômico de Shakespeare, *The Comedy of Errors* não pode ser lida ou encenada como um trabalho de novato. (1998, p.21 – tradução do autor)

Começarei delimitando os dois pontos que norteiam este trabalho e que se entrelaçam, como que em um movimento de espiral, para conduzir-nos, através de vários desdobramentos, ao desfecho desta pesquisa. São eles: a relevância desta peça para a contemporaneidade e até que ponto o conceito de sinistro ou *Unheimlichkeit*, elaborado por Freud em seu artigo “The Uncanny”, pode ser aplicado a ela. Para isso, é necessário primeiro resumir o enredo da peça de forma que o leitor possa se familiarizar sobre o que se trata para depois, então, abordar os temas que dizem respeito a este estudo.

The Comedy of Errors se passa na Grécia, mais especificamente em Éfeso, e narra a história de dois pares de gêmeos que foram separados devido a um naufrágio logo após o nascimento: Antífolo de Éfeso e Antífolo de Siracusa e seus respectivos servos Drômio de Éfeso e Drômio de Siracusa. A peça em si é representada no intervalo de um dia, embora a história, como já sabemos, seja bem mais longa. Segundo Beatriz Viégas-Faria, “A *Comédia dos Erros* é tida pelos pesquisadores como a primeira peça de Shakespeare, com sua estreia nos palcos tendo ocorrido muito provavelmente em 1594, sendo que o texto será publicado somente em 1623” (2004, p.5).

A primeira cena do primeiro ato começa com um diálogo entre Solino, duque de Éfeso, e Egeonte, um mercador de Siracusa e pai dos Antífolos, que está agora em Éfeso à procura de seu filho Antífolo de Siracusa, a quem não vê há mais de cinco anos, assim como de sua esposa e de Antífolo e Drômio de Éfeso. Antífolo de Siracusa e Drômio de Siracusa haviam partido de sua cidade de residência à procura de seus irmãos gêmeos, Antífolo de Éfeso e Drômio de Éfeso, de quem tinham se separado depois de um naufrágio, há vinte e três anos atrás. Egeonte é descoberto na cidade de Éfeso e condenado à morte pela lei que proíbe o comércio entre essas duas cidades inimigas: Siracusa e Éfeso.

Após relatar ao duque em uma longa história os motivos que o levaram a afastar-se de sua terra natal e por que razão veio a Éfeso, o duque se comove e lhe concede mais um dia de vida antes de ele ser executado pela lei a qual proíbe que mercadores de Siracusa entrem em Éfeso, a menos que essa pessoa possa pagar mil marcos para saldar a dívida da penalidade e ser resgatado. Como afirma Bloom,

Duque Solino arrependido, mas firmemente, assegura Egeonte que de fato ele terá a cabeça decepada, a menos que uma fiança de cem marcos possa ser paga. Em resposta ao interrogatório do duque, Egeonte nos conta uma fantástica, senão extravagante longa história de um naufrágio cerca de vinte e três anos antes, que dividiu sua família pela metade, separando marido e um de cada par de gêmeos da esposa e das outras crianças pequenas. Pelos últimos cinco anos, Egeonte conta, ele vem buscando o trio desaparecido, e sua angústia em não encontrá-los informa sobre sua infeliz prontidão em ser executado. (1998, p.22 – tradução do autor)

Antífolo de Siracusa chega em Éfeso no mesmo dia à procura de seu irmão. Após entregar um dinheiro a Drômio de Siracusa e despachá-lo para que este o deposite em uma pousada chamada O Centauro, ele se depara com o idêntico Drômio de Éfeso, que nega haver recebido qualquer dinheiro e o convoca para ir almoçar com Adriana, esposa de Antífolo de Éfeso, e sua irmã Luciana que, diz ele, o estão esperando. Antífolo de Siracusa bate em Drômio de Éfeso por achar que ele está sendo insolente e fazendo piadas de mau gosto.

Drômio retorna à casa de sua patroa informando-a que seu marido não só se recusa a voltar para casa como fingiu não conhecê-la. Adriana toma isso como uma prova de suas suspeitas em relação ao seu marido, Antífolo de Éfeso. A partir daí, uma série de confusões

e *quid pro quo* se sucedem em que os pares de gêmeos são confundidos um com o outro e entre si, causando danos e prejuízos a várias pessoas.

Somente no final o mal-entendido é esclarecido e todos os problemas são resolvidos, quando os gêmeos que haviam sido separados se encontram após Emília, a abadessa, trazer para fora da abadia os dois gêmeos Antífolo e Drômio de Siracusa e revelar ser a esposa desaparecida de Egeonte. É importante ressaltar aqui sobre *The Comedy of Errors* que

É uma peça na qual a ninguém, nem mesmo o público, é permitido colocar as coisas em ordem até a parte final, quando os dois pares de gêmeos estão lado a lado. Shakespeare não dá nenhuma dica ao público de que a Abadessa de Éfeso (presumivelmente uma sacerdotisa de Diana) é a mãe perdida dos Antífolos até que ela escolha declarar-se. Podemos nos perguntar, se quisermos, porque ela permanecera em Éfeso por vinte e três anos sem declarar-se para seu filho que vive lá, mas isso seria tão irrelevante como perguntar como e por que os dois pares de gêmeos estão vestidos de forma idêntica no dia em que os meninos de Siracusa chegam. Tais peculiaridades são assim em *The Comedy of Errors*, onde as demarcações entre o improvável e o impossível tornam-se muito fantasmagóricas. (BLOOM, 1998, p.23 – tradução do autor)

Este elemento de fantasmagoria, vale lembrar, irá acompanhar, de forma cada vez mais elaborada, toda a obra de Shakespeare. A primeira questão que lancei, portanto, pode ser parcialmente respondida pelo fato de que a relevância desta peça para a atualidade é, aparentemente, a mesma de se estudar o grego clássico ou

sânscrito, por exemplo. Em outras palavras, é um estudo em si que não necessariamente remete a algo mais concreto ou palpável. Não obstante, esta peça em particular é extremamente palatável para o público moderno assim como era para o espectador Elisabetano. Ela nos toca profundamente pela maneira como o conteúdo e a forma são trabalhados quase que indissociavelmente. Cabe ressaltar, ainda, que mais adiante teremos outros elementos para abordar essa mesma questão.

Referindo-se à questão do duplo em seu artigo “The Uncanny”, Freud afirma que:

No entanto, depois de considerar a motivação manifesta por trás da figura do duplo, devemos admitir que nada disso nos ajuda a entender o extraordinário grau de estranhamento que está associado a ele, e nós devemos acrescentar, partindo de nosso conhecimento de processos mentais patológicos, que nenhuma parte desse conteúdo poderia explicar o impulso defensivo que o faz emanar do ego como algo estranho. Sua qualidade inquietante seguramente só pode derivar do fato de que o duplo é uma criação que pertence a uma fase primitiva no nosso desenvolvimento mental, uma fase que nós superamos, na qual ele reconhecivelmente tinha um significado mais benigno. O duplo tornou-se um objeto de terror, assim como os deuses se tornam demônios após o colapso do seu culto – um tema que Heine trata em “Os Deuses no Exílio”. (2003, p.12– tradução do autor)

Podemos pensar, em um primeiro momento, que esse estranhamento ao qual Freud se refere não esteja presente de forma tão marcante e manifesta em *The Comedy of Errors*. Entretanto, a questão do outro e do exílio do ser é abordada na peça através da

figura dos dois pares de irmãos que, separados pelo naufrágio e vivendo em cidades distintas, anseiam um pelo outro e almejam que um dia possam se reencontrar.

É nesse contexto de busca e construção da identidade própria que Clément Rosset, em seu livro *O Real e seu Duplo: Ensaio sobre a Ilusão*, argumenta que a realidade é única e singular, sendo o duplo uma projeção de como vemos a nós mesmos nos outros. O duplo nada mais é, dessa forma, do que a duplicação da realidade. Segundo este autor, é a essência do ser ser um. Todo objeto é único, sendo que o duplo é uma recusa do real, ou seja, uma ilusão. O real, por sua vez, em si mesmo não tem sentido. Segundo este autor,

O reconhecimento de si, que já implica um paradoxo (pois trata-se de apreender justamente o que é impossível de apreender, e que a captura de si mesmo reside paradoxalmente na própria renúncia a esta captura), implica também necessariamente um exorcismo: o exorcismo do duplo, que põe um obstáculo para a existência do único e exige que este último não seja apenas ele mesmo, e nada mais. Não há eu que seja apenas eu, não há aqui que seja somente aqui, não há agora que seja apenas agora: tal é a exigência do duplo, que quer um pouco mais e está disposto a sacrificar tudo o que existe – quer dizer, o único – em benefício de todo o resto, isto é, de tudo o que não existe. Esta recusa do único, aliás, é apenas uma das formas mais gerais da recusa da vida. Eis por que a eliminação do duplo anuncia, ao contrário, o retorno com força do real e confunde-se com a alegria de uma manhã inteiramente nova [...] (1998, p.82-83)

Continua o autor, dizendo: “Quem aparece no teatro semelhante demais ao eu que se decidiu não ser será logo, ele

próprio, *desdobrado*, segundo a estrutura da duplicação que, acredita-se, já demonstrou sua eficácia no que concerne o eu” (1998, p.84). Ele segue sua linha de pensamento para concluir que,

Em lugar da personalidade teatral tal qual ela é, aparece um outro personagem que relega a personalidade incomodadamente semelhante para uma espécie de exterioridade mágica, da qual o eu não tem mais nada a temer por estar sem relação com ela. (1998, p.85)

Essa relação entre o teatro e o texto é abordada por Erick Ramalho em seu artigo “Shakespeare Entre o Palco e a Página”:

Hoje, ao levar em consideração a dinâmica textual e, no caso de Shakespeare, a própria dinâmica do texto teatral conforme refletida em suas relações, a crítica se mostra mais bem-sucedida no estabelecimento do texto que leva o nome de Shakespeare. O palco por fim se mostrará como o teste de qualquer texto teatral. Shakespeare está em livros sem ser livro, e o caráter documental do Fólio não deve ser mal interpretado em prol desta última noção. (2016, p.31)

Voltemos agora à questão do real. Eu o entendo um pouco como Ludwig Wittgenstein quando afirma, no *Tractatus Logico-Philosophicus*, que “o mundo é tudo aquilo que é o caso”, ou ainda, como a instância do real em contraposição às instâncias do imaginário e do simbólico em Lacan. Como ele mesmo afirma:

Inventei o que se escreve como o real. Naturalmente, o real, não basta escrevê-lo *real*. Até que muita gente fez isso antes de mim. Mas eu escrevo esse real sob a forma do nó borromeano, que não é um nó, mas uma cadeia, tendo algumas propriedades. Na forma mínima,

sob a qual tracei essa cadeia, é preciso pelo menos três elementos. O real consiste em chamar um desses três de *real*. Esses três elementos, tais como são ditos enodados, na realidade encadeados, constituem metáfora. Não passa, é óbvio, de metáfora de cadeia. Como pode haver uma metáfora de alguma coisa que é apenas número? Essa metáfora, por causa disso, é chamada de cifra. (2007, p.125-126)

O real, dessa forma, é vivenciado de maneira única por cada indivíduo, formando assim o que chamamos de inconsciente. O que para uma pessoa faz surtir um efeito, para outra pessoa provavelmente terá um efeito distinto, ou nenhum, e assim por diante. O real, dessa forma, corresponde às coisas como elas são e não como gostaríamos ou esperaríamos que elas fossem. Portanto, sua posição em relação ao inconsciente é sempre antagonica.

Em seu livro *O Duplo*, Otto Rank chega a associar o surgimento do duplo e a simbologia da sombra em certas culturas com o medo natural do ser humano em relação à morte. Segundo esse autor,

Os silvícolas que acreditavam que a alma do pai ou do avô reencarnava na criança temiam, de acordo com Frazer, uma semelhança muito grande da criança com os pais. Quando uma criança se parecia demais com seu pai, acreditavam que este deveria morrer logo, porque a criança puxara sua imagem ou silhueta para si. O mesmo acontece com nomes, considerados parte essencial da personalidade pelos povos primitivos. Ainda na cultura europeia, se manteve a crença de que, em uma família que tem duas crianças com o mesmo nome, uma deverá morrer. Vale lembrar a fobia relacionada ao nome presente no conto "Willian

Wilson” de Poe. A “magia dos nomes” também está ligada à invocação de espíritos. (2013, p.88-93)

Rank afirma também que, “Segundo Freud, todos os objetos tabus têm caráter ambivalente, e alusões a isso também aparecem relacionadas à sombra” (2014, p.93-94). Já para Barbara Heliadora, a morte está presente em praticamente todas as peças de Shakespeare, inclusive nas comédias. A ameaça de morte encontra-se em *The Comedy of Errors*, *Love's Labour 's Lost*, entre outros. Ela pondera em uma entrevista que “Shakespeare dá a seus personagens consciência de sua existência, eles são introspectivos, capazes de refletir sobre o que são e o que fazem, e evoluir” (2016, p.4). Na mesma entrevista ela afirma que,

William Shakespeare é nosso contemporâneo porque o ser humano é o foco das atenções do poeta: ele observa o ser humano em todas as manifestações de seu potencial. Ele olha com a mesma curiosidade, e a mesma compaixão, os que acertam e os que erram. Os que optam pelo bem, que para Shakespeare significa ser favorável à vida, ou pelo mal, que para Shakespeare significa ser favorável à morte. Sua insaciável curiosidade, e infinita compaixão, o fazem sempre presente. (2016, p.4)

No que diz respeito ao processo de adaptação do teatro em cinema, Fábio Feldman, em seu artigo “Imagens Infinitas: O Bardo e o Cinema”, afirma que

Não nos parece ser exagero concluir que, mais do que a de qualquer outro artista, a presença de Shakespeare, ainda que diluída, sentida de modo subterrâneo, age como uma constante. Sendo o cinema a arte mais vital e influente a surgir no século XX, o peso de tal presença não

poderia deixar de tocá-lo. E é justamente do matrimônio entre a tela e o palco, a ação e a palavra, o moderno e o infinito, que algumas das maiores obras-primas de nosso tempo nasceram. (2016, p.39)

Uma das cenas mais hilárias em *The Comedy of Errors* é o diálogo entre Antífolo e Drômio de Siracusa sobre Nell, a moça da cozinha, que confundiu o Drômio de Siracusa com seu marido, Drômio de Éfeso. Ambos Antífolo e Drômio de Siracusa estão visitando Adriana, esposa de Antífolo de Éfeso, sem saber que ela esperava por seu marido algumas horas antes para o almoço. O diálogo (na tradução de Beatriz Viégas-Faria) é o seguinte:

Antífolo de Siracusa: – Quer dizer que é mulher de certa largueza?

Drômio de Siracusa: – Ela mede tanto da cabeça aos pés quanto de lado a lado; é esférica, como um globo; posso descobrir países nela.

Antífolo de Siracusa: – Em que parte de seu corpo fica a Irlanda?

Drômio de Siracusa: – Deveras, sir, nas nádegas; descobri isso quando atolei nos musgos do brejo.

Antífolo de Siracusa: – E a Escócia?

Drômio de Siracusa: – Essa eu descobri nos duros promontórios que ela tem nas palmas das mãos.

Antífolo de Siracusa: – França?

Drômio de Siracusa: – Na testa, armada e rebelde, lutando contra o cabelo que luta para não cair.

Antífolo de Siracusa: – Inglaterra?

Drômio de Siracusa: – Procurei por brancas escarpas em sua boca e não encontrei nada branco. Imagino que deva estar no queixo, pelo muco salgado que lhe escorre ali entre ele e a França.

Antífolo de Siracusa: – Espanha?

Drômio de Siracusa: – Dou-lhe a minha palavra, eu não vi; mas senti esse país quente no hálito dela.

Antífolo de Siracusa: – E a América? E as Índias?

Drômio de Siracusa: – Ah, sir, no nariz, todo enfeitado do vermelho dos rubis, de carbúnculos, do azul das safiras, e esse perfil rico e imponente inclina-se para o bafo quente da Espanha, que largou galeão atrás de galeão para lastrear o narigão.

Antífolo de Siracusa: – E onde fica a Bélgica? E o que me dizes dos Países Baixos?

Drômio de Siracusa: – Ah, senhor, eu não olhei tão embaixo. (Ato III, Cena 2)

Shakespeare com frequência utiliza esses recursos literários que levam ao riso, porém, não raro, encobrem questões mais sérias, como é o caso do porteiro em *Macbeth* e dos coveiros em *Hamlet*. Apesar do riso fácil, não devemos nos deixar enganar. *The Comedy of Errors*, mesmo sendo, como o próprio nome diz, uma comédia, lida com temas sérios e dignos de atenção. Segundo Beatriz Viégas-Faria, “A *Comédia dos Erros* não deve ser confundida com uma comédia leve” (2004, p.6), sendo que

os diálogos introduzem considerações sobre a condição feminina e a condição servil; há credores e devedores e a honra de cada um;

discute-se o lugar do ciúme no casamento; existe uma autoridade política que procura administrar justiça com compaixão; mais importante ainda, há a busca pela identidade própria. (2004, p.6)

Historicamente, gêmeos sempre causaram fascínio ou temor. O nascimento de duas crianças idênticas é raro, e muitas vezes é visto como um desvio da natureza. Em vários grupos indígenas que praticam o infanticídio, é frequente a morte de gêmeos. Isso ocorre, por exemplo, entre os Yanomami (EARLY; PETERS, 2000), que vivem entre o Brasil e a Venezuela, e os Zuruahá (FEITOSA; GARRAFA; CARVALHO, 2010). Antropólogos têm oferecido diferentes versões sobre as causas do infanticídio dos gêmeos, que vão desde os indígenas acharem que a mãe não terá leite suficiente para amamentar duas crianças até a crença que é preciso sacrificar uma das crianças para evitar que a outra tenha um duplo.

O *Gênesis*, primeiro livro da Bíblia, relata uma história de gêmeos, a de Esaú e Jacó, filhos de Isaac e Rebeca. Como Esaú nasceu alguns minutos antes de seu irmão, pela lei judaica, enquanto filho mais velho, ele herdaria as terras de seu pai. Mas, em troca de um prato de lentilhas, ele decidiu passar sua primogenitura a Jacó. É interessante que Machado de Assis tenha escrito um livro que se chama justamente *Esaú e Jacó*. No livro, Pedro e Paulo, apesar de serem fisicamente idênticos, têm personalidades muito diferentes e disputam a mesma mulher. Ambos seguem carreiras políticas, mas se enfrentam em campos opostos. Apesar do último pedido de sua mãe para que se reconciliem, eles continuam toda vida brigando.

Ao contrário de *Esaú e Jacó*, em *The Comedy of Errors* tudo acaba bem. Porém o leitor atento não deixará de perceber, igualmente, um rastro de tristeza. A peça termina da seguinte forma:

Drômio de Siracusa: – Tem uma gordinha simpática na casa do seu amo que me alegrou

na cozinha pensando que eu era você, hoje, na hora do almoço. Ela agora vai ser minha irmã, não minha mulher.

Drômio de Éfeso: – A mim me parece que você é o meu espelho, e não o meu irmão. Vejo em você que sou um homem jovem e bonito. Você vai entrar para ver a festa?

Drômio de Siracusa: – Entro sim, mas depois de você, sir, que você é o mais velho.

Drômio de Éfeso: – Essa é uma boa questão. Como vamos decidir isso?

Drômio de Siracusa: – No palitinho. Quem puxar a palha mais curta é o mais velho. Até lá, entra tu primeiro.

Drômio de Éfeso: – Não, vamos fazer diferente. Chegamos a este mundo como irmão e irmão, então vamos chegar na festa lado a lado, em vez de um primeiro e o outro depois. (Ato V, Cena.1)

A presença dos Antífolos, sentida através de sua ausência, está subentendida na parte final da peça e deixa vestígios e rastros de uma certa tristeza. Ela corresponde à solidão merecida dos dois irmãos opressores. Eles devem, a partir de agora, encarar o prejuízo implícito do acesso negado a uma felicidade mais plena encontrada nas coisas simples da vida, que é o caso oposto dos Drômios. Estes últimos são como que recompensados pelo autor devido a sua boa vontade e tudo que tiveram que suportar de seus patrões até então. Como afirma Bloom em relação ao desfecho da peça,

Os dois palhaços sofredores tiveram que aguentar vários golpes dos Antífolos ao longo da peça, e o público está animado de vê-los sair em tal bom humor. Quando Drômio de Éfeso comenta: “Vejo em você que sou um homem

jovem e bonito”, nós o vemos também, e o dístico final exala um afeto mútuo claramente ausente nos dois Antífolos. Seria absurdo sobrecarregar *The Comedy of Errors* com preocupações sociopolíticas ou ideológicas atuais, e no entanto é comovente que Shakespeare, desde o início, prefere seus palhaços a seus mercadores. (1998, p.27 – tradução do autor)

Nesse sentido, é interessante que uma das primeiras peças de Shakespeare tenha como personalidades centrais dois pares de gêmeos e que ele mesmo tenha gerado um par de gêmeos, Judith e Hamnet, sendo que o último faleceu aos 11 anos. Esta peça introduz, portanto, de uma forma sutil e incipiente, algo que viria a ser explorado mais tarde através de *enactments* em algumas de suas tragédias: o duplo entre personagens como Iago e Othello, por exemplo, além de fantasmagorias em *Hamlet* e *Macbeth* e novas encenações que lidam com esses temas.

Ao introduzir algo aparentemente simples, a figura de dois pares de gêmeos sendo que um deles busca sua origem, seu irmão e sua mãe, enquanto o outro busca apenas seu irmão, o autor nos apresenta uma situação que, embora provoque riso, é causa de ou acaba causando uma certa inquietação ou desconforto, o que poderia ser traduzido pelo estranhamento ou *das Unheimliche* de Freud.

REFERÊNCIAS:

ASSIS, Machado de (2013). *Esau e Jacó*. Porto Alegre: L&PM.

BLOOM, Harold (1998). *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books.

EARLY, John D.; PETERS, J F. (2000). *The Xilixana Yanomami of the Amazon: History, Social Structure and Population Dynamics*. Gainesville: University Press of Florida.

FARIA, Beatriz Viégas (2004). “Apresentação”. In: SHAKESPEARE, William (2013). *A Comédia dos Erros*. Porto Alegre: L&PM.

FEITOSA, Saulo Ferreira *et al.* (2010). “Bioética, Cultura e Infanticídio em Comunidades Indígenas Brasileiras: O Caso Zuruahá”. *Cadernos de Saúde Pública*, 26(5), 853-865.

FELDMAN, Fábio (2016). “Imagens Infinitas: O Bardo e o Cinema”. In: *Suplementos*, (nº1366).

FREUD, Sigmund (2003). “The Uncanny”. In: _____. *The Uncanny*. London: Penguin Books. Disponível em <https://www.penguin.co.uk/books/57004/the-uncanny/>

HELIODORA, Barbara (2014). “Entrevista”. In http://www.shakespearedigitalbrasil.com.br/wpcontent/uploads/2014/03/barbara_heliadora.pdf Acesso em 10.Out.2015.

_____. (2016). “Entrevista”. In: *Suplementos*, (nº.1366).

LACAN, Jacques (2007). “O Sinthoma”. In: _____. *O Seminário: Livro 23*. Tradução: Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

RAMALHO, Erick (2016). “Shakespeare Entre o Palco e a Página”. In: *Suplementos*, (nº 1366).

RANK, Otto (2013). *O Duplo*. Tradução: Erica Luisa Sofia Foerthmann. Schultz. Porto Alegre: Dublinense.

ROSSET, Clément (1998). *O Real e seu Duplo: Ensaio sobre a Ilusão*. Porto Alegre: L&PM.

SHAKESPEARE, William (1997). *The Comedy of Errors*. New York: L. Wright and V. A. Lamar.

_____. (2005). *The Complete Works*. Oxford: Oxford University Press.

_____. (2013). *A Comédia dos Erros*. Tradução: Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1994). *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge.

O BRILHO E A SOMBRA NA CAVERNA DOS DIAMANTES: UM ESTUDO SOBRE *ROBINSON CRUSOÉ*, DE DANIEL DEFOE

Sandra Sirangelo Maggio (UFRGS)

O que há de mais insólito na narrativa de *Robinson Crusóe* é a própria premissa da história de uma pessoa que passa um quarto de século sem contato com outros seres humanos sem enlouquecer em consequência disso. Com o conhecimento científico atual, sabemos que seria difícil alguém viver tanto tempo sozinho sem comprometer a sanidade mental, mas o protagonista de Defoe não parece dar importância ao próprio isolamento. Crusóe vive satisfeito em sua ilha, orgulhoso dos objetos e mecanismos que cria, ocupado e entretido em aprimorar técnicas que tornam sua rotina mais eficiente. Sobrevive, assim, na companhia de alguns animais, por vinte e cinco dos quase vinte e oito anos que passa na ilha. A pegada que encontra na areia, o confronto com a tribo dos canibais, o salvamento e a adoção de Sexta-feira são episódios que ocorrem apenas na parte final da história. Outro fator insólito é o mistério sobre como uma narrativa tão simples, escrita há quase trezentos anos, continua capturando a atenção de um público cada vez maior, reverberando no imaginário de crianças, adultos e velhos de qualquer estrato social ou cultural. Com o objetivo de compreender esses dois pontos insólitos, o presente trabalho entrelaça informações sobre a época em que a obra foi escrita, a vida do autor, o início da história do romance como gênero literário, terminando por fazer algumas ligações com elementos dos Estudos do Imaginário.

AUTOR E PERSONAGEM, CRIATURAS DE SEU TEMPO

Tanto na obra *Robinson Crusóe* quanto na vida de seu autor, as coisas nem sempre são como parecem. A começar pelo título

completo do livro, que é maior do que se espera: *A Vida e as Estranhas e Surpreendentes Aventuras de Robinson Crusóé, Marinheiro, Vindo de York. Que Viveu Vinte e Oito Anos em Completa Solidão na Costa Americana, Perto da Embocadura do Grande Rio Orenoco, Tendo Sido Jogado na Costa após um Naufrágio – no qual Todos, Menos Ele, Pereceram. Acompanha um Relato de como Foi Finalmente Salvo por Piratas, de uma Maneira Inusitada*. Assim eram os títulos no século XVIII, ofereciam um resumo do conteúdo da obra, que motivava quem se interessasse pela matéria, ou já encerrava o assunto para os que quisessem apenas saber qual era o enredo. Quem decidisse ler mesmo a história acabaria descobrindo que várias informações apresentadas no título não são muito precisas. Por exemplo, os vinte e oito anos são de fato vinte e sete anos e três meses. E não se trata de “completa solidão”, já que nos últimos dois anos e meio Crusóé teve a companhia de Sexta-feira.

A principal explicação para essas imprecisões é a pressa. Defoe é um escritor tardio. Começou a publicar com a idade de cinquenta e nove anos e dez anos depois havia publicado cerca de seiscentas obras, na maioria textos longos.¹¹ Como tinha muitas dívidas a saldar, Defoe escrevia para fazer dinheiro. Talvez por isso, não podia gastar muito tempo revisando seus textos, que eram, na maior parte das vezes, aventuras de ficção, um gênero considerado entretenimento, que não era visto como literatura. Nem mesmo o nome do autor aparecia nas obras publicadas, que eram vendidas aos editores pelo preço que eles pudessem pagar. Assim que Defoe entregava um texto, começava a escrever o próximo.

Outro engano frequente com respeito às aventuras do náufrago Robinson Crusóé é pensar que se trata apenas de um livro.

¹¹ Salvo quando expressamente referenciado de outra forma, as informações factuais oferecidas neste capítulo têm como fonte a biografia *Daniel Defoe: His Life* (BACKSCHEIDER, 1989).

São três: quando Defoe publicou a obra que todos conhecemos, em 1719, ficou surpreso ao ver que ela estava vendendo muito bem. Foram seis mil cópias apenas nas primeiras edições daquele ano. Mas Defoe não ganhava um percentual sobre exemplares vendidos, recebia apenas por obra entregue. Assim, ele não perdeu tempo e – enquanto o primeiro livro ainda fazia sucesso – escreveu e lançou mais dois. *The Farther Adventures of Robinson Crusoe: Being the Second and Last Part of His Life* (As Novas Aventuras de Robinson Crusoe: Apresentando a Segunda e Última Parte de Sua Vida) saiu ainda em 1719. O livro narra o que acontece quando Crusoe volta a Londres, fica rico, reencontra os seus parentes e depois parte em uma nova viagem, dessa vez acompanhado por seu sobrinho. No início do ano seguinte, 1720, Defoe lança o terceiro livro, *Serious Reflections During the Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe: With His Vision of Angelick World* (Reflexões Ajuizadas Feitas Durante a Vida e as Estranhas e Surpreendentes Aventuras de Robinson Crusoe: Com Sua Visão do Mundo dos Anjos). São obras tão longas quanto a primeira, e enquanto trabalhava nelas Defoe escrevia também outras histórias, publicando ainda em 1720 *Memoirs of a Cavalier* e *The Life of Captain Singleton*.

Continuando nossa lista das coisas que parecem que são, mas não são, temos os nomes da personagem e do autor. O sobrenome Crusoe indicado no título, na verdade, é Kreutznaer. Como o protagonista mesmo explica, assim ficava mais fácil pronunciar o nome em inglês. Já o sobrenome de Defoe também não é Defoe, é apenas Foe. Esse termo, em inglês, significa “inimigo”, ou “antagonista”, palavras não muito bem vistas. Ao tomar conhecimento de que na França as famílias nobres colocam a partícula – de nos sobrenomes, o autor resolveu assinar “De Foe”. Se alguém perguntasse a respeito, dizia que era aparentado com a linhagem francesa dos *Des Beau* [sic] *Faux*, uma grafia com erro de concordância de algo que pode ser traduzido como “trapaceiros

bonitões”. A sonoridade de “De Foe” é bastante aproximada da de “Des Faux” (significando “falsos”), o que torna a brincadeira interessante.

Entre outros equívocos sobre *Robinson Crusóé* temos a questão da possível localização da ilha. Os textos de ficção escritos naquela época se situavam em um território nebuloso entre a realidade e a ficção. As narrativas de viagens, de naufrágios, de cativo eram muito populares, não importando para o leitor se eram relatos verídicos ou histórias inventadas. A fronteira entre as histórias “de verdade” e as histórias “fingidas” não vinha ao caso, assim como não interessava quem era o autor da obra. Para a maioria das pessoas, o autor do livro *Robinson Crusóé* era o próprio Robinson Crusóé.

Hoje sabemos que Defoe se inspirou em um texto que havia sido publicado um ano antes, em 1718, que contava em detalhes o naufrágio (real) de um escocês chamado Alexander Selkirk, que foi abandonado em uma ilha deserta e lá ficou durante quatro anos. Essa ilha fica no Oceano Pacífico, a seiscentos quilômetros da costa do Chile. Nos anos sessenta do século XX, a ilha recebeu oficialmente o nome de Ilha Alexander Selkirk. E já que Selkirk ficou famoso por ser o homem que inspirou Defoe, os chilenos aproveitaram e nomearam a ilha que fica ao lado da primeira Ilha Robinson Crusóé. Esse fato criou mais uma confusão para o nosso rol de mal-entendidos, uma vez que o naufrágio do Crusóé ficcional não ocorre ali. Como está claramente apresentado no livro, a ilha de Crusóé não fica no Chile, no sul do Oceano Pacífico, mas no Atlântico, na parte norte da América do Sul, em algum lugar entre a Venezuela, as Guianas e o Brasil, próxima ao Rio Orenoco. Essas atrapações vêm do fato que, numa leitura tradicional eurocêntrica, ninguém se preocupa com os detalhes relativos a esse território meio invisível, a América do Sul.

Há também um tipo de erro que costuma ocorrer com as datas. Apesar de o livro ter sido escrito e publicado no século XVIII (1719), a ação de Robinson Crusóé se passa seis décadas antes, ainda no

século XVII. Crusoé começa suas viagens em 1651, naufraga em 1659 e deixa a ilha em 1686. Isso seria irrelevante se não fosse pela relação entre a natureza da obra e a Revolução Industrial. Com frequência são feitos comentários dizendo que *Robinson Crusoé* reflete a visão imperialista europeia, e que a forma como o protagonista se relaciona com a natureza e com os nativos representa aspectos negativos da sociedade capitalista, mas essa leitura ignora que Defoe publica o livro quatro décadas antes do início da Revolução Industrial (1760). E que as aventuras de Crusoé ocorrem ainda mais para trás no tempo. Assim, a forma de empreendedorismo que temos na ilha de Crusoé não é do tipo industrial, é do tipo pré-industrial. Isso é inclusive comentado por Karl Marx, no segundo capítulo de *O Capital*, quando ele elogia a relação entre Crusoé e a natureza, dizendo que ali temos um exemplo positivo do pequeno produtor rural autossustentável que existia no período pré-capitalista (MARX, 1992).

Essa observação relevante, que coloca as coisas na perspectiva adequada, foi utilizada em meados do século XX pelo crítico literário Ian Watt, autor de dois livros importantes na fortuna crítica de Defoe: *The Rise of the Novel*, de 1957, e *Myths of Modern Individualism*, de 1996. Watt aborda Robinson Crusoé a partir de dois eixos: o surgimento do romance como gênero literário e a análise dos padrões de comportamento do início do século XVIII, feita por quem tem um distanciamento crítico de quase três séculos da primeira publicação da obra. Watt apresenta um *apanhado* das leituras importantes feitas sobre a obra, que ora divergem, ora convergem, quanto às percepções de mundo que temos hoje. Em *The Rise of the Novel*, ele analisa as fortes mudanças sociais que propiciaram o surgimento desse novo gênero literário, no qual a percepção privilegiada passa a ser a da experiência da pessoa comum. Watt analisa também o crescimento do número de leitores. Para ele, não é tanto o autor, mas a sociedade a qual recebe a obra que tem o poder de transformar a história em um mito (WATT, 1996). Disso podemos

também inferir que, uma vez que as palavras no texto são sempre as mesmas, o que muda são as leituras feitas desse texto em momentos diferentes.

Quando pensamos em Sexta-feira, fica evidente a diferença na forma como a personagem é recebida no século XVIII e no século XXI. Apesar de ser um nativo da América do Sul, Sexta-feira costuma ser retratado com traços africanos. O cuidado com a leitura desse tipo de informação somente começou a ser tomado a partir da publicação de livros como *Black Skin, White Masks* (Pele Negra, Máscaras Brancas) e *The Wretched of the Earth* (Os Miseráveis da Terra), dois textos fundadores da corrente pós-colonialista escritos pelo psicanalista martinicano Frantz Fanon. O autor apresenta Sexta-feira, de *Robinson Crusóé*, e Caliban, de *A Tempestade*, para ressaltar o conjunto de preconceitos que regem a apresentação das duas personagens. É a partir dos livros de Fanon que essas questões sobre a posição ocupada no jogo do poder passam para a pauta de discussão nos campos da literatura e das ciências humanas. Ilustrando o caso de Caliban, temos a interessante tese do Dr. José Carlos Volcato, *Piling up Logs in a Brave New World: Brazilian Invisibility Abroad and the Genesis of Shakespeare's The Tempest* (Empilhando Toras num Admirável Mundo Novo: A Invisibilidade do Brasil no Exterior e a Gênese de *A Tempestade*, de Shakespeare). Essa obra analisa o processo de pesquisa de Shakespeare, a partir dos livros que ele leu e consultou para a composição de sua peça. Com base em dezenas de indícios encontrados, Volcato associa a localização da ilha de Próspero, em *A Tempestade*, à parte meridional da América do Sul. Ele aponta, por exemplo, que a mãe de Caliban, a bruxa Sicorax, cultua uma entidade chamada Setebos, que é um deus da Patagônia. Apesar de viver em um lugar quente, Caliban está sempre carregando toras de madeira, o que remete ao trabalho dos índios que transportavam toras de pau-brasil para as galeras que partiam rumo à Europa. Assim, chegamos mais uma vez a um nativo indígena sul-

americano retratado com traços africanos, porque a imagem europeia do *outro* costuma ser a imagem de um negro.

Voltando a *Robinson Crusóé*, a forma como Sexta-feira é apresentado não deixa dúvidas sobre a relação vertical que existe entre ele e o seu senhor. Apesar de todos os elogios feitos a ele, fica evidente que se trata da ligação de um europeu com alguém que considera inferior. Com o passar do tempo, o relacionamento evolui de mestre e escravo para algo como um dono e seu querido animal de estimação. Uma conhecida ilustração da obra é a litografia *Crusoe and His Man Friday* (Robinson Crusóé e Seu Homem Sexta-feira)¹², em que o náufrago aparece com os seus animais de estimação: seu cão, seus gatos, seu homem (Sexta-feira, de cor preta), seus bodes e cabras e seu papagaio (CURRIER; IVES, 1874).

Sexta-feira e Caliban, além de serem não-europeus retratados como o Outro, têm também em comum o fato de viverem em ilhas desertas. A imagem da ilha, por ser tão pouco habitada, coloca em relevo a figura de cada um de seus moradores e se torna um cenário propício para apresentar as relações de um indivíduo com a natureza, com os outros poucos habitantes do local e, principalmente, consigo mesmo. Não é à toa que Sexta-feira e Caliban são criaturas de Defoe e de Shakespeare, dois mestres em exibir a natureza humana como ela se apresenta, sem julgamentos de valor, o que permite que cada leitor, em cada época, projete na obra os paradigmas de seu tempo. Quando novos elementos passam a ser ressaltados, isso retro abastece a fortuna crítica desses clássicos, que sempre trazem novos segredos a serem desvendados.

Ainda sobre a imagem da ilha e as metáforas que ela engloba, não podemos esquecer outra ilha famosa da literatura, apresentada em *A Utopia*, com sua sociedade que funciona à perfeição, nos

¹² Um link para a imagem está disponível no endereço: <http://www.loc.gov/pictures/item/2001704201>.

moldes propostos em *A República*, de Platão. Mesmo que a ilha de Utopia seja mais habitada do que a de Próspero ou a de Crusoé, como todos se comportam de forma semelhante, também ali temos uma redução das variantes a serem analisadas.

Caliban e Sexta-feira, dependendo da época e do foco da análise, podem ser vistos como o Outro, como o Sujeito do qual foi tirada a voz. Também no caso das sociedades retratadas em *A Utopia* e *A República*, o julgamento de valor sobre essas sociedades pode mudar conforme o momento histórico, os critérios éticos valorizados e – principalmente – com a posição que o observador ocupa na discussão. Se pensarmos nas ficções de literatura distópica, como *Admirável Mundo Novo, 1984* ou *Fahrenheit 451*, veremos que as sociedades ali retratadas como totalitárias e despóticas funcionam exatamente da mesma forma que as de Morus e Platão.

Sexta-feira nos faz pensar no Nobre Selvagem de Rousseau. Como o pensador francês é posterior a Defoe, fui em busca de algo que ele possa ter dito sobre Sexta-feira. Mas o que encontrei, direcionada pela leitura de Ian Watt (1996), é outra coisa – o que Rousseau tem a dizer sobre *Robinson Crusoé* na obra *Emílio: Ou Da Educação*, um tratado sobre como criar crianças a partir da ideia do Homem Natural, que é basicamente bom, desde que não seja arruinado por uma educação errada. A infância é apresentada como um tempo em que a criança (no caso, Emílio) deve apenas brincar e explorar o mundo. O ensino formal deve se restringir ao necessário para a alfabetização e as operações básicas, devendo a criança ler e escrever o mínimo possível: “Livros! Que triste mobiliário para sua idade!” (ROUSSEAU, 1995, p.166). Então, chegando aos doze ou treze anos, haveria o encontro com o primeiro livro, que deveria ser *Robinson Crusoé*:

Desde que precisamos absolutamente de livros, existe um que fornece, a meu ver, o mais feliz tratado de educação natural. Esse livro será o

primeiro que meu Emílio lerá; ele sozinho constituirá durante muito tempo toda a sua biblioteca e sempre terá nela um lugar importante. Será o texto a que todas as nossas conversações acerca das ciências naturais servirão apenas de comentários. Servirá para comprovar os progressos de nossos juízos. E enquanto nosso gosto não se estragar ele nos agraderá sempre. Mas qual será esse livro maravilhoso? Aristóteles? Plínio? Buffon? Não: *Robinson Crusóé*. (ROUSSEAU, 1995, p.200)

ROBINSON CRUSÓÉ NOS ESTUDOS DO IMAGINÁRIO

Como mencionado no início deste trabalho, um dos enigmas de *Robinson Crusóé* é a facilidade com que consegue afetar os mais diferentes tipos de leitores, começando pela ideia sedutora da ilha deserta, tantas vezes evocada na pergunta provocativa “O que você levaria consigo se fosse para uma ilha deserta?”. Foram tantas as retomadas desse tema, que acabou surgindo um termo, em inglês, *Robinsonades*, para englobar todos os tipos de adaptações da aventura de Crusóé, que incluem filmes, seriados de televisão, *reality shows*, músicas, poemas, quadrinhos, espetáculos musicais, óperas, peças de teatro, pantomimas e outras formas de produções. As *Robinsonades* podem ser divididas entre as escritas para um público infante-juvenil e as de público adulto. No primeiro grupo temos, por exemplo, o seriado *Perdidos no Espaço* e o livro *A Família do Robinson Suíço*, de Johann David Wyss, onde as famílias protagonistas têm por sobrenome o prenome do herói de Defoe. Para citar apenas mais alguns livros temos *A Ilha do Tesouro* e *Raptado*, de Robert Louis Stevenson; *A Ilha de Coral*, de R. M. Ballantyne; *A Lagoa Azul*, de Henry Stacpoole; *A Ilha Misteriosa*, de Júlio Verne; ou ainda a Terra do Nunca, em *Peter Pan*, de James Barrie. No segundo grupo vêm as *Robinsonades* da idade madura, que acessam profundezas mais

inquietantes da alma humana. Dentre elas, destaco o poema “Crusoe in England”, de Elizabeth Bishop; *A Ilha*, de Aldous Huxley; *Senhor das Moscas*, de William Golding; *Sexta-feira*, de Michel Tournier; *Histórias das Terras e dos Lugares Lendários*, de Umberto Eco; *Foe*, de J. M. Coetzee; *A Ilha do Dr. Moreau*, de H. G. Wells; o seriado de televisão *Lost*; ou o filme *O Náufrago*. São incontáveis as adaptações, apropriações, imitações, e toda a sorte de retomada que homenageia essa imagem do homem solitário num cenário vazio, lutando para se entender tanto com a natureza geográfica quanto com a sua própria natureza interior. Não admira que grandes artistas de gerações diferentes tenham se dedicado a explorar o potencial do espaço da ilha deserta.

Em sua dissertação de mestrado *The Dark Side is the Bright Side, in Robinson Crusoe*, a pesquisadora Helena Roennau Lemos se empenha em decifrar de que maneiras a obra de Defoe abrange os dois tipos de *Robinsonades*, as da juventude e as da idade madura. Nas primeiras, encontramos crianças cheias de energia e vigor que, por algum percalço, são colocadas em situações extremas que as apartam do convívio social e as forçam a exercitar seus talentos e suas habilidades. Apesar de perigosas, essas circunstâncias são instigantes e permitem que se movimentem com liberdade. Os desafios fazem com que cresçam, adquiram confiança e se percebam como indivíduos fortes e bem-sucedidos. Para Lemos, que faz uma leitura junguiana, o público jovem reconhece no texto de Defoe, mesmo que de forma inconsciente, um conjunto de imagens primordiais cujo significado é apreendido de maneira intuitiva (2006, p.112). O protagonista criança funciona como uma representação do Self – que para Jung é o centro da psique. A imagem da criança que rompe barreiras representa a capacidade de resolver problemas (LEMOS, 2006, p.123). Retomando uma ideia de Mircea Eliade (1996), Lemos associa a situação de solidão na ilha deserta aos muitos protagonistas mitológicos que foram abandonados na infância e

criaram para se tornar heróis ou reis “como Zeus, Poseidon, Dioniso, Perseu, Édipo, Rômulo e Remo, e tantos outros” (Eliade, *Apud* LEMOS, 2006, p.128).

Por outro lado, as *Robinsonades* da maturidade podem ser representadas pela imagem que dá origem ao título deste trabalho, “O Brilho e a Sombra na Caverna dos Diamantes”. Quando lemos narrativas de aventura como *Viagens de Gulliver*, ou *Robinson Crusóé*, a partir dos Estudos do Imaginário, as movimentações geográficas se transformam em viagens interiores de conhecimento de si mesmo. Por isso, o momento em que cada viagem termina, a hora do resgate e da volta à civilização são partes desse processo rumo à maturidade. No enredo do livro, a certa altura de sua estada na ilha, Crusóé encontra uma caverna. Na entrada dessa caverna está um animal morto, um bode. Acendendo uma tocha, ele entra e, para sua surpresa, a luz da tocha se multiplica, refletida em partes do teto e das paredes da caverna que começam a brilhar, amplificando a claridade. Com o tempo, Crusóé percebe que o interior da caverna está repleto de diamantes incrustados. Assim, de tempos em tempos, ele vai até lá e retira muitas pedras, para vender um dia, caso tenha a sorte de retornar à Inglaterra. Robinson Crusóé extraindo diamantes enquanto examina as sombras projetadas nas paredes de sua caverna nos leva à “Alegoria da Caverna”, no capítulo VI de *A República*, de Platão, na qual a realidade do mundo das ideias prevalece sobre a realidade da existência material. Por mais valiosos que esses diamantes possam ser, o valor da maturidade e da sabedoria adquiridas pode ser ainda maior.

Na leitura de Lemos (2006), o brilho dos diamantes, a luz da tocha que esse brilho amplia e as sombras projetadas em toda a parte remetem ao conceito de *Sombra*, de Jung, para quem quanto mais iluminado um objeto, mais nítida a sua sombra. Na psicologia junguiana, a sombra é a parte da nossa vida mental que não é visível para nós mesmos. Ligada aos impulsos primitivos, ela aflora através

de ações que podem nos surpreender, que só são reconhecidas ou racionalizadas a partir de uma retomada avaliativa dos acontecimentos vividos (JUNG, 1965). Para Lemos, as incursões à caverna são um prenúncio da saída da ilha. Quando o número certo de diamantes for alcançado, quando o grau de experiência adquirida for suficiente para que ele retome o convívio com os seus, aí as engrenagens do enredo necessárias para o seu regresso serão colocadas em movimento. Lemos desenvolve esse percurso através da análise de três imagens: a caverna, os diamantes e o bode.

O ato de entrar na caverna, para o homem primitivo, equivale a encontrar um refúgio seguro e protegido dos perigos exteriores. Psicologicamente, essa volta a um ambiente confiável pode significar um retorno ao estágio da proteção no útero materno. “Quando Crusoé entra na caverna, mais uma vez encena simbolicamente um *regressus ad uterum* e, em um novo estágio de seu desenvolvimento pessoal, entra em contato com a parte mais brilhante de si mesmo” (LEMOS, 2006, p.121). Nessa passagem, Crusoé sente uma euforia intensa e uma grande sensação de bem-estar.

Na Alquimia, os diamantes são um dos elementos que, junto com ouro, simbolizam a pedra filosofal, que é a fórmula para transformar qualquer elemento químico em ouro; ou um passo para se atingir a fórmula da longevidade; ou, metaforicamente, a porta de acesso para o desapego filosófico que é a marca da maturidade, representada pela conquista do medo da morte. Para a psicanalista Marie-Louise Von Franz, os diamantes, por serem especialmente duros, representam a capacidade de resiliência humana (LEMOS, p.151).

A carcaça do velho bode largada na entrada da caverna alude a tudo o que Crusoé deixa para trás, deixa no lado de fora, quando atinge esse novo estágio em seu desenvolvimento. Nos rituais religiosos primitivos, a oferenda desses animais é feita para redenção dos pecados cometidos. Então, quando Crusoé nada mais tem a fazer

ou a aprender naquele espaço, surgem as soluções para o resgate e o desenlace da aventura. Na leitura de Lemos (2006), isso acontece quando ele aceita a impossibilidade de lutar contra o fluxo do tempo, acatando as necessidades impostas pelo ciclo da vida. Assim, mais valiosa do que os diamantes arrebanhados é a sabedoria que Crusoé conquista.

CONCLUSÃO

A clareza com que as representações simbólicas se apresentam na história de Crusoé é o que faz com que ele represente tão facilmente outros seres humanos de qualquer época ou lugar. Talvez a ilustração mais conhecida da obra seja a aquarela de 1920, feita pelo artista N. C. Wyeth,¹³ que mostra o naufrago na praia, contemplando o mar, pensativo. Essa figura solitária, em destaque, em contato direto com a natureza, ressalta o que é importante e apaga o que não é, evocando as poéticas da natureza, do filósofo Gaston Bachelard (2001). Vindo de um contexto urbano, Crusoé é jogado em um ambiente selvagem, onde precisa aprender a interagir com os quatro elementos, Terra, Fogo, Água e Ar. Cada um deles, utilizado na medida adequada, é essencial para a preservação da vida. Na desmedida, são fatais. A ilha deserta é a Terra que ele encontra no meio do mar, a segurança que salva a vida do naufrago. É nela que fica a caverna de diamantes que o protege e lhe oferece suas riquezas. Mas para continuar nela, é necessário que ele pratique a cada dia o exercício de escapar da morte. Se for tomado por alguma doença, ou atacado por um animal selvagem, aí ele morre e seu corpo passa a alimentar a terra que o acolheu.

O Fogo, feito a partir do atrito de gravetos, anima a fogueira que mantém as feras longe à noite, na qual ele prepara seus

¹³ Disponível no endereço <https://ebooks.adelaide.edu.au/d/defoe/daniel/d31r/images/beach.jpg>.

alimentos, cauteriza suas feridas e que serve como uma alerta, como um pedido de socorro caso algum barco se aproxime da costa. Mas se ele perder o controle do tamanho da fogueira pode provocar um incêndio e destruir tudo o que conseguiu construir.

A Água e o Ar são os requisitos básicos de manutenção da vida, água potável para beber e ar para respirar e para provocar a combustão dos gravetos no atrito que produz o fogo. A imensidão do mar e o vento das tempestades são também os elementos que o mantêm afastado da sociedade, que o impedem de voltar para casa e que, provavelmente, o matariam se ousasse enfrentá-los sem os equipamentos de proteção necessários.

Assim, na medida em que vai aprendendo a se relacionar com os quatro elementos, Crusoé passa também a identificar as imagens primordiais. Para Jung, quem fala a linguagem das imagens primordiais domina mil línguas (JUNG, 2000). Quando aprende a lidar com a sombra dos símbolos arcaicos, Crusoé descobre a fórmula que desfaz a solidão, porque ele agora aprendeu a conviver com o outro que existe dentro de si mesmo.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston (2001). *A Terra e os Devaneios da Vontade*. Tradução: M. E. Galvão. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes.

BACKSCHEIDER, Paula Rice (1989). *Daniel Defoe: His Life*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

BALLANTYNE, Robert Michael (1962). *A Ilha de Coral*. Tradução: A. Saraiva e S. V. Rebelo. Lisboa: Portugalia.

BARRIE, James (2006). *Peter Pan*. Tradução: Ana Maria Machado. São Paulo: Salamandra.

BISHOP, Elizabeth (1984). "Crusoe in England". In: _____. *The Complete Poems, 1927-1979*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux.

BRADBURY, Malcom (1988). *Fahrenheit 451*. Tradução: Cid Knipel. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul.

COETZEE, John Maxwell (1999). *Foe*. Londres: Penguin.

CURRIER, Nathaniel; IVES, James Merritt. *Robinson Crusoe and his Man Friday*. Litografia colorida a mão, 34,3 x 44,8 cm. Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos. In <http://www.loc.gov/pictures/item/2001704201/> Acesso em 01.Fev.2017.

DEFOE, Daniel (1720). *Serious Reflections During the Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe: With His Vision of Angelick World*. London: Printed for W. Taylor. In <https://archive.org/details/seriousreflectio00defo> Acesso em 24.Ago.2016.

_____. (1988) *The Life of Captain Singleton*. Londres: J. M. Dent & Sons.

_____. (1993). *Robinson Crusoe*. 2.ed. Nova York: W. W. Norton.

_____. (2009). *The Farther Adventures of Robinson Crusoe: Being the Second and Last Part of His Life*. Rockville: Serenity.

_____. (2015). *Memoirs of a Cavalier: Or a Military Journal of the Wars in Germany, and the Wars in England. From the Year 1632 to the Year 1648*. Nova York: Krill Press.

ECO, Umberto (2015). *Histórias das Terras e dos Lugares Lendários*. Tradução: J. V. de Carvalho. Lisboa: Gradiva.

ELIADE, Mircea (1996). *Patterns in Contemporary Religion*. Tradução: R. Sheed. Nebraska: University of Nebraska Press.

FANON, Frantz Omar (2004). *The Wretched of the Earth*. Nova York: Grove Press.

_____. (2008). *Black Skin, White Masks*. Londres: Pluto.

GOLDING, William (2014). *Senhor das Moscas*. Tradução: Sérgio Flaksman. Rio de Janeiro: Alfaguara.

HUXLEY, Aldous (2005). *A Ilha*. Tradução: G. B. Laub. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul.

_____. (2014). *Admirável Mundo Novo*. Tradução: Lino Vallandro. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul.

JUNG, Carl Gustav (1965). *Psicologia e Religião*. Tradução: F. Guimarães. Rio de Janeiro: Zahar.

_____. (2000). *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Tradução: M. P. Appy e D. M. Silva. Petrópolis: Vozes.

LEMONS, Helena Maria Roennau (2006). *The Dark Side is the Bright Side, in Robinson Crusoe: A Transdisciplinary Reading of Daniel Defoe's Novel*. Dissertação de Mestrado – Instituto de Letras, UFRGS. Porto Alegre.

LOST (2004-2010). Criação: J. J. Adams, J. Lieber e D. Lindelof. Produção: Touchstone Television, (45 min).

MARX, Karl (1992). *Capital: A Critique of Political Economy*. (Vol.1). Tradução: S. Moore e E. Aveling. Harmondsworth: Penguin.

MORUS, Tomás (1997). *A Utopia*. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM.

O NÁUFRAGO (2000). Direção: Robert Zemeckis. Produção: Jack Rapke, Robert Zemeckis, Steve Starkey e Tom Hanks. 20th Century Fox; DreamWorks Pictures, (143 min).

ORWELL, George (2009). *1984*. Tradução: H. Jahn e A. Hubner. São Paulo: Cia. das Letras.

PERDIDOS no espaço (1965-1968). Criação: Irwin Allen. Produção: 20th Century Fox; CBS, (60 min).

PLATÃO (1972). *A República*. Tradução: M. H. da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1995). *Emílio: Ou da Educação*. Tradução: Sérgio Milliet. 3.ed. Rio de Janeiro: Bertrand.

- SHAKESPEARE, William (1998). *The Tempest*. Londres: Arden.
- STACPOOLE, Henry de Vere (1988). *A Lagoa Azul*. Tradução: Mário Quintana. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul.
- STEVENSON, Robert Louis (1983). *Raptado*. Tradução: A. Grieco. São Paulo: Terramarear.
- _____. (2012). *A Ilha do Tesouro*. Tradução: William Lagos. Porto Alegre: L&PM.
- SWIFT, Jonathan (2014). *Gulliver's Travels*. Nova York: Calla.
- TOURNIER, Michel (2000). *Sexta-feira: Ou a Vida Selvagem*. Tradução: Emílio Campos Lima. Barcarena: Editora Presença.
- UNIVERSIA. "Os Dez Livros Mais Traduzidos de Todos os Tempos". *Infográfico*. In http://galeriadefotos.universia.com.br/uploads/2014_02_25_16_02.png Acesso em 24.Ago.2016.
- VERNE, Júlio (2015). *A Ilha Misteriosa*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Zahar.
- VOLCATO, José Carlos Marques (2007). *Piling up Logs in a Brave New World: Brazilian Invisibility Abroad and the Genesis of Shakespeare's The Tempest*. Tese de Doutorado – Instituto de Letras, UFRGS. Porto Alegre.
- VON FRANZ, Marie Louise (1985). *A Individuação nos Contos de Fada*. Tradução: E. Katunda. São Paulo: Paulinas.
- WATT, Ian (1996). *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. (2007). *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Whitefish: Kessinger Publishing.
- WELLS, Herbert George (2012). *A Ilha do Dr. Moreau*. Tradução: Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Objetiva.

WEST, Richard (1998). *Daniel Defoe: The Life and Strange, Surprising Adventures*. Nova York: Carroll & Graff.

WYETH, Newell Converse. *Robinson Crusoe* (1920). Ilustração em aquarela para a edição de 1914 de *Robinson Crusoe* da Universidade de Adelaide. 63,4 cm. x 76,1 cm. Domínio público. In <https://ebooks.adelaide.edu.au/d/defoe/daniel/d31r/images/beach.jpg> Acesso em 04.Fev.2016.

WYSS, Johann David (1970). *Os Robinson Suiços*. Tradução: Esdras do Nascimento. São Paulo: Ediouro.

MARY, JEKYL, HYDE: *MARY REILLY*, DE VALERIE MARTIN

Vinicius Lucas de Souza (UNESP)

INTRODUÇÃO

No primeiro momento de nossa pesquisa acerca do tema literário do duplo (*Doppelgänger*), o empreendimento da análise do romance *O Médico e o Monstro* (*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886), de Robert Louis Stevenson, iniciou-se da materialização do Complexo de William Wilson a partir do conto “William Wilson” (1839), de Edgar Allan Poe; seu primórdio em “O Homem da Areia” (“Der Sandmann”, 1816), de E. T. A. Hoffmann, e consequente revisitação no romance *O Retrato de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, 1890-1891), de Oscar Wilde. Faz-se importante notar que o termo “Complexo de William Wilson” já fora utilizado por Renata Soares Junqueira em sua pesquisa intitulada *O Complexo de “William Wilson”: Crise de Consciência e Perquirição de Identidade no Moderno Teatro Português*, na qual a pesquisadora propôs:

uma reflexão crítica sobre o teatro português produzido desde o Simbolismo até a década de 1950. Trata-se de investigar, nesta produção, como se expressam o mito do Duplo e a temática que este mito sugere: a da identidade do homem moderno, sujeito dissociado, esquartelado pelo processo civilizacional. (2004, p.1)

Contudo, o que aqui se propôs ressignifica o referido Complexo ao imbuí-lo com certas características que emergem de minha análise da obra de Poe.

Nesse momento, os três pilares do Complexo referido emergiram:

uma materialização de uma segunda entidade, que compartilharia traços físicos e detalhes da personalidade da personagem *original*; a existência do *Unheimliche*¹⁴, o familiar e estranho convergindo para uma mesma personagem; e o espelho, auxiliador da manifestação do *Doppelgänger*. (SOUZA; ROSSI, 2015, p.9 – grifo do autor)

Partindo do Complexo de William Wilson, nossa empreitada desembocou na revisão desse Complexo na narrativa de Stevenson em questão e como ela contribui para o tema do Duplo, resultando na alteração dessa tradição e abertura de novas possibilidades (o múltiplo). Nesse instante de nossas pesquisas, a análise caminhou para o que se denominou Paradoxo Jekyll-Hyde: o motivo do Duplo no romance altera-se para um nível de multiplicidade, isto é, a ordem do dois não mais domina a filigrana do texto do médico e do monstro, mas há a insurgência de um tecido fragmentado, múltiplo em diversos aspectos, por exemplo, a configuração trina do organismo do outrora uno Dr. Henry Jekyll (o doutor, o famigerado Mr. Edward Hyde e a Criatura, o corpo que abarca essas duas personalidades, adaptando-se fisicamente à personalidade que está consciente). Além disso, como se verifica abaixo, o espelho que se encontra no escritório-laboratório do cientista, na sua capacidade catóptrica máxima, também revela o tom fractário da obra:

Em seguida, no curso do seu exame, os dois se aproximaram do grande espelho, que contemplaram com involuntário horror. Mas o espelho, que era montado sobre gonzos de modo a girar verticalmente sobre si próprio,

¹⁴ Conforme definido por Sigmund Freud em “O ‘Estranho’” (“*Das Unheimliche*”, 1919): “[...] aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (1996, p.238).

estava apontando para o teto, mostrando nada mais do que o brilho rosado das chamas bruxuleando no teto, as mil cintilações criadas pelo fogo ao longo dos armários envidraçados, e os seus próprios rostos, pálidos e temerosos, debruçando-se para olhar. (STEVENSON, 2011, p.71)

O que se nota, então, no romance de Stevenson é:

além da morte do Duplo ou sua transmutação em múltiplo, o apontamento da ascensão da Era do Fragmento, a era do simulacro e da simulação, ou a própria contemporaneidade, adiantada em quase cem anos em relação aos pós-estruturalistas e às teorizações de Jean Baudrillard. A obra máxima de Stevenson pode ser considerada, portanto, para além de uma manifestação tardia do Romantismo na literatura inglesa e de um marco na tradição da literatura gótica ocidental, um dos textos fundadores dos paradoxos da pós-modernidade, um dos textos fundadores da contemporaneidade. (SOUZA; ROSSI, 2016, p.227)

Para o presente texto, objetiva-se visualizar como a segunda parte do romance epistolar *Mary Reilly* (1990), de Valerie Martin, escritora norte-americana, atualiza e rearticula o Paradoxo Jekyll-Hyde ao se desenvolver a partir da retomada de uma passagem aparentemente secundária da narrativa de Stevenson: a visão sobre o caso de Jekyll e Hyde pela ótica de uma empregada na casa do cientista.

MARY, JEKYLL, HYDE

Já começado seu segundo livro-diário, Mary continua descrevendo sua estada e serviços na casa de Henry Jekyll. Ao levar o café-da-manhã ao patrão, uma conversa plasma certo avanço que o cientista conseguira em sua pesquisa:

“Fiquei num impasse em meu trabalho por algum tempo, mas ontem à noite” ele parou para dar uma mordida numa torrada, “ontem à noite todas as barreiras caíram à minha frente.” Ele mastigou por um momento, parecendo uma criança faminta, pensei. “Excelente torrada”, terminou. (MARTIN, 1996, p.44)

Com isso, tem-se a ideia de que a noite anterior foi na qual se deu o nascimento de Edward Hyde (tal conjectura só é possível devido ao intertexto estabelecido entre o romance de Martin e a obra máxima de Stevenson). Ao compartilhar seu *sucesso* com sua serva, o médico, por meios das palavras, indicia a quebra de barreiras que conseguiu realizar, isto é, subverte as leis naturais, quebra o *status quo* que opera sobre a Natureza.

Continuando o diálogo, Jekyll afirma que também está sob os serviços de um patrão: “Acho que também tenho um patrão’, ele disse. ‘E o meu, Mary, se você pode entender, exige mais de mim que o seu de você’” (MARTIN, 1996, p.46). Nessa comparação, duas possibilidades emergem: o doutor teria quisto implicar que seu patrão seria a Ciência e o fardo que dela emana, ou o patrão referido seria o seu assistente, Hyde (nessa última leitura, o médico (re)afirma o domínio e poder maior de seu *superior*).

Próximo a esse tópico, Jekyll faz a Mary uma indagação:

“E se você pudesse [...] Se eu lhe dissesse que haveria uma maneira de ter uma vida na qual pudesse agir apenas como *você* quisesse, *quando* quisesse, sem consequências, sem arrependimentos, então você não aceitaria?”

“Não acredito que haja ação sem consequência.”

“É claro que é verdade, Mary [*sic*] Sob circunstâncias *normais* , o que você diz é bem verdade”, e ele disse a palavra “normais” como se ela fosse um espaço entre nós, e talvez esteja certo. Senti que não conseguia imaginar o mundo em que o Patrão deve habitar sempre, onde muitas coisas são possíveis porque ele é um homem de ciência. Isso me abateu consideravelmente. O Patrão voltou ao seu desjejum e tive de limpar minha garganta para chamar sua atenção e perguntar quais eram seus planos para o almoço. (MARTIN, 1996, p.46-47 – grifo do original)

Mesmo que negue a hipótese levantada, a empregada abate-se com o implicado pela pergunta, já que, como uma *estrangeira* ao mundo científico, tem uma visão parcial do poder do possível no universo do médico. Logo, a ponta que se sobressai no discurso de Jekyll, neste momento, é vista por Mary: ela percebe o poder da Ciência sob as mãos do patrão, uma vez pelo tom que este confere à palavra *normal* . Na sua percepção apresentada ao leitor, tais poderes limitariam a fronteira do impossível.

Já tendo ajudado Poole, o mordomo, e o Sr. Bradshaw, outro empregado da casa, a colocar um espelho no laboratório do patrão, ela vislumbra seu reflexo nesse objeto (que, rememorando-se a narrativa de Stevenson, seria fonte de estranhamento para Utterson e Poole):

O Sr. Poole e o Sr. Bradshaw haviam despachado o rapaz e desembrulhavam o espelho no canto; eles o colocariam no fim da sala, que era como uma sala de estar, o que achei certo porque parecia uma peça antiga tão fina que do lado de cá da sala [a parte do laboratório] pareceria uma criança órfã, e me perguntei se haviam escolhido aquele lugar pela mesma sensação que tive, ou se era desejo do Patrão manter esses dois mundos separados. Voltei ao tapete, sentindo necessária a retirada, e fiquei olhando a mesa que julgava ser onde o Patrão fazia sua ciência e tive esse pensamento, que aquele era o lugar que o estava matando e o odiei. Meu coração voltou-se contra esse lugar.

Então o Sr. Poole chamou-me impacientemente, dizendo que eu podia voltar ao trabalho, e quando me voltei dei com meu próprio reflexo no espelho, porque ele estava todo desembrulhado e instalado, e enquanto olhava minha figura por um momento pareceu-me estar olhando para mim do fim do mundo, e se não andasse com cuidado cairia no nada. Sacudi a cabeça, pois parecia estar sonhando, e voltei ao trabalho, mas embora estivesse ocupada o resto do dia não me sentia bem enquanto trabalhava. (MARTIN, 1996, p.50-51)

Ao se analisar a fala de Mary, vê-se como o espelho funciona, nesse momento, como uma espécie de portal, como ela mesmo diz, para o universo dos sonhos. Ao se ver, ao mergulhar em seu interior, o devaneio apodera-se do estado de consciência da serva, fazendo com que, por um breve instante, ela se perca em seu mundo interno. Em seu ensaio intitulado “Um Capítulo sobre o Sonho” (“A Chapter on

Dreams”, 1892), Robert Louis Stevenson, sobre seu processo criativo e sobre os sonhos, afirma:

Não há uma distinção clara entre as nossas variadas experiências; uma é mais vívida, a outra opaca, uma é agradável, outra é dolorosa à lembrança; mas qual delas constitui o que chamamos verdade, e qual delas é um sonho, é algo de que não temos como provar sequer um fio de cabelo. (2011, p.109)

Com essa proposição, Stevenson clama a confusão que se estabelece entre o que é real e o sonho. Ao dizer isso, o autor escocês indicia um estado transiente entre o que é um sonho e o que é *real*. Logo, pode-se deduzir que tal estado de impossibilidade de diferir um do outro constituiria uma ponte, um portal entre a Realidade e os domínios de Morfeu. Diante do espelho, Mary, com sua escrita, infere a possibilidade de entrar noutro universo. Portanto, a existência de outros universos, sendo o espelho o portão para esses outros domínios, é proclamada e, novamente, a multiplicidade que se vê inerente ao Paradoxo Jekyll-Hyde é refletida nessa cena do romance, quebrando a ordem que as leis da Física impõem a si mesmas.

Outro espelho surge, agora imbuído com outra questão e localizado em outro cômodo, o quarto de Mary no sótão:

Ah, por que meu coração está tão pesado?

Eu sei que é porque o Patrão disse que sou boa, e isso mexeu com a vaidade de ser o que não sou. Antes de me sentar para escrever, acendi a vela e olhei meu rosto no espelho por um longo tempo. Ao colocar a camisola parei um instante para olhar meu corpo. Como minha pele parece branca à luz da vela! Penteei os cabelos para baixo e os deixei cair sobre os seios e pensei:

esta é uma imagem que o Patrão gostaria de ver? (MARTIN, 1996, p.51)

Como expresso, por intermédio de seu reflexo, ela pergunta-se se o patrão teria prazer na sua aparência nua. Vislumbrando seu corpo nu (além dos diálogos com Jekyll), Mary começa a transparecer seu interesse emocional pelo cientista, desejo este outrora reprimido:

Fiquei deitada pensando no Patrão, que estava lá embaixo em sua sala de visitas, olhando o fogo sem dúvida, pensando em Deus sabe o quê. Então comecei a pensar em seus dedos frios contra meu pescoço, um pensamento que eu sabia ser coisa de quem não tinha o que fazer, e dei a mim mesma um sermão sobre a idiotice dos serviçais e como era errado ter sonhos fora do que cabe a cada um porque isso sempre nos leva ao sofrimento, como já observei para mim mesma diversas vezes, e no meio desse sermão adormeci. (MARTIN, 1996, p.21)

Mesmo com seu senso de lugar no interior do sistema social vitoriano, Mary consegue romper esse lacre, dando-lhe vasão ao conjecturar o doutor frente à nudez de seu corpo. O espelho, por uma segunda vez, faz uma conexão entre universos: as terras do desejo e os domínios que artificializam as relações sociais. Mary e o espelho funcionam como um canal, como uma reta que cruza duas outras linhas paralelas.

Numa outra conversa (sobre o jardim e ervas daninhas), Jekyll assume um tom agressivo para com a empregada, ao vociferar:

“Já pensei nisso, senhor. E parece que, sendo selvagens, elas têm mais vontade viver.”

O Patrão me deu um sorriso fraco e repetiu o que eu disse, como se fosse alguma verdade

profunda que ele tivesse recebido de uma visão celestial.

“Creio que isso é verdade quanto a muitas coisas quando são abandonadas, e crianças também”, eu disse, “que elas crescem fortes quando ninguém se importa com elas e parecem amar o que consigam obter da vida e matam para conservá-la, enquanto as crianças mimadas adoecem e morrem.”

“Senhor, está tudo bem?”

“Por que você me fere tanto, Mary?”, perguntou com voz rouca.

“Perdão, senhor?”

“As coisas que você diz e essas maneiras sóbrias e honestas que possui, como se sempre quisesse dizer mais do que realmente o faz”. (MARTIN, 1996, p.54-55)

O assunto da selvageria garantir um maior apreço à vida faz com que Henry levante sua voz para Mary, como uma defesa para o caráter dúbio da fala serviçal, como se esta fosse a portadora da verdade que jaz sob o gabinete do cientista.

Posteriormente, Jekyll informa aos criados que seu assistente, Mr. Edward Hyde, começará a frequentar sua casa, tendo acesso a todos os cômodos. Essa introdução de Edward Hyde à “criadagem”, dando-lhe livre acesso à toda casa, constitui-se, visualmente, fragmentada: os diversos servos (Mary, Annie, Bradshaw, Kent, o garoto e Poole) com seus olhos atentos (e alguns assustados) às palavras paternas do cientista. As duas esferas, na mesma sala (o escritório de Poole), por meio do jogo pai-filhos, patrão-servos, encontram-se e dialogam no anúncio que dará entrada à (id)entidade que perscrutará a casa do cientista.

Dois encontros se dão entre Mary e Hyde. No segundo encontro, Mary está investigando um livro que o cientista estava lendo. Ao ler as páginas desse exemplar, depara-se com várias imprecisões escritas nas margens com uma caligrafia fina. Enquanto bisbilhota o livro, Edward Hyde surpreende Reilly, a qual se desculpa, porém recebe como resposta a indiferença do assistente do patrão. Ao buscar chá, como requisitado pelo estranho *protégé* e observar como o *homem* manuseia a xícara, ela solta um leve riso, para o qual recebe como réplica:

“Alguma coisa a diverte, Mary?” perguntou, colocando a xícara vazia na mesa a seu lado.

“Não, senhor.” – [...] percebi que apanhara a xícara de chá, e a revirava nas mãos, embora com os frios olhos ainda fixos em mim. Pensei, ele vai atirá-la contra mim, mas no instante seguinte ouvi um som de algo se partindo e vi a xícara se quebrar em pedaços nas suas mãos.

“Que pena”, ele disse, embora ainda não se tivesse movido. Não conseguia desviar o olhar de suas mãos, que ele fechou sobre os cacos afiados, espremendo as palmas, e quando as abriu, vi que algumas das lascas o cortaram e havia manchas de sangue nos cacos brancos e mais sangue saindo dos vários cortes.

“Acidentes acontecem”, disse, abrindo tanto as mãos que os pedaços quebrados caíram no tapete, fazendo um som agudo, muito suave, mas pareceu um grande tilintar na minha cabeça. Não sabia para onde olhar ou o que fazer. Naturalmente, eu queria correr, mas havia algo tão doentio na imagem de suas mãos sangrando, o sussurro áspero de sua voz, que eu senti frio e tremores, como quando se fica com

febre. Fiquei muito rígida quando ele se levantou e deu os poucos passos que nos separavam. Quando inclinou-se por sobre a mesa, trazendo sua mão ensanguentada ao meu rosto, senti uma dor no peito e um soluço irrompeu de minha boca, mas mesmo assim não fugi. Sabia que as lágrimas desciam pelo rosto mas não conseguia nem levantar minha mão para enxugá-las. Fechei os olhos quando sua mão tocou minha face, bem no canto de minha boca, e mantive os olhos fechados enquanto ele corria os dedos devagar, devagar, pela minha boca, separando os lábios. Trinqueei os dentes e tentei inspirar um pouco, pois parecia sufocar, porque a sala estava cheia do cheiro de sangue e o ar não era respirável pela sua densidade. Ouvi sua gargalhada baixinha, e então a horrível voz sussurrante.

“Você não sabe quem eu sou, Mary?” ele disse. (MARTIN, 1996, p.138-140)

Nessa cena, fortemente marcada pelo horror, Hyde marca Reilly com o sangue que jorra do seu ferimento originado pelos estilhaços do recipiente. De acordo com Esther Saxey em “The Maid, the Master, Her Ghost, His Monster: *Alias Grace* and *Mary Reilly*”:

A cena carregada emocionalmente entre Mary e Jekyll, na qual ele examinou suas cicatrizes com “mãos frias”, também acha sua repetição paródica em Hyde. Hyde machuca-se e esfrega sua mão cortada e ensanguentada contra a boca de Mary Reilly, parodiando com seu auto ferimento as cicatrizes de Mary Reilly e seu ataque intrusivo zombando do cuidadoso exame

físico do doutor¹⁵. (2009, p.73 – tradução do autor)

Ao imitar as cicatrizes presentes na mão da empregada e parodiar o exame do médico, Hyde simula, com a repulsa e o medo, acontecimentos e detalhes que concernem a Mary e Jekyll. Ao utilizar seu sangue, Edward secreta em Mary sua assinatura, criando um elo emocional (e biológico) e deixando sua marca com quem seu outro eu convive. Logo, esses atos do famigerado espalha sua existência aos personagens da ação narrativa.

Tendo em mente tudo que fora dito, pode-se depreender uma relação que se inscreve sobre as três personagens focadas nesse texto: Henry Jekyll, Edward Hyde e Mary Reilly.

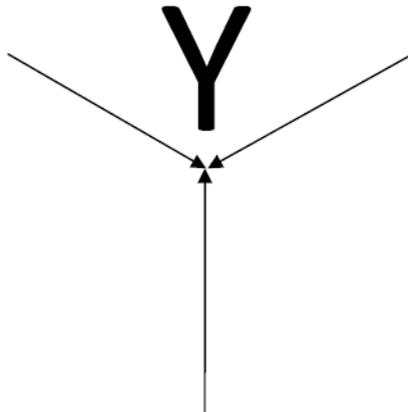


Figura 1. A letra triádica

¹⁵ No original: “The emotionally charged scene between Mary and Jekyll, in which he examined her scars with “cool hands”, also finds its parodic repetition in Hyde. Hyde injures himself and rubs his cut and bleeding hand against Mary Reilly’s mouth, his self-harm parodying Mary Reilly’s scars, and his intrusive assault mocking the doctor’s careful physical examination”. As citações dos textos de Esther Saxey e Marta Miquel-Baldellou foram traduzidas pelo autor do presente texto.

Ao se observar seus nomes, nota-se que tanto no médico quanto na empregada, além do assistente, a letra Y se manifesta (tal discussão da letra Y já fora abordada num artigo publicado por nós, no qual o foco estava nos nomes de Jekyll e Hyde; SOUZA; ROSSI, 2016). Observando-se a letra em questão, ver-se-á que três retas convergem a um ponto: o que acontece com a tríade mencionada desta narrativa.

Mary, Jekyll e Hyde acabam estreitando laços, sejam eles de amor, sejam de repulsa e medo, criando a aura fractária que o Paradoxo Jekyll-Hyde prevê: não só pelo fato de formarem uma tríade pelas conexões que são construídas pelo Destino, mas também pelo fato de duplos de duplos formarem-se. Isso se explica pelo fato de Mary poder ser encarada como o duplo de Jekyll, ideia suportada por Marta Miquel-Baldellou em seu ensaio “Mary Reilly as Jekyll or Hyde: Neo-Victorian (Re)Creations of Femininity and Feminism”:

Mary age como o duplo de Jekyll, enquanto ela representa ambos os seus eus iluminado e mais obscuro ao mesmo tempo, o desejo dele de agir bem, junto com sua necessidade suprema para liberar sua paixão subjugada. Mesmo se inconscientemente, Mary também sofre um processo similar, ao passo que gostaria de abraçar seus princípios íntegros, mas sente que seus sentimentos latentes e dormentes estão obrigados a emergir a qualquer hora¹⁶. (2010, p.127 – tradução do autor)

¹⁶ No original: “[...] Mary acts as Jekyll’s double, as she represents his both bright and darker self at once, his will to mean well along his ultimate need to release his subdued passion. Even if unconsciously, Mary also undergoes a similar process, as she would like to hold on to her upright principles, but feels her latent and dormant feelings are bound to emerge at any time”.

Uma citação do diário de Reilly também corrobora essa ideia da duplicidade entre Jekyll e Mary: “Não consigo encontrar qualquer sentido, nem falar com ninguém, nem mesmo o Patrão, parece, embora eu o sinta perto de mim todo o tempo e ache que mal precisamos falar, como se caminhássemos juntos nesse estranho sonho” (MARTIN, 1996, p.134). Com isso, na percepção de Mary, sua caminhada nesse *estranho sonho* dar-se-ia junto com seu patrão, pelo qual nutre um sentimento capaz de ser nomeado como amor. Nessa estrada onírica, Jekyll, por intermédio de Reilly, também teria o poder de andar em outros universos: além de conhecedor da Ciência do possível, Jekyll também entraria em contato com o conhecimento do além, uma espécie de saber transcendental.

Noutra leitura (complementar à ideia anterior), Hyde não seria o duplo somente de Henry, mas também da serva. De acordo com Saxey,

Se o mundo de Jekyll é feminilizado e heterossexualizado, nós podemos ler Hyde não só como o duplo de Jekyll, mas também como o de Mary Reilly. A auto repressão sexual de Reilly nas cenas iniciais do romance é ecoada por uma mudança nos crimes de Hyde; ele é um assassino, no romance original, mas aqui seus crimes são também sexualizados. Ele destruiu um quarto e atacou uma mulher num bordel¹⁷. (2009, p.73)

¹⁷ No original: “If Jekyll’s world is feminized and heterosexualized, we can read Hyde not only as Jekyll’s double, but also as Mary Reilly’s. Reilly’s sexual self-repression in the early scenes of the novel are echoed by a change in Hyde’s crimes; he is a murderer, as in the original novel, but here his crimes are also sexualized. He has wrecked a room and assaulted a woman in a brothel”.

Logo, o que temos aqui é uma relação entre duplos de duplos; uma replicação quádrupla que se enovela nesse emaranhado narrativo. Alterando a imagem anterior, ao invés de relações (di)retas, curvas que se enroscam, multiplicam as correntes que prendem Hyde, Mary e Jekyll num nó multiplicador, como expressa a imagem a seguir:

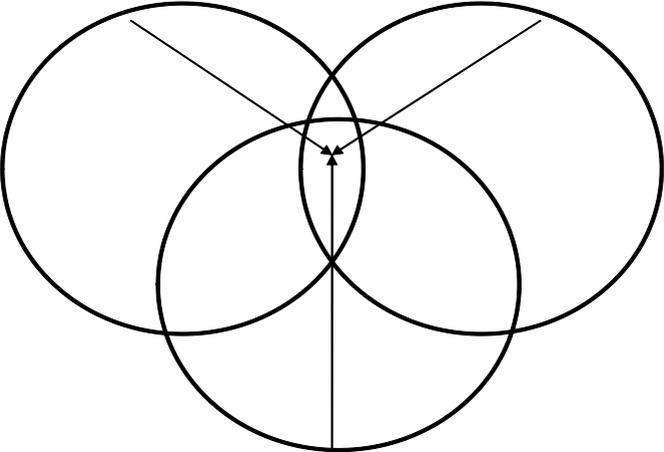


Figura 2. O nó da multiplicação

REFERÊNCIAS

FREUD, Sigmund (1996). “O Estranho”. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. (Vol. XVII). p.233-273.

JUNQUEIRA, Renata Soares (2004). “O Complexo de ‘William Wilson’: Crise de Consciência e Perquirição de Identidade no Moderno Teatro Português”. *Resumo de Projeto de Pesquisa*. In: <http://www2.fclar.unesp.br/centrosdeestudos/gpd/> Acesso em 16.Jan.2017.

MARTIN, Valerie (1996). *Mary Reilly*. Tradução: Fábio Fernandes. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco.

MIQUEL-BALDELLOU, Marta (2010). “Mary Reilly as Jekyll or Hyde: Neo-Victorian (Re)Creations of Femininity and Feminism”. *Journal of English Studies*, (Vol.8). p.119-140. In: <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/jes/article/view/154/134> Acesso em 16.Jan.2017.

SAXEY, Esther (2009). “The Maid, the Master, Her Ghost and His Monster: Alias Grace and Mary Reilly”. In: ARIAS, Rosario; PULLHAM, Patricia (Eds.). *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past*. London: Palgrave Macmillan. p.58-82.

SOUZA, Vinicius Lucas de; ROSSI, Aparecido Donizete (2015). “A emergência do Complexo de William Wilson.” *Vocabulo*, Ribeirão Preto, (nº.IX). p.1-19. In: http://www.baraodemaua.br/comunicacao/publicacoes/vocabulo/pdf/nono/7_vinicius_volume_IX.pdf Acesso em 16.Jan.2017.

_____. (2016). “O Médico, o Monstro e os Outros”. *Abusões*, (Vol.3). p.188-229. In: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/25950/19284> Acesso em: 16.Jan.2017.

STEVENSON, Robert Louis (2011). *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. Tradução: Braulio Tavares. São Paulo: Hedra.

UPLOADINGO TRANSFERENCIA DE LA CONCIENCIA EN MINDSCAN, DE ROBERT SAWYER: ESTUDIO EN TORNO A LA DUPLICACIÓN DEL PERSONAJE

Virginia Frade Pandolfi (UdelaR)

El objetivo del presente trabajo es abordar la temática del doble en la ciencia ficción a través del personaje principal de la novela *Mindscan*, del escritor canadiense Robert Sawyer publicada en el año 2005 (Premio John W. Campbell Memoria a la mejor novela de ciencia ficción publicada en Estados Unidos durante ese año). El tema del doble es un tema reiterado en la literatura occidental, que se ha manifestado en la literatura “fantástica” especialmente desde el siglo XVIII. Asimismo, el tema del doble ha estado presente en la ciencia ficción, mediado siempre por las posibilidades científico-tecnológicas que caracterizan a este género; ejemplo de ello es la presencia de los clones, ciborgs, androides, robots o replicantes.

En *Mindscan*, Robert Sawyer trae a discusión una serie de cuestiones filosóficas, legales y humanas que surgen a partir de la posibilidad de escanear, descargar o transferir (*uploading*) una copia exacta de la mente de un ser humano en un cuerpo artificial, androide, generándose una duplicación de la conciencia del personaje, lo cual lleva al problema de la “unidad, unicidad del sujeto” (JOURDE; TORTONESE, 1996), y de la identidad del mismo.

ANTECEDENTES

El tema de transferencia de conciencia a un cuerpo cibernético o a un computador no es para nada nuevo dentro del llamado género de ciencia ficción, pues hay registros en la literatura de este género que datan desde la década del 50. En 1951, Walter M. Miller publicaba “Izzard and the Membrane”, un cuento breve que

planteaba algo similar a la transferencia de mente o *uploading* a una computadora de nombre Izzard, de allí en más hay una larga lista de escritores de ciencia ficción que han coqueteado y fantaseado con la idea de trascender con la ayuda de la tecnología. Tres años después de la publicación de Miller, en 1954 Jerry Sohl publicaba *The Altered Ego*, en 1955 Frederik Pohl publicaba el cuento “The Tunnel Under the World”, en 1968 la novela del filósofo Bertil Martensson *This is Reality* volvía a plantear la temática, luego, en 1969 aparecía *To Live Again* de Robert Silverberg, en 1982 aparece la novela de Rudy Rucker, *Software*, en 1988 Janet Asimov publica *Mind Transfer*, una novela en donde planteaba un viaje a través del nacimiento, vida y muerte de un hombre, y la oportunidad de volver a la vida (por segunda vez) gracias a un procedimiento de transferencia de la mente a un cuerpo androide, en 1994 Greg Egan publica *Permutation City*, luego en 1997 se publicaba la novela *The Silicon Man* de Charles Platt, en el mismo año Greg Egan publica *Diaspora* y en el año 2010 *Zendegi*. El mismo tema de la novela de Sawyer será tomada y plasmada por el director de cine Wally Pfister en su película de ciencia ficción y suspenso *Transcendence* (2014), con la actuación de Johnny Depp y Morgan Freeman entre otros. La misma plantea la posibilidad de crear una máquina que posea consciencia colectiva y autosuficiente.

Mindscan está narrada desde la voz del personaje principal, un narrador intradieético de nombre Jake Sullivan, millonario de cuarenta años al que le diagnostican una enfermedad hereditaria que aún no tiene cura (un tipo de tumor cerebral no operable llamado Katerinsky), y frente a la inminente proximidad de su muerte, decide someterse al escaneo de conciencia. Se trata de un escaneo cuántico de la mente, realizado por una gran empresa llamada “Inmortex”, que brinda este tipo de servicio a quienes deseen copiar su conciencia e implantarla en un cuerpo artificial que luce igual al original, pero con las mejoras que uno quiera realizarle (quitar

arrugas, quilos de más, canas, etc.). A través de este carísimo procedimiento, el individuo logra la inmortalidad, pues la copia exacta de su conciencia sigue viviendo su vida, pero en un cuerpo artificial; mientras que el original (humano) se retira a una suerte de complejo vacacional de lujo en el lado no visible de la luna a esperar la muerte.

La creación de la primera copia de Jake Sullivan, personaje y narrador, da lugar a la creación de un segundo Jake Sullivan y, consecuentemente, un segundo narrador, también homodiegético. La misma conciencia/voz del Sullivan biológico empieza a narrar desde su nuevo yo, generándose no solamente una duplicación del personaje, sino también del narrador, que es el mismo y otro simultáneamente. De acuerdo a Jeanine Thweatt-Bates (2016), la novela está narrada en una doble primera persona, en las dos voces de Jake Sullivan, y su estructura presume que los dos Jakes son reales, lo que privilegia la continuidad psicológica producida por el escaneo por sobre la continuidad física.

El tema central de la novela gira en torno a la bifurcación de identidades del doble protagonista y a la inquietud del personaje (y del ser humano) con relación a la posibilidad de descorporeización, duplicación y prolongación de la existencia de la mente en un cuerpo artificial a través de la tecnología. La creación de un doble conlleva problemas de índole filosófico, religioso, ético y legal, frente a la postura transhumanista, donde los límites entre lo orgánico y lo inorgánico, lo natural y lo artificial, el yo y el otro comienzan a desdibujarse, y tanto el concepto de naturaleza como el de persona son llevados al límite.

El tema de la transferencia de conciencia (*uploading*), desde su manifestación en la ficción (ya sea cine o literatura), tiene su base y asidero en estudios de la neurociencia, rama de las ciencias humanas que viene desarrollándose gracias a los avances de la tecnología, especialmente al de la informática, y son los llamados

“transhumanistas” quienes más fervientemente se adhieren a la posibilidad de mejora o de trascendencia a través de los avances tecnológicos. El camino que viene recorriendo la ciencia y la tecnología en torno a la presente temática está lejos de ser una creación ficcional, ya que pensadores tecnooptimistas, tales como los transhumanistas, creen fehacientemente que en un futuro, no muy lejano, el hombre logrará fusionarse con las máquinas, gesto por demás deshumanizador, pero que nos permitiría burlar a la muerte y así lograr la inmortalidad.

LA PERSPECTIVA TRANSHUMANISTA

El transhumanismo, en su página web oficial (H+, Humanidad Plus), “afirma la posibilidad y necesidad de mejorar la condición humana, basándose en el uso de la razón aplicada bajo un marco ético sustentado en los derechos humanos y en los ideales de la Ilustración y el Humanismo” (La Asociación Mundial Transhumanista es una organización internacional sin fines de lucro, fundada en 1998 por los filósofos Nick Bostrom y Davis Pearce).

Michael Anissimov escribe, en la revista H Plus, un provocador artículo sobre los “beneficios” de subir una mente a una computadora; siempre bajo el entendido de que la conciencia (o lo que entendemos por ella) sea un producto de nuestro cerebro, de una vasta complejidad, basada en proteínas, cuya copia podría realizarse sobre una base de silicio. Los “beneficios” a los que se refiere Anissimov se pueden resumir en siete: crecimiento económico masivo, aumento de la inteligencia, mayor bienestar subjetivo, beneficios ecológicos, escape de las limitaciones provocadas por las leyes de la física, conexión más íntima con otras personas a través de una neuro-red de interacción telepersonal y, por último, tiempos de vida ilimitados, ya que al convertirnos en un *software* (según Anissimov) podemos tener un respaldo que puede ser restaurado.

Burlar la muerte permitiría al ser humano el desarrollo de la conciencia individual a un grado elevado, pues el aprendizaje del individuo no se vería interrumpido por la muerte.

La novela de Robert J. Sawyer explora el problema filosófico que se presenta frente a esta postura transhumanista, ante la posibilidad de mejorar el cuerpo humano o la mente a través de la tecnología y trascender al propio cuerpo, lo cual nos lleva a cuestionarnos si ese cuerpo androide que contiene una copia de mi conciencia sigue siendo “yo”, o si por el contrario deja de serlo, para generarse una duplicación de mí; no solamente de mi subjetividad, sino de mí como sujeto legal, con derechos y obligaciones ante la ley. Un segundo “yo”, hecho a mi imagen y semejanza, pero que, al mismo tiempo, es independiente del primer “yo”, convirtiéndose en un nuevo sujeto que comparte la identidad del primero.

Este problema de la subjetividad está presente en la novela, luego de que el personaje principal firma todos los papeles que contienen arreglos legales que permiten llevar a cabo el procedimiento de escaneo de la conciencia y su retiro para siempre a Alto Eden, en el lado no visible de la Luna. Cuando Sullivan se encuentra aún en el escáner, antes del procedimiento, el personaje piensa lo siguiente:

La idea de que yo estaba a punto de divergir era asombrosa. El yo que iba a salir de ese cilindro escaneador continuaría con su vida, se dirigiría de tarde a Pearson para tomar el avión espacial, y se marcharía a la Luna para vivir [...] ¿cuánto tiempo? ¿Unos pocos meses? ¿Unos cuantos años? Lo que le permitiera su Katerinsky. (SAWYER, 2007, p.54)

Es claro que el personaje/narrador (biológico) toma distancia de su yo, pues cuando piensa en sí mismo, luego del escaneo, lo hace en tercera persona del singular/condicional: continuaría, dirigiría, se

marcharía, le permitiera su Katerinsky. Claramente, el Sullivan biológico se proyecta a sí mismo en el cuerpo artificial como un ser nuevo, diferente a su actual yo biológico:

estaba ansioso por mi nueva existencia. La cantidad de vida no me importaba gran cosa, ¡pero la calidad! Y tener tiempo, no sólo años que se extendieran hasta el futuro, sino tiempo cada día. [...] El futuro estaba al alcance de la mano. Crear otro yo. Mindscan. (SAWYER, 2007, p.55)

El problema surge cuando termina el escaneo de Sullivan:

“Muy bien, señor Sullivan, ya puede salir.”

Era la voz de la doctora Killian, con su acento jamaicano.

El corazón se me encogió. No [...]

“Señor Sullivan? Hemos terminado el escaneo. Si quiere pulsar el botón rojo [...]”

Me golpeó como una tonelada de ladrillos, como un tsunami de sangre. ¡No! Yo debería estar en otra parte, pero no lo estaba.

Maldición, no lo estaba. (2007, p.55)

Es en ese momento cuando el personaje toma conciencia de que la existencia de su copia no significa que sea él quien quede liberado del cuerpo:

Acaba de escanear mi conciencia, haciendo un duplicado de mi mente, ¿no? [...] Y como soy consciente de las cosas después de que haya terminado ese escaneo, eso significa que yo, esta versión, no es la copia. La copia no tiene ya que preocuparse por quedarse convertido en un vegetal [...] Es libre. (2007, p56)

Sawyer deja en evidencia el problema de la “reduplicación” a partir de un modelo original, lo cual no implica, ni es suficiente para concluir que la copia se trate de una misma persona, pero duplicada. Este tipo de procedimiento (que parece de ciencia ficción), ya lo planteaba el científico Ray Kurzweil, a principios del siglo XXI, al decir que para lograr que un ordenador tenga la misma sutileza, riqueza y profundidad que un cerebro humano la clave estaría en el software de la inteligencia que copia el cerebro humano. Por otra parte, también a principios del siglo XXI, el propio Kurzweil daba noticias de que el profesor norteamericano Andreas Nowatzyk venía trabajando en un proyecto para copiar el cerebro de un ratón.

La novela de Sawyer, al igual que todas las investigaciones que los transhumanistas vienen planteando, nos hacen pensar en los posibles problemas o cuestiones inherentes al tema de la existencia y mejoramiento del ser humano a través de la tecnología, o de (simplemente) su sustitución. Si pensamos en nuestra existencia, no podemos más que situarla a partir de dos parámetros: el del tiempo y el espacio. Es decir, en el caso de la novela, el personaje de *Mindscan* un día se traslada hacia el laboratorio (a través del eje espacio-temporal), se somete a un escaneo, para luego tomarse una nave espacial e irse al espacio a vivir hasta que muera, sin oportunidad de poder volver a la Tierra, porque su lugar lo ha tomado su copia. Podemos decir que Sullivan ha trazado una trayectoria temporal y espacial divergente del tipo de trayectoria habitual y cotidiana del personaje: ir al trabajo, salir con amigos, jugar con su perro, etc. De algún modo se rompe la trayectoria espacio-temporal. A partir de esa ruptura, ese lugar y tiempo será tomado por su copia, que de alguna manera, al tener un nuevo cuerpo artificial, comenzará a tener una experiencia del mundo diferente a la que tenía en su viejo cuerpo biológico. En realidad, se genera un remplazo del original, lo cual deriva en una especie de “muerte” o “suicidio” de este.

Por otra parte, se genera otra cuestionamiento: si yo soy el original, o sea, el modelo en el cual se basa la copia, y cambio, modifico (o eventualmente puedo llegar a modificar) no solo mi apariencia, sino mis creencias o mi forma de ver el mundo, mi copia ya no sería una copia de mí. Asimismo, si simplemente muero ¿mi copia (que tiene independencia de mi), sería otra persona, ya no sería una copia mía? Y si lo llevamos al extremo (como sucede en la novela), y se generan varias copias del original, ¿estaríamos hablando de copias o dobles de mi conciencia? Quizá esto suceda solamente hasta el momento en que se genera la copia. En ningún caso se da la continuidad espacio-temporal. Por lo tanto ¿estaríamos realmente burlando a la muerte, prolongando al infinito nuestra propia existencia tal como lo plantean los transhumanistas?

MULTIPLICIDAD DE DOBLES

En el capítulo diecinueve de la novela se plantea la posibilidad de la multiplicidad de copias o transferencias de conciencia, cuando el Jake Sullivan artificial comienza a escuchar una voz en su cabeza que le habla, y esa voz resulta ser la de otra copia de Sullivan:

Yo estaba en el salón, viendo un partido de béisbol en la pantalla mural de Karen: los Blue Jays en el Yankee Stadium. Pero cuando el partido terminó (los Jays tendrían de verdad que hacer algo con sus bases) apagué la pantalla y me encontré mirando a la nada, y...

¿Qué quiere decir con que no me puedo ir a casa?

La voz carecía de sonido, pero era perfectamente clara.

Me dijeron después de las pruebas iniciales que podría irme a casa.

“Jake?” Pronuncié mi nombre en voz alta de un modo que no creo haber hecho antes.

¿Quién es?

“Jake?” repetí.

¿Sí? ¿Quién es?

La respuesta fue inmediata: no hubo lapso temporal.

“Estás en la Luna?”

¿La Luna? No, por supuesto que no. Allí está el original biológico.

“Entonces dónde estás tú? ¿Quién eres?”

Yo [...] (SAWYER, 2007, p.155)

A partir de este momento, la primera copia de Sullivan comenzará a conectarse con otras copias, ilegales, que aparecerán como voces en su cabeza, supuestamente, debido a una falla técnica. En este sentido, se podría identificar al *doble-rival del yo* al cual se refiere Juan Herrero en su artículo “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, quien expresa que ese doble rival del yo: “engendra una multitud de dobles posibles en un universo que es a la vez mecánico y cómico. [...] el doble por medio del cual la identidad del sujeto y de su deseo es puesta en entredicho (cuestionamiento de la identidad y multiplicidad de los dobles)” (2011, p.40).

La novela ofrece distintos niveles de análisis en cuanto a la temática del doble; por un lado está el narrador/personaje (biológico) que se enfrenta a su propio doble cibernético (segundo narrador/personaje), en tanto ambos existen físicamente, ya sea de forma biológica o artificial; en este caso se trata de un doble objetivo exterior. Por otra parte, el Sullivan cibernético, primera copia del

Sullivan biológico, se enfrenta a varios dobles o “descargados” (en palabras del propio autor) que se manifiestan como voces que le hablan, que aparecen en su mente, y en ningún momento se manifiestan físicamente a lo largo de la novela. En este caso, estaríamos frente a un caso de multiplicación de un yo, o dobles internos del Sullivan cibernético (copia original), pues se manifiestan como un fenómeno psíquico que solamente él percibe.

El fenómeno de la multiplicación de copias o descargas de la conciencia genera miedo y paranoia en el Sullivan cibernético, quien se siente amenazado por la existencia de copias ilegales de su conciencia. El siguiente fragmento ilustra lo que la copia original de Sullivan siente cuando se enfrenta a una copia de sí mismo:

[...] no estoy seguro de que esto sea [...]

Me detuve en seco y me esforcé por escuchar.

[...] podría ser un error [...]

Había un leve zumbido producido por el aire acondicionado de la casa, e incluso un ruidito más leve de algún que otro mecanismo dentro de mi cuerpo, pero de todas formas, justo en el umbral de la percepción, también había palabras.

[...] si ve lo que quiero decir [...]

“Hola?” dije, sintiéndome raro por hablar en voz alta cuando no había nadie cerca. “¿Hola?”

¿Qué dem [...]? ¿Quién es?

“Soy yo. Jake Sullivan.”

Yo soy Jake Sullivan.

“Aparentemente. Y no eres el biológico original ¿verdad?”

¿Qué? No, no. Él está en la Luna.

“Pero se supone que sólo hay uno de nosotros [...] Una descarga.”

Eso es. ¿Entonces quién demonios eres?

“Humm, soy la copia legal.”

¿Sí? ¿Cómo sabes que no lo soy yo?

[...]

¿Entonces tú eres la instalación original y reconocida, pues?

“Sí.”

Y yo soy una [...] una especie de copia pirata [...]

“Eso parece.”

Pero ¿por qué?

“No tengo ni idea. Pero esto no está bien. Se suponía que sólo iba a haber una instalación.”

¿Qué [...] qué harás conmigo, si me encontraras?

“Perdona?”

Quieres desconectarme, ¿verdad? Soy una afrenta a tu sentido del yo.

“Humm, bueno [...]”

No estoy seguro de querer ayudarte. Quiero decir, no me gusta estar aquí atrapado, pero es mejor que la alternativa que propondrías. (SAWYER, 2007, p.158-159)

A lo largo de la novela se generan otros contactos con varias copias ilegales de Sullivan; todos esos encuentros suceden en la mente de la copia original. Cabe plantearse si esos “contactos” no son

más que expresiones inconscientes de miedo que el personaje tiene de enfrentarse a un doble de sí mismo que pueda suplantar su identidad de algún modo. Es el miedo a la propia muerte y el deseo de lograr la eternidad lo que, en palabras de Otto Rank (1972), hace que el doble se convierta en una suerte de conciencia perseguidora y martirizante del hombre.

CONFRONTACIÓN DEL CREADOR Y SU CREACIÓN

Hacia el final de la novela se genera un enfrentamiento entre el Sullivan biológico y el Sullivan descargado, luego de que el primero planteara el deseo de volver a la Tierra y retomar su antigua vida (ya que al descubrirse una cura para su enfermedad no tiene sentido seguir viviendo en la Luna), y que la copia tome su lugar en la luna; pero esto ya no es posible, pues cedió todos sus derechos a la copia al realizar la transferencia de conciencia. Cuando el doble viaja a la luna para discutir el tema es que se da el enfrentamiento entre el original y la copia, generándose una sensación de extrañamiento:

Dos yoes.

Era jodidamente confuso, pero me encontré pensando en él como en Jacob, y en mí como en Jake. Era uno de esos truquitos mentales que vamos necesitando a medida que nos hacemos mayores. Él era *Jacob*, con la “o” de “original”. Y yo era *Jake*, o la “e” de “electrónico”.

Descubrí que yo, Jake, no podía apartar los ojos de la pantalla del videófono y su imagen de Jacob, mi pellejo descartado. Hasta hacía unas pocas semanas, habíamos sido la misma persona y [...]

Y antes de eso yo no existía. (SAWYER, 2007, p.323)

El enfrentamiento con el doble, implica enfrentarse consigo mismo, con su propia psiquis y sus propios miedos: “– Conozco todas tus debilidades *psicológicas* – dije. – Son también tus debilidades” (SAWYER, 2007, p.328).

Asimismo, el enfrentamiento tiene una relación directamente proporcional con el acto de creación y la presencia de un creador creado. El Jake original ya no determina su destino ni su futuro en la “casa del ser”, su yo dislocado trasciende cualquier intencionalidad y se reafirma en una dualidad dudosa, falaz, que incrimina tanto su conciencia como la eventualidad física a recuperar (la que implica una cura para su enfermedad). En ese sentido, la novela plantea un diálogo contemporáneo que deja lugar para la crítica literaria científica o de ciencia ficción, al mismo tiempo que se involucra con una temática real.

La muerte del Jake Sullivan original, tanto haya sido provocada indirectamente por el personaje secundario que dispara el arma que siega su vida, como por el enfrentamiento con su doble de cuerpo/conciencia, instala para el análisis un debate que fluctúa entre la intensidad narrativa ficcional y la filosofía moral que en la actualidad se discute en ámbitos científicos. Desde esta perspectiva, el tipo de ficción que trae a discusión *Mindscan*, involucra, ya sean nuevas tendencias tecnológicas de avanzada en torno a lo transhumano o poshumano, como así también material teórico que une las problemáticas del ser humano actual con sus proyecciones como especie biológicamente mejorable. Más allá de esta tendencia y de esta discusión, habría que cuestionarse (algo así se cuestiona el Jake Sullivan de *Mindscan*) qué se entiende por “mejorar” o “potenciar” la existencia humana, y qué concepto de “humanidad” subyace a todo esto.

REFERENCIAS

HERRERO, Juan (2011). “Figuras y Significaciones del Mito del Doble en la Literatura: Teorías Explicativas”. In: *Çédille. Revista de Estudios Franceses*, Monografias 2. p.17-48.

JOURDE, Pierre; TORTONESE, Paolo (1996). *Visages du Double: Un Theme Littéraire*. Paris: Nathan.

RANK, Otto (1972). *Don Juan et le Doublé*. Paris: Payot.

SAWYER, Robert J. (2007). *Mindscan*. Barcelona: Ediciones B.

THWEATT-BATES, Jeanine (2016). *Cyborg Selves: A Theological Anthropology of the Posthuman*. New York: Routledge.

NOTAS DE TRADUÇÃO

ⁱ “his depiction of Ignorance and Want in *A Christmas Carol* (1843) is a graphic exemplar of how the artist with a social conscience may address such issues.” Essa ilustração e as outras referidas aqui podem ser visualizadas nos endereços de internet apresentados ao final do trabalho.

ⁱⁱ “A study of dreams, fantasies and myths has taught us that the anxiety about one’s eyes, the fear of going blind, is often enough a substitute for the dread of being castrated.”

ⁱⁱⁱ “For this uncanny is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and old-established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression.”

^{iv} “The subject identifies himself with someone else, so that he is in doubt as to which his self is, or substitutes the extraneous self for his own.”

^v “The theme of the ‘double’ has been very thoroughly treated by Otto Rank (1914). He has gone into the connections which the ‘double’ has with reflections in mirrors, with shadows, with guardian spirits, with the belief in the soul and with the fear of death”.

^{vi} “Hoffmann was the child of an unhappy marriage. When he was three years old, his father left his small family, and was never united to them again.”

^{vii} De certa forma, era melhor antes de ele ter vindo, embora nos tivesse resgatado da pobreza e da miséria. Os negros não nos odiavam tanto quando éramos pobres.

Éramos brancos, mas não havíamos escapado e logo estaríamos mortos por não ter mais dinheiro. O que havia para odiar? [...] Nós comemos comida inglesa agora, carne de gado e carne de carneiro, tortas e pudins. Fiquei feliz por ser como uma garota inglesa, mas senti falta do gosto da cozinha de Christophine.

^{viii} Ele me odeia agora, eu o ouço todas as noites andando pela varanda de cima a baixo. Quando ele passa pela minha porta, ele diz. “Boa noite, Bertha”. Ele nunca me chama Antoinette agora. Ele descobriu que era o nome de minha mãe. “Espero que você durma bem, Bertha – não pode ser pior”, eu disse. Aquela noite que ele veio acabei por dormir depois. Eu durmo tão mal agora. E eu sonho.

^{ix} Então havia outro cheiro, de cabelo queimado, e eu olhei e minha mãe estava na sala carregando Pierre. Era seu cabelo solto que tinha queimado e estava cheirando assim. Pensei, Pierre está morto. Ele estava branco e ele não emitiu nenhum som, mas sua cabeça pendia sobre seu braço como se ele não tivesse vida e seus olhos estavam enrolados então você só veria os brancos. Meu padrasto disse, “Annette, você está ferida – suas mãos [...]” Mas ela nem sequer olhou para ele. “Seu berço estava pegando fogo” disse ela a tia Cora. “O pequeno quarto está em chamas e Myra não estava lá. Ela foi embora. Ela não estava lá!”.

^x “Ela queria voltar para seu maldito papagaio. Eu não permitirei”. [...] Nosso papagaio era chamado Coco, um papagaio verde. Ele não falava muito bem, podia dizer Qui est là? Qui est là? E responder para si: Ché Coco, Ché Coco. Depois que Mason cortou suas asas, ele ficou muito mal-humorado e, embora ele se sentasse silenciosamente no ombro de minha mãe, ele se lançava contra todos que se aproximavam e bicava seus pés. [...] Eu abri meus olhos, todo mundo estava olhando para cima e apontando para Coco nos trilhos do talude com suas penas *acesas*. Ele fez um esforço para voar para baixo, mas suas asas cortadas falharam e ele caiu chiando. Ele estava em chamas. Comecei a chorar. “Não olhe”, disse tia Cora. “Não olhe”. [...] Ouvi alguém dizer algo sobre má sorte e lembrou-me que trazia muito azar matar um papagaio ou até mesmo ver um papagaio morrer.

^{xi} Grace Poole estava sentada à mesa, mas ela também ouviu o grito, porque ela disse: “O que foi isso?” Ela se levantou, veio e olhou para mim. Fiquei imóvel, respirando uniformemente com os olhos fechados. “Devo estar sonhando” disse ela. Então ela voltou, não para a mesa, mas para a cama. Esperei muito tempo depois que ouvi seu ronco, então eu me levantei, peguei as chaves e destranquei a porta. Eu estava lá fora segurando minha vela. Agora, finalmente, sei porque fui trazida aqui e o que tenho que fazer. Deve ter havido uma brisa porque a chama cintilou e eu pensei que estava do lado de fora. Mas eu a protegi com a minha mão e ela ardeu novamente *para me iluminar ao longo da passagem escura*.

^{xii} Que dirá ela? Que dirá a terrível consciência, esse espectro no meu caminho?

^{xiii} Admitam por momentos que me chamo William Wilson. Meu verdadeiro nome não deve sujar as páginas em branco que tenho à minha frente. Tenho sido o horror e a abominação do mundo – a vergonha e o opróbrio de minha família! E os ventos indignados não terão levado sua incomparável infâmia até as mais distantes regiões da terra? Sou o mais abandonado dos proscritos! Para mim, o mundo, suas horas, suas douradas aspirações, tudo acabou! E, entre minhas esperanças e o céu, paira, eternamente, uma espessa nuvem negra, sinistra e ilimitada!

^{xiv} Tenho sido o horror e a abominação do mundo – a vergonha e o opróbrio de minha família! [...] Sou o mais abandonado dos proscritos! Para mim, o mundo, suas horas, suas douradas aspirações, tudo acabou! E, entre minhas esperanças e o céu, paira, eternamente, uma espessa nuvem negra, sinistra e ilimitada!”

^{xv} Não havia uma só peça de seu traje nem um só traço de seu rosto (tão característico e tão singular) que não fossem *meus*; realizava o absoluto na identidade!

^{xvi} Parecia que o único fim da sua rivalidade era o caprichoso desejo de me contradizer, de me atemorizar, de me atormentar, embora muitas vezes não pudesse deixar de notar, com um sentimento misto de espanto, de raiva e de humilhação, que meu rival associava às suas contradições impertinentes uns assomos de afeto muito intempestivos e muito desagradáveis.

^{xvii} Comecei a resmungar, a hesitar, a opor resistência.

^{xviii} “Três ou quatro partes maiores constituíam o pátio de recreio”; “De cada quarto para qualquer outro cômodo, sempre havia três ou quatro degraus para subir ou para descer”.

^{xix} Descobri, ou julguei descobrir, em sua voz, em suas maneiras e em seu aspecto geral, qualquer coisa que me era muito familiar.

^{xx} Havia agora um grande espelho (pelo menos assim me pareceu, em minha exaltação) [...].

^{xxi} Já frisei, ou deveria ter frisado, que Wilson não era, nem no grau mais remoto, aparentado com minha família.

^{xxii} Não será tudo isto um sonho, na verdade? Acaso não morrerei vítima do horror e do mistério da mais estranha de todas as alucinações?

^{xxiii} As primeiras recordações da minha vida escolar ligam-se a um casarão exótico, de estilo elisabetano, situado numa aldeia triste da Inglaterra, onde as casas eram todas de antiguidade respeitável. De fato, aquela aldeia antiga constituía o tipo próprio para excitar a imaginação. Hoje mesmo, ao recordá-la, sinto em meu espírito as mesmas impressões de desolação que me deram suas ruas, respiro os mesmos aromas de suas numerosas matas; sinto a mesma voluptuosidade indefinível, quando me recordo das badaladas profundas do sino, atravessando, de hora em hora, com

seu som breve e plangente, a quietude da atmosfera escura onde se erguia o majestoso campanário gótico da aldeia.

^{xxiv} “Sinto a mesma voluptuosidade indefinível, quando me recordo das badaladas profundas do sino, atravessando, de hora em hora, com seu som breve e plangente, a quietude da atmosfera escura onde se erguia o majestoso campanário gótico da aldeia.”

^{xxv} Imerso na desgraça como estou, decerto me absolverão por procurar consolo, aliás bem ligeiro e breve, nessas vagas e pueris minúcias!

^{xxvi} Mas, por vulgares e simples que pareçam, elas têm na minha imaginação um lugar da maior importância, em virtude da sua íntima ligação com a época em que distingo agora os primeiros e vagos avisos do destino, que mais tarde me envolveria tão profundamente com sua sombra. Deixem-me, pois, recordar.

^{xxvii} O pároco dessa igreja era o diretor do colégio. Nós o contemplávamos do nosso lugar especial com um sentimento de reserva e de admiração quando ele subia ao púlpito com passos vagarosos e graves. Acaso aquele personagem digno de veneração, com tão simples e modesto aspecto, umas vestes tão novas e tão religiosamente ondulantes, uma cabeleira tão bem empoada, tão empertigado e tão nobre, poderia ser o mesmo homem que, momentos antes, de aspecto severo e carrancudo, com o casaco sujo de rapé, nos obrigava, de palmatória na mão, a cumprir as rigorosas leis do colégio? Ah, gigantesco paradoxo, tão completamente terrível de solucionar!

^{xxviii} Num ângulo de parede maciço, havia uma porta, mais maciça ainda [...]. Achávamos, então, no chiar de seus gonzos, uma superabundância de mistério [...]. E o edifício? Que curiosa construção! Eu o considerava como um verdadeiro palácio encantado! Era um nunca acabar de desvãos, de divisões incompreensíveis. Dificilmente se poderia dizer quando nos encontrávamos no primeiro ou no segundo andar. De compartimento para compartimento, sempre havia degraus a subir ou a descer. Além disso, as divisões laterais eram inúmeras, sem razão de ser, com tantas voltas e reviravoltas que a ideia que fazíamos do conjunto do edifício se aproximava da que fazíamos do infinito. Vivi ali durante cinco anos, e nunca consegui determinar com exatidão o pequeno dormitório que eu ocupava com mais dezoito ou vinte colegas.

^{xxix} Espalhados pelo meio da sala, achavam-se, em grande desordem, inúmeros bancos e estantes cheias de livros velhos e enxovalhados; essas estantes, negras, velhas, estragadas pelo tempo, cheias de golpes de letras, de nomes, de desenhos grotescos e de outras muitas obras-primas de canivete, mal lembravam seu primitivo formato.

^{xxx} Logo no dia da minha chegada, apresentou-se também o outro William Wilson; isso foi o suficiente para que eu sentisse contra ele certa má vontade, visto que daí

em diante ouviria pronunciar o dobro de vezes aquelas sílabas que eram o tormento dos meus ouvidos.

^{xxxí} William tinha uma fraqueza nas cordas vocais que o impedia de falar alto. Quando falava, a sua voz *não passava de um murmúrio*. [...] Copiava-me os gestos e as palavras; imitava minha maneira de vestir, meu andar, meus modos e, enfim, nem sequer minha voz lhe havia escapado, não obstante o defeito. Não podia imitar meu tom alto, mas o timbre e a entonação eram idênticos. *Quando eu falava baixo, sua voz dir-se-ia o eco da minha*.

^{xxxii} *Mas a minha fuga era vã!* Triunfante, meu amaldiçoado destino perseguiu-me, mostrando-me, à evidência, que seu misterioso poder mal começara.

^{xxxiii} Pareceu hesitar um momento; por fim, com ligeiro suspiro, pôs-se em guarda silenciosamente, demonstrando calma extraordinária. / O combate não durou muito. Exaltado como estava, nervoso e cheio de ódio, sentia meu braço forte e firme como nunca. Em poucos minutos fi-lo recuar até a parede e, uma vez ali, vendo-o impotente para defender-se, trespasssei-lhe o peito sucessivas vezes com selvagem ferocidade.

^{xxxiv} “Pareceu hesitar um momento; por fim, com ligeiro suspiro, pôs-se em guarda silenciosamente”.

^{xxxv} “Em poucos minutos fi-lo recuar até a parede e, uma vez ali, vendo-o impotente para defender-se, trespasssei-lhe o peito”.

^{xxxvi} “Sucessivas vezes com selvagem ferocidade”.

^{xxxvii} Exaltado como estava, nervoso e cheio de ódio, sentia meu braço forte e firme como nunca.

^{xxxviii} Ah, só então senti como a linguagem humana é impotente para exprimir o *espanto* e o *horror* que experimentei perante o espetáculo que se me deparou!

SOBRE A CAPA DESTE LIVRO:

As imagens utilizadas na composição da capa deste livro estão em domínio público ou são recriações artísticas de fotos de autores e/ou personagens, realizadas para a elaboração da arte em questão pelo artista Leonardo Pogleia Vidal. Além de estarem em domínio público ou serem originais, o uso dessas imagens está acordo com a doutrina do uso razoável (*fair use*), sendo utilizadas para fins de crítica e educacionais, em consonância com o parágrafo VIII do artigo 46 do capítulo IV da Lei 9.610, de 1998, que trata dos direitos autorais no Brasil.